



PROGRAMA DE DOCTORADO INTERUNIVERSITARIO EN ESTUDIOS MIGRATORIOS
INSTITUTO DE MIGRACIONES
UNIVERSIDAD DE GRANADA, UNIVERSIDAD DE JAÉN Y
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

TESIS DOCTORAL

LA REPRESENTACIÓN DE PERSONAJES CHINOS EN EL CINE DE INMIGRACIÓN EN ESPAÑA

AUTORA

YUCHEN JIANG

DIRECTOR

F. JAVIER GARCÍA CASTAÑO

GRANADA, 2024

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Yuchen Jiang
ISBN: 978-84-1195-637-6
URI: <https://hdl.handle.net/10481/98108>

Aves Migratorias



Diseñado por: Yuchen Jiang

La presente investigación doctoral ha sido financiada por China Scholarship Council (CSC), desarrollada en el Instituto de Migraciones de la Universidad de Granada bajo la dirección del doctor. F. Javier García Castaño. La tesis se ha realizado en el Programa de Doctorado Interuniversitario en Estudios Migratorios (Universidad de Granada, Universidad de Jaén y Universidad Pablo de Olavide)

AGRADECIMIENTOS

Cuando «nosotros» hablamos de «otros», somos ellos.

Muchos días parecen un solo día, repitiendo los amaneceres, los despertares, las lecturas, los pensamientos y los atardeceres... El sol me levanta con esperanza, pero su puesta me desanima. Estoy en un ir y venir entre cosecha, confusión, fallas, dudas y soledad, pero nunca dejo de esperar un «mañana», también nosotros.

Debo el mayor agradecimiento a mis padres. A partir del primer día, me brindan la vida, el amor, el apoyo y las confianzas incondicionales. Tal vez ellos no puedan viajar más lejos ni dirigirme decisivamente en el futuro, pero me han dado todo lo que soy con sus esfuerzos, exigencias de bondad, pasión, responsabilidad, diligencia y perseverancia. Es un honor para mis padres.

Doy millones de gracias a mi director académico y de carrera, el doctor F. Javier García Castaño. Hace tres años, estaba en una oscuridad sin salida y Javier me rescató de allí con estímulos y dirección profesional. En estos años, nunca me ha presionado con emociones negativas y es una persona muy inteligente, positiva, responsable y trabajadora. Todos nosotros crecemos y evolucionamos en nuestras propias investigaciones gradualmente y de forma estable con su ayuda, no solo para fortalecer el nivel académico, sino también para saber cómo ser una investigadora cualificada. Gracias a este gran modelo, sé que la diligencia y la pasión son más importantes que cualquier premio a lo largo de toda la vida.

A todos los profesores, compañeros y amigos de Granada. Me encanta encontraros en esta ciudad hermosa y amigable. Todos vuestros acompañamientos y cariños serán un recuerdo precioso e inolvidable para mí. Al mismo tiempo, agradezco a China Scholarship Council (CSC) que me haya patrocinado y haya hecho que cosechase mucho en estos años.

A mí y a mi pareja, el doctor Yulai Zheng. A menudo me sorprende dar con otra alma similar en este mundo y me regocijo al vernos. Somos tranquilos, introvertidos, excéntricos y mediocres, pero nos entendemos y estamos unidos desde hace nueve años, a pesar de estar en dos continentes distintos y de no tener siquiera una relación de pareja. Desde entonces, nunca tengo miedo al futuro porque todas mis metas están en mis manos y en mi corazón, y nunca cesan mis pasos de exploración. Para todos nosotros...

致我们……

无数昼夜都仿似同一天，重复着日出、醒来、阅读、思考和日落……太阳升起，予我希望；日暮归山，沉吾惶惶。日复一日，终在收获、迷茫、失败、质疑、孤独之中曲折迷惘，但你我从未停止等待“明天”。

首先，感恩我的父母。从我们此生相识的第一天起，他们就给了我生命、无条件的爱、支持和信任。往后，他们或许无法像我一样走到更远的地方，不能给予我更多决定性的人生引导，但他们竭尽全力给了我整个世界，谆谆教诲我葆有善良、热情、责任、勤奋和坚持的品质。所以，今天的荣誉属于我的父母。

致我的人生导师弗朗西斯科·哈维尔·加西亚·卡斯塔诺博士 (Dr. F. Javier García Castaño)，衷心感谢您！三年前，我陷入了人生谷底，是哈维尔鼓励并帮助我走出困境。这些年来，他从来没有给我们带来任何负面情绪的压力，他是一位智慧、乐观、有责任心并且勤奋的老师。每一位学生在他的指导下都能迅速成长并稳步推进自己的研究。我们的学术水平不仅得以提升，而且懂得如何成为一名合格的学者。导师是我最棒的人生楷模，他让我知道，终其一生，勤奋和热爱比任何成就都更富有意义。

致格拉纳达的所有老师、同学和朋友。我很荣幸在这个美丽而友好的城市遇见你们。所有的相伴和情谊都将成为我珍贵而难忘的回忆。同时感谢国家留学基金委对我的资助，这些年我不负期望，收获满满。

致我自己和我的爱人郑雨来博士。时常，我总感叹人生虽短，但却能遇见另一个相似的灵魂，我们都贴着“安静、内向、平庸甚至略带古怪”的标签，相隔两块大陆的白天黑夜，我们互相扶持共同前行九年，吾生之幸，且行且珍惜！

从今往后，我将无所畏惧，热忱坦荡，因为吾之所向，铭刻于心；吾之所求，紧握掌中，前往远方的脚步从不停歇。

致我们所有人……

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
致我们	7
ÍNDICE	9
RESUMEN.....	13
ABSTRACT.....	15
CAPÍTULO I	
PRESENTACIÓN	17
CAPÍTULO II	
MARCO TEÓRICO. SOBRE CINE TRANSNACIONAL, CINE DE MIGRACIONES Y COMUNICACIÓN INTERCULTURAL	21
II.1 DESDE EL “CINE TRANSNACIONAL” HASTA “CINE DE MIGRACIONES”	23
II.2 EL FENÓMENO CULTURAL “CHIÑOL” Y EL CINE “CHIÑOL” EN ESPAÑA.....	28
II.3 COMUNICACIÓN INTERCULTURAL.....	32
II.3.1 Procedimientos de la Comunicación Intercultural	35
<i>Mensaje verbal: Lenguaje.....</i>	35
<i>Comunicación no verbal: Mensaje de conducta, espacio, tiempo y silencio.....</i>	36
<i>Las relaciones interpersonales y la interculturalidad</i>	38
<i>El valor-núcleo de la comunicación intercultural</i>	38
II.3.2 La Comunicación Intercultural entre España y China.....	39
<i>La interculturalidad y su objeto: la inmigración de los chinos en España.....</i>	41
<i>La identidad cultural dual y las generaciones de los chinos en España.....</i>	46
CAPÍTULO III	
METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	49
III.1 EQUIPO DE MIGRACIONES, TALLERES FILMING LAB22 Y EL PROYECTO FUNDACIÓN PLURALISMO Y CONVIVENCIA	56
CAPÍTULO IV	
CONTEXTO: RELACIONES ENTRE CHINA Y ESPAÑA	59
IV.2 LA POBLACIÓN CHINA EN ESPAÑA	66
CAPÍTULO V	
DOS FILMES CON PROTAGONISTAS CHINAS.....	69
5.1 EL CASO DE YU GANG (LA PECERA).....	71
5.1.1 Ficha técnica de la película Yu Gang (La Pecera)	73
5.1.2 Los directores y sus obras.....	73

5.1.3 Noticias y estudios cinematográficos de Yu Gang (La Pecera)	74
<i>Estudios cinematográficos por el equipo de migraciones</i>	75
5.1.4 Descripción/análisis de los principales personajes de Yu Gang (La Pecera)	80
5.1.5 Reconocimiento del Filme y Ejecución del Argumento	85
<i>Los protagonistas y los peatones</i>	87
<i>Mise-en-èscene</i>	88
<i>Trabajo de la cámara</i>	89
<i>Edición</i>	89
<i>Sonido</i>	90
<i>Contexto comercial e industrial</i>	92
5.1.6 Diálogos con «Ellos» (Entrevista con el Protagonista Chen Yi).....	93
<i>Contenidos de la entrevista (original: mandarín chino, traducida al español):</i>	93
5.2 EL CASO DE CHINAS (ARANTXA ECHEVARRÍA, 2023)	98
5.2.1 Ficha Técnica de la Película Chinas (2023)	98
5.2.2 La Directora y su Obra	99
5.2.3 Noticias y Críticas Cinematográficas de Chinas (2023).	102
<i>Un tema poco explorado y sensible: los inmigrantes chinos en España y estos grupos marginados.</i>	102
<i>Estereotipos, prejuicios, microrracismo, doble identidad y obstáculos de comunicación</i>	103
<i>Capacidad de resiliencia, adaptación cultural e influencias</i>	104
<i>Alabanzas y críticas de los inmigrantes chinos</i>	104
5.2.4 Descripción/Análisis de los Principales Personajes de Chinas (2023).....	106
<i>Lucía (Daniela Shiman Yan)</i>	107
<i>Xiang (Ella Qiu)</i>	110
<i>Claudia (Xinyi Ye)</i>	112
<i>Sbui (Yeju Li). La madre de Lucía y Claudia, la dueña del bazar.</i>	115
<i>Amaya (Carolina Yuste)</i>	118
<i>Wang (Julio Hu Chen)</i>	119
5.2.5 Reconocimiento de la película y desarrollo del argumento.....	120
<i>Estructura narrativa y género</i>	120
<i>Mise-en-scène, la puesta en escena</i>	121
<i>Trabajo de la cámara</i>	125
<i>Edición</i>	127
<i>Sonido</i>	127
<i>Contexto comercial e industrial</i>	128
5.2.6. Diálogos con «ellos»	128
<i>Entrevistas con el grupo de producción de la película Chinas (2023)</i>	128
<i>Entrevista con la asociación Liwai</i>	133
CAPÍTULO 6	
ANÁLISIS DE YU GANG (LA PECERA) (2017) Y CHINAS (2023)	137

6.1 LOS PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN EN EL CINE «CHIÑOL»	139
6.2 LA COMUNICACIÓN INTERCULTURAL EN EL CINE «CHIÑOL»	145
Comunicación verbal: mensaje de lenguaje	145
Comunicación no verbal: mensaje de conducta, espacio, tiempo y silencio	149
Las relaciones interpersonales y el valor de la interculturalidad	152
CAPÍTULO 7	
CONCLUSIONES	165
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	173

RESUMEN

Desde los inicios del siglo XXI ha sido constante el crecimiento de la llegada de personas de nacionalidad extranjera a España. De tradición emigratoria en una parte del siglo XX, a finales de dicho siglo comenzaron a intensificarse los flujos de inmigración para ser reconocido este país como uno de los de mayor crecimiento de la inmigración en relación con el volumen de su población total.

Las procedencias de las poblaciones de inmigrantes son ya muy diversas, pero han sido muy significativas las nacionalidades marroquí, rumana y ecuatoriana por sus respectivos volúmenes. Sin ser la de mayor presencia, la población de nacionalidad china ha mantenido un constante crecimiento a lo largo de todos estos años, siendo ya una población de inmigración reconocida por su presencia en barrios muy localizados de las grandes ciudades.

Pero lo que se debe destacar es que estas nuevas poblaciones y el propio fenómeno de la inmigración ha tenido efectos en todos los asuntos de la vida de España. Y como no podía ser menos se ha reflejado en los medios de comunicación y difusión. En particular, se ha visto cómo ha crecido en los últimos treinta años lo que viene llamándose cine de inmigración o cine de migración, como preferimos nosotros.

En esta tesis nos centraremos en este cine de migraciones, pero nos detendremos en la presencia en este cine de la población de nacionalidad china. Es casi anecdótica la presencia de la inmigración china en el cine de migración en España, pero en los últimos años contamos con dos trabajos que nos han permitido comenzar un análisis centrado en los nacionales de este país asiático. Se trata de *Yu Gang (La pecera)* (Luis Pagliery & Carolina Aranha Nery & Paco Nicolás, 2017) y *Chinas* (Arantxa Echevarría, 2013).

El objetivo último de este detallado estudio de ambos filmes es tratar de indagar sobre la posibilidad de que se esté construyendo lo que ha dado en llamarse en algunos foros un cine “chiñol” que emularía en cierta forma a lo que en la literatura científica se identifica como un cine transnacional, un cine que se construye en todas sus fases con la participación de procedencias nacionales bien diversas y que se aleja, en cierto sentido, del tradicional cine nacional.

ABSTRACT

Since the beginning of the 21st century, there has been a constant growth in the arrival of foreign nationals in Spain. With a tradition of emigration during part of the 20th century, at the end of the century immigration flows began to intensify, and Spain is now recognised as one of the countries with the highest growth in immigration in relation to the volume of its total population.

The origins of the immigrant populations are already very diverse, but the Moroccan, Romanian and Ecuadorian nationalities have been very significant in terms of their respective volumes. Although it is not the most common, the Chinese population has been growing steadily over the years, and is now a recognised immigrant population due to its presence in very localised neighbourhoods in large cities.

But what should be stressed is that these new populations and the phenomenon of immigration itself have had an effect on all aspects of life in Spain. And, of course, this has been reflected in the media. In particular, the last thirty years have seen the growth of what is known as immigration cinema or migration cinema, as we prefer to call it.

In this thesis we will focus on this cinema of migrations, but we will stop at the presence of the Chinese population in this cinema. The presence of Chinese immigration in migration cinema in Spain is almost anecdotal, but in recent years we have two works that have allowed us to begin an analysis focused on nationals of this Asian country. These are *Yu Gang (La pecera)* (Luis Pagliery & Carolina Aranha Nery & Paco Nicolás, 2017) and *Chinas* (Arantxa Echevarría, 2013).

The ultimate aim of this detailed study of both films is to try to investigate the possibility that what has been called in some forums a 'chiñol' cinema is being constructed, which would emulate in a certain way what in the scientific literature is identified as a transnational cinema, a cinema that is constructed in all its phases with the participation of very diverse national origins and which moves away, in a certain sense, from the traditional national cinema.

CAPÍTULO I
PRESENTACIÓN

A finales de 2023 había 2.922.830 extranjeros con autorización de residencia en vigor y 3.680.446 con certificado de registro en España. No hay duda de que España se considera un país de inmigrantes no solo por esa cantidad enorme de población de nacionalidad extranjera, sino también por la estructura diversificada de la sociedad y sus contribuciones determinativas al desarrollo estatal. Los asuntos migratorios están sobre la mesa en España y muchos estudios se centran en las políticas, las diásporas, las tendencias futuras y las contramedidas eficaces a través de monografías, informes, prensa y redes sociales. No obstante, todavía no se han abordado investigaciones cinematográficas sobre migraciones desde la perspectiva de la antropología. Existe una extensa labor teórica dedicada a la conceptualización de un cine de migraciones, que incluye las nociones de «cine transnacional», «cine diaspórico» o «cine de migrantes». Por eso, en este trabajo se pretende reflexionar sobre el cine transnacional, un tema que se viene discutiendo desde hace décadas y que pretendemos acercar a la realidad de la industria cinematográfica española. Eso lo haremos en el contexto de la creciente presencia de población de nacionalidad china en España. Tal contexto en las últimas décadas refleja la evolución del cine migratorio español dedicado a la comunidad china y el nacimiento del término «cine chiñol».

España y China mantienen sus comunicaciones constantes desde la antigüedad hasta hoy con sus papeles históricos y autoridades diferentes. Antes de analizar el cine «chiñol» con los dos objetos de investigación *Yu Gang (La pecera)* (Luis Pagliery & Carolina Aranha Nery & Paco Nicolás, 2017) y *Chinas* (Arantxa Echevarría, 2013) sobre la representación de personajes chinos en el cine, se presentarán las relaciones de interactividad entre España y China desde los aspectos políticos, económicos y socioculturales en tres periodos: en la antigüedad, antes del siglo XX y en el siglo XXI. Todos los datos pertinentes en esta investigación se basan en documentos históricos, materiales oficiales y monografías antecedentes.

En lo relativo al proceso metodológico seguido en nuestra investigación para el análisis de los dos filmes estudiados, partimos de la idea defendida por Cassetti y Di Chio (1991) de que no existe un

modelo universal de análisis y de que no es posible generar un único formato metodológico para estas tareas. Esto se debe a la propia naturaleza del documento que se va a analizar, el filme, que lejos de ser una obra cerrada, nosotros lo pensamos más como un proceso cinematográfico. Este proceso está compuesto por unidades temáticas con significados, y son estos los que debemos analizar. Para ello, nos servimos de referentes como Benschhoff (2009), Cardullo (2015), De la Peña Martínez (2014), Cassetti y Di Chio (1991), Lewis (2013), Marzal Felici y Gómez Tarín (2007), Wildfeuer y Bateman (2016). Todos ellos plantean diferentes niveles de análisis, fases de análisis o unidades de análisis que debemos interpretar. Algunas de estas unidades de análisis que nosotros hemos utilizado en nuestra investigación son: reconocimiento del filme a partir de ciertos datos de partida y de contexto (trama, dirección, contexto, actores y actrices), estructura narrativa y desarrollo argumental, puesta en escena y cinematografía, edición y sonido y, finalmente, exhibición, impacto, crítica y mensaje.

Para cumplir el conjunto de cada unidad de los filmes seleccionados, se siguen los siguientes pasos: la confirmación de los objetos de investigación en un cierto contexto territorial (fuentes de la base de datos como FilmAffinity, My News, Web of Science, Scopus, ProQuest, etc.), el visionado de estas películas (se ven varias veces y escena por escena y, al menos, una vez las ve todo el equipo de MigraCinEs del Instituto de Migraciones de la Universidad de Granada a través de los talleres Filming Lab22 y el Proyecto Fundación Pluralismo y Convivencia) y, por último, la entrevista al personal de la producción del cine o las organizaciones relacionadas, Así como a los inmigrantes chinos en España¹.

Por un lado, se aplica un medio renovador, el «cine transnacional», para profundizar en los estudios migratorios en España y percibir cuestiones ocultas en casos específicos de diversas diásporas. Por otro lado, en sustitución de las metodologías tradicionales de demografía, geopolítica y recopilaciones históricas, se investiga a la población china desde las teorías suplementarias de la antropología y la comunicación, desde la microperspectiva de los personajes y las tramas en las películas pertinentes, que condensan la vida cotidiana de estos inmigrantes chinos y las situaciones a las que se enfrentan en España, así como el surgimiento del fenómeno «chiñol» y la comunicación intercultural sino-española.

¹ La autora de este trabajo, Yuchen Jiang, se ha encarga de la secretaria en la Oficina de Asuntos Educativos de la Embajada de la República Popular China en España y ha sido profesora en la Academia de Chino de Madrid y Granada durante ocho años.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO. SOBRE CINE TRASNACIONAL, CINE DE MIGRACIONES Y COMUNICACIÓN INTERCULTURAL

El presente capítulo tiene la intención de ayudarnos a situar nuestra investigación en el marco de conocimientos existentes en la actualidad sobre el cine transnacional, lugar dónde adscribir el cine que aquí denominamos “Chiñol”. Además, nos servirá para presentar cómo todo este conjunto de reflexiones se conecta con nuestros intereses en relación con la comunicación intercultural.

II.1 DESDE EL “CINE TRANSNACIONAL” HASTA “CINE DE MIGRACIONES”

La noción “transnacional” implica algo más allá de la nación y la cuestión que ahora nos interesa resaltar es la movilidad transnacional y la migración algo que implica a “las fuerzas clave de la transformación social en el mundo contemporáneo”, o sea, el transnacionalismo se considera una categoría. Según Bardan (2012), aunque ciertos autores apuntan a un origen común (posiblemente, los años noventa) no hay consenso en la definición del transnacionalismo. Otros autores aluden, en palabras de Bardan, a raíces anti-imperialistas o críticas del neoliberalismo internacional. Esta falta de consenso también se da en el estudio de las migraciones cuando se habla de la perspectiva transnacional. Desde quienes la consideran una corriente teórica hasta quienes aluden a una simple explicación de las dinámicas migratorias ya contempladas en tiempos más remotos.

También en este campo de las migraciones se alude a los años noventa cómo el germen de la perspectiva transnacional y se sitúa en el trabajo pionero de Glick Schiller *et al.* (1992) los orígenes de esta corriente de pensamiento en las explicaciones de los fenómenos migratorios. Lo que nos propone esta perspectiva es que el estudio de las migraciones no puede hacerse desde los lugares de destino de los migrantes, como si todo el fenómeno de su movilidad se desempeñara en esos países al lugar al que llegan los que llamamos “inmigrantes”. La propia noción de inmigrante se pone en cuestión por ser insuficiente en la interpretación de los significados que tiene en las migraciones. Lo que se plantea es la necesidad de comprender los vínculos de las personas migrantes entre comunidades de origen y de destino. Y hacerlo sin recurrir necesariamente a desplazamientos o movildades físicas, sino a

construcciones y representaciones de un continuo para las comunidades de migrantes que se entrelazan en redes entre ambos lugares.

En cualquier caso, discutir sobre transnacionalismo implica hablar de fronteras, nación, también y sobre todo en términos culturales mediante narrativas cinematográficas que representan las subjetividades de las migraciones y las facetas y dinámicas del multiculturalismo.

En este contexto, el concepto de “cine trasnacional” no se limita a los espacios intersticiales y marginales, también la política cultural, las fuentes de financiación, el multiculturalismo de la diferencia, la forma de reconfigurar la imagen nacional y las cuestiones de la poscolonialidad, la política y el poder, tal como las nuevas formas de prácticas neocolonialistas. Éste impacta tanto en las culturas cinematográficas locales, regionales y diaspóricas para afectar, subvertir y transformar los cines nacionales y transnacionales (Higbee & Hwee lim, 2010). Para hablar entonces de un “cine transnacional”, debemos poner el foco en las diversas formas de producción, distribución y exhibición, más allá de los productos finales que entendemos como filmes. Así, podríamos hablar de un cine transnacional cuando los ciclos de producción, difusión y recepción de películas se enmarcan en un proceso dinámico que trasciende las fronteras nacionales y refleja la movilidad de la existencia humana en la era global (García *et al.*, 2022). Por ejemplo, cuando su producción y distribución involucra a varios países (las “coproducciones” internacionales), cuando la dirección u otros miembros importantes de un filme sean de nacionalidades distintas, cuando se hablen dos o más idiomas en el mismo, o cuando múltiples “culturas” nacionales sean un tema relevante en la película (Bardan, 2012). Shaw (2013) hace una distinción en cuanto al cine nacional y transnacional, una variable que tiene que ver con el éxito y recibimiento del filme. Son las películas transnacionales, exitosamente recibidas por el público y las películas transnacionalmente producidas que aluden a una “cultura” nacional. En este sentido, distinguiríamos entre la producción de la película y los temas que tratan.

Además, hay diversas perspectivas para aplicar la categoría de transnacionalismo, como apuntan Perriam, Santaolalla y Evan (2007), el transnacionalismo es igual de antiguo que el propio cine. Por ejemplo, la cinematografía estadounidense difiere del paradigma europeo de identidad nacional homogénea: exudan rasgos del Nuevo Mundo de modernidad y diversidad étnica que siguen marcando tradicionalmente el folclore, la historia y las costumbres locales (Berghahn, 2013). El cine es en su origen un arte híbrido y la herencia (y orígenes) europeos de los primeros o más relevantes cineastas que han de tenerse en cuenta. En cualquier caso, también debemos tener en cuenta que la hibridación de este arte no conlleva necesariamente una ruptura en los constructos nacionales. Más

aún, debemos recordar que incluso si la nación es una comunidad imaginada (Anderson, 1993), no lo es en ciertos sentidos, y actúa como una forma política y cultural muy significativa (Halle, 2002).

Desde esta perspectiva, Hannerz (1996) alude al cine como medio con una emergencia histórica y modos de distribución profundamente ligados a los procesos globalizadores. Define así la diáspora no como experiencias personales, sino como unos modos de imaginar concretos. Esto implica que las culturas indígenas supuestamente homogéneas y estables participan continuamente en las imaginaciones diaspóricas.

El exilio y el desplazamiento son los núcleos del cine transnacional en una configuración diaspórica que manifiestan las relaciones de las culturas de acogida y de origen, la interconexión local y global dentro las comunidades diaspóricas, es decir, releva las experiencias de inmigrantes y desafía el privilegio nacional de la identidad cultural y las comunidades imaginadas (Ezra & Rowden, 2006b, Higbee 2007).

La migración y el movimiento humano a través de fronteras políticas siempre ha sido una clave en la producción, distribución y exhibición del cine, que a menudo enfatiza el viaje migratorio y su centralidad como el tropo narrativo en la literatura y el mito (Lykidis, 2013). Al inicio, el objeto principal de las películas mudas no narrativas realizadas de los Estados Unidos en los primeros años del cinematógrafo (1895-1902) eran las personas trabajadoras migrantes, lo que influyó en el tejido ideológico, estético y social de los cines nacionales, el tema, los géneros, las rutinas de representación, los estilos y la identificación de protagonistas (Bertellini 2005). Después del período de posguerra de 1940, el cine americano y otros europeos han desarrollado el estilo noir, y hasta hoy la globalización permite la migración de productos cinematográficos, ideas y tecnologías sin barreras espaciales. Aunque las migraciones tienen muchas limitaciones en su movilidad, el cine de migraciones llega a todas partes.

Para ayudarnos a entender estas distintas perspectivas podemos acudir al trabajo de Higbee & Lim (2010). Distinguen entre varias vías de trabajo con los estudios del cine transnacional. En otras, hablan del análisis del transnacionalismo como un fenómeno regional, que quizá no puede enmarcarse en una globalidad. Esto podemos relacionarlo también con el desarrollo de estudios de cine transnacional pero claramente ubicados en contextos nacionales. Es este el caso del estudio de Grassilli (2008) del transnacionalismo en el cine italiano, el caso de Marchetti (2021) con su estudio del transnacionalismo en el contexto chino, o el caso de Hagner (2018) en el estudio del carácter transnacional del cine de

migrantes alemanes. Higbee & Lim (2010) también aluden al estudio de los cines postcoloniales que producen identidades propias –nacionales pero alternativas a culturas dominantes–, en ocasiones eurocéntricas. El cine de la diáspora o representante del exilio también se produce entonces en los márgenes de las culturas fílmicas dominantes, dificultando la apreciación de su éxito en un contexto transnacional.

También respecto al eurocentrismo cabe discutir el cine europeo. En este sentido, autores como Thomas Elsaesser llegan a negar la existencia de un “cine europeo”. Quienes lo definen, a menudo lo asocian a patrones concretos de cierta sensibilidad, como la melancolía, la complacencia, la nostalgia o el narcisismo (Bardan, 2012). Estas cualidades también se han agrupado bajo un abanico, bastante relativo y ligado al “cine de autor”, de lo que podría llamarse cine europeo. Además, Catherine Fowler (2002) apunta en *European Cinema Reader* (Fowler, 2002), que la propia noción de cine europeo se ha creado fuera de Europa. Es decir, que esta categoría también se ha creado en desde otros contextos, y no responde a la heterogeneidad de la industria europea, que puede diferenciarse por regiones, pero no necesariamente naciones.

Dicho esto, asociado al cine transnacional encontramos los conceptos de cine de migrantes y de la diáspora. Resulta importante aquí diferenciar entre la noción de transnacional, y el cine de migrantes o diaspórico. Esto se debe, aunque pese a que todos trascienden las barreras nacionales, lo hacen de distintas maneras (Berghahn, 2013). Así, Higbee & Lim (2010) opinan que al cine de migrantes y diaspórico se considera un tipo concreto de cine transnacional, una sub-categoría. Y yendo más allá, las diferencias entre cine de migrantes y cine de la diáspora también tiene que ver con los conceptos a los que se refieren.

La “migración” se refiere a la movilidad colectiva caracterizada temporal o crónico y constituye una formación previa de una “diáspora” (definida como un grupo social reconocible y minoritario que preserva su identidad étnica o étnica religiosa y solidaridad comunitaria o una comunidad de colonos que ha evolucionado a partir de la migración) (Sheffer 1986). Este segundo grupo diaspórico cuenta con una memoria colectiva y un mito sobre la patria (Cohen 2008: 17), que a menudo se manifiesta en un anhelo nostálgico de regreso. Esta distinción resulta relevante para Daniela Berghahn (2013) debido a que los cineastas migrantes pueden asociarse a los comúnmente llamados “inmigrantes de primera generación” o que han experimentado el proceso migratorio, mientras que los cineastas de la diáspora serían los inmigrantes de las siguientes generaciones, o mejor dicho, las personas descendientes de inmigrantes.

Sea como fuere, estos géneros cinematográficos se originan de comunidades marginalizadas o minorías que buscan ocupar su lugar en sociedades de acogida y sus estructuras sociales (Ghosh & Sarkar, 1995), de manera que su contenido está ligado a los procesos de identificación, así como a la construcción de la otredad. Es por esto por lo que se liga a las diferencias construidas en bases de raza, etnicidad, nacionalidad, género, clase, religión, sexualidad, y éstas son relocalizadas de los márgenes al centro en lo que Stam (2003) llama la redención de lo marginal.

En cuanto a estos cines de migraciones y/o diaspóricos que se han desarrollado, como decimos, a la par de nacimiento y el desarrollo del cine, la producción ha sido incesante. Con ella el análisis de dicha creación artística. En el caso de España la producción cinematográfica del cine de migraciones ha sido de especial importancia en las tres últimas décadas (Lerma 2022; García Castaño et al. 2022). Más de cien largometrajes están documentados en la base de datos de FilmAffinity. A ello se debe añadir un número importante de cortometrajes y documentales. *Las cartas de Alou* de Montxo Armendáriz (1990), cuando aún la población extranjera no representaba en España más de un 1% de la población residente, o la posterior *Bwana* de Imanol Uribe (1995), fueron las primeras del género y de las más estudiadas. Posteriormente sería *El techo del mundo* de Felipe Vega (1996), *Susanna* de Antonio Chavarrías (1996), *Martín (Hache)* de Adolfo Aristarain (1997), hasta llegar a las más recientes como *A este lado del mundo* de David Trueba (2020), *Adú* de Salvador Calvo (2020), *Vasil* de Avelina Prat (2021), *El mártir* de Fernando Pomares (2020) o *La mujer ilegal* de Ramón Térmes (2020). Entre medias de todas estas películas no podemos dejar de citar *Flores de otro mundo* de Icíar Bollain (1999), *Poniente* de Chus Gutiérrez (2002), *Extranjeras* de Helena Taberna (2003), *Princesas* de Fernando León de Aranoa (2005), *1 Franco, 14 pesetas* de Carlos Iglesias (2006) o *Retorno a Hansala* de Chus Gutiérrez (2008).

Sin duda, el crecimiento del cine de migraciones en España ha estado ligado a la creciente inmigración extranjera que en las dos primeras décadas del nuevo siglo representó un cambio demográfico sin precedentes en el país: de país de emigración se pasó a país de inmigración. Pero no todas las migraciones se han representado en el cine español. Este cine de migraciones ha dejado fuera del foco a la presencia de una diáspora que ha crecido con el tiempo en los últimos años llegando a representar la cuarta colectividad inmigratoria más importante en España: la población de nacionalidad China se sitúa, según los datos padronales del Instituto Nacional de Estadística, en la cuarta nacionalidad no europea de la población extranjera en España.

Tras lo expuesto se entenderá que nuestro interés se encuentra en poder documentar mejor el llamado cine transnacional situando dentro de él el que se ha llamado cine de inmigración (Ballesteros, 2009). Este cine de inmigración en España ha estado lejos de construir dicho cine transnacional. En los últimos treinta años de este cine (García y Lerma, 2023 y García et al., 2023) debemos hablar más correctamente de un cine nacional para consumo del “nosotros” usando la figura del “otros”. No obstante, queremos indagar en este trabajo si alguna producción más reciente permite pensar en ese cine transnacional.

II.2 EL FENÓMENO CULTURAL “CHIÑOL” Y EL CINE “CHIÑOL” EN ESPAÑA

Al igual que Hollywood tiene en sus orígenes una especial relación con el cine de migraciones, lo tiene en esos mismos orígenes con el cine de temática china. En este sentido Arthur Dong en su documental *Hollywood Chinese* (2007) nos recuerda que los cineastas chinos han contribuido a la cultura de la pantalla estadounidense desde la época del cine mudo. Mujeres cineastas de origen chino fueron pioneras en la dirección de obras cinematográficas que justifican estos datos. Marion Wong fue una de ellas con *The Curse of Quon Gwon: When the Far East Mingles with the West* (1916) y Esther Eng/Ng Kam-ha estuvo implicada en este cine durante décadas, aunque se cite habitualmente su obra clásica *Golden Gate Girl* (1941). Pero si hay un referente chino que se tiene en el cine en USA y en otras partes del mundo es la figura de Bruce Lee. Como nos recuerda Marchetti (2012) “nacido en San Francisco, enterrado en Seattle y conmemorado en Mostar, Hong Kong y Shunde, Lee domina póstumamente el legado cinematográfico de la diáspora china”. Y cómo sigue diciéndonos está gran experta en cine asiático:

[...] Lee se convirtió no sólo en un icono del orgullo étnico chino... , sino también en un emblema de la conciencia diaspórica en la que el inmigrante debe imaginar formas de luchar por la supervivencia en una tierra hostil y extranjera [...] (Marchetti, 2012: 7)

Es precisamente a la obra de esta autora a la que nos remitimos en primer lugar para orientar los estudios sobre los filmes de migrantes chinos en particular y la representación de la diáspora china en la gran pantalla. Ella se preocupa no solo de centrarse en la etnia china de forma aislada, sino en cómo el cine representa a los chinos en relación con otras minorías étnicas, raciales y sexuales. Además, de especial interés para este trabajo, nos muestra cómo dentro de la diáspora “la identidad se convierte en un problema (y a veces en una carga)” (Marchetti, 2012: 4).

Por suerte, contamos con un reciente trabajo realizado en España en el formato de tesis doctoral que aborda con enorme detalle una parte de este tema de la representación de la migración china en el

cine de Usa. Se trata de la tesis de Xiangyun He que en 2021 presenta los resultados de su estudio sobre películas sobre inmigración china en USA realizadas por directores de origen chino. Estas direcciones presentan una “visión realista” y la “imagen de los inmigrantes chinos se expone con más fidelidad, alejada de las etiquetas y estereotipos”. Ello frente a los filmes rodados por directos nativos estadounidenses.

Estos trabajos en otros contextos con incursiones en el cine trasnacional y de la diáspora china, tiene un correlato en Europa.

Uno de los autores que más se ha preocupado de esta relación entre la migración china y su representación en el cine es Gaoheng Zhang. Aunque presta especial atención a las relaciones italo-chinas tal y como se transmiten en los medios impresos y digitales, también ha realizado estudios en el campo de las representaciones de esta diáspora en la televisión y en el cine. Además de coordinar un completo monográfico en la revista *Journal of Italian Cinema and Media Studies*. Sobre el cine documental italiano que ha tratado la migración china a Italia (Zhang, 2018), se ha ocupado en otras ocasiones del cine de la ficción cinematográfica. En estos trabajos se nos muestra que las películas italo-chinas, en la medida en que abordan la relación entre el yo y el otro, se prestan a un análisis ético. Comprando los documentales y las películas de ficción sobre estas mismas temáticas observa que los primeros muestran realmente las vidas de los inmigrantes chinos; las segundas presentan personajes nativos italianos marginados con una ética de producción orientada al mercado. En trabajos más recientes (Zhang, 2019) nos presenta tres marcos para analizar la inmigración china en el cine italiano de los últimos años: el primer marco aborda la llamada “mafia china”, es decir, diversas formas de crimen organizado y, en articular, la organización criminal trasnacional china, la Triada; el segundo marco hace alusión a la competencia y colaboración empresarial entre los inmigrantes chinos y las poblaciones autóctonas especialmente en el campo del trabajo textil; el tercer marco hace alusión a la creciente presencia en los filmes, documentales y, especialmente, cortometrajes sobre jóvenes chinos que se identifica cómo de segunda generación y alude a un marco referido a la práctica de la educación intercultural.

Es quizá el autor que más se ha centrado en la migración china en un país europeo, aunque no falta entre otros autores y autoras quienes han indagado en lo que podría denominarse el cine trasnacional que vincula a China y su diáspora a esos otros países europeos. Es aquí donde es necesario centrar la idea de un cine “chiñol” en España.

Frente a la tradición del “cine nacional” que habla de “sus inmigrantes” se ha comenzado a construir el concepto de “cine transnacional”, entendido este último como el ciclo de producción, difusión y recepción de películas como un proceso dinámico que trasciende de las fronteras nacionales. Trabajos como los de Daniela Berghahn, Will Higbee o Giorgio Bertellini, aclaran estas cuestiones. Además, a esta noción de cine transnacional se añaden términos como el de “cine de migrantes” y “cine de la diáspora” (para algunos trabajos estos últimos dos conceptos se incluyen en el cine transnacional). Un ejemplo de todo ello en el contexto español podría ser el naciente cine “chiñol”.

Pero debemos preguntarnos ahora ¿qué es el cine “chiñol”? ¿se trata de un cine transnacional? El periodista Abraham Rivera contaba en un reportaje (El País, 30/05/16) sobre la exposición fotográfica de Laura Carrascosa sobre la comunidad china nacida en España que “el término chiñol lo empleó por primera vez un chino residente en España, Shaowei Liu, en una entrevista. Liu se definía de esa manera porque pensaba que no encajaba al 100% dentro de lo que es un chino o un español”. Pero según parece el término ya estaba inventado para entonces. En el blog Zhong se nos dice:

[...] Se trata del fenómeno del “chiñol”, que como la propia palabra indica, es la mezcla del chino mandarín con el español. Esta nueva terminología la acuñé en una de tantas cenas de “expats” en Shanghái cuando un chico de Estados Unidos me preguntó: “Si la mezcla del español y el inglés es Spanglish, y del chino y el inglés es Chinglish, ¿cómo sería la del chino y el español?”. De mi cabeza, casi sin pensar, salió la palabra “chiñol” que generó alguna que otra risa (sería a causa de la Qingdao, la famosa cerveza china) [...]

Pero en el mismo blog se nos explica que el término ya se había usado con anterioridad. Quizá los antecedentes deberíamos buscarlos en cómo se ha formulado la idea de un cine transnacional en algunos países europeos entre China y esos países del viejo continente.

Una parte de la idea es encontrar una denominación de esa intersección entre los “chino” y el otro país de “acogida” y viene de la defensa de Shu-Mei Shih (2007) de descomponer la idea homogeneizadora que supone el término “chino”. Reconociendo que la dispersión de los pueblos de China por todo el mundo ha sido objeto de estudio como subcampo en los estudios chinos, Shih plantea que los parámetros de este subcampo vienen dados por el lugar al que han ido a parar los pueblos procedentes de China: en general se ha denominado estudio de la diáspora china. Y concreta sus críticas de la siguiente manera:

[...] La diáspora china, entendida como la dispersión de “chinos étnicos” por todo el planeta, se erige como una categoría universalizadora basada en una etnia, cultura y lengua unificadas, así como en un lugar de origen o patria. Tal noción es muy problemática, a pesar de su amplia adopción y circulación. Un uigur de la provincia de Xinjiang o un tibetano de la provincia de Xizang/Tíbet que haya emigrado de China no suelen considerarse parte de la diáspora china, por ejemplo, mientras que los manchúes y los mongoles de Mongolia interior pueden o no considerarse parte de la diáspora china (Shih, 2007)

En fin, “chino” es un marcador nacional que se hace pasar por una categoría étnica, lo que nos muestra la influencia de la ideología racializada de las potencias occidentales desde el siglo XIX, que preconizaba el “carácter chino según la línea del color, sin tener en cuenta las numerosas diversidades y diferencias dentro de China”.

Es desde estas posiciones que Shih propone el término “sinófono” cómo “una red de lugares de producción cultural fuera de China y en los márgenes de China y de lo chino...” Shih (2007: 4).

Ya antes, Michelle Bloom, de la Universidad de California, Riverside, buscaba la manera de encontrar la fusión entre China y Francia en el cine franco-chino contemporáneo. Sirviéndose de la cita, la traducción y la imitación y utilizando dos filmes: *Balzac and the Little Chinese Seamstress* de Dai Sijie, su adaptación de 2001 de su propia novela best-seller de 2000, y el quinto largometraje de Tsai Ming-Liang, *¿Qué hora es allí?* (2001) presenta una completa interacción franco-china que permite construir una cierta noción de “influencia”. Con posterioridad, en un trabajo de 2016, Michelle Bloom nos habla ya de los directores sinófonos que suelen recurrir al cine francés haciendo referencia a él y adaptándolo. Ambientan sus películas en París y la Francia metropolitana, eligen actores franceses y, a veces, utilizan diálogos en francés, incluso cuando los propios directores no los entienden. Este trabajo sobre el cine chino-francés ofrece un paradigma para comprender otras mezclas interculturales y herramientas para estudiar el cine transnacional y el cine mundial.

Flannery Wilson (2011), quien ya hemos citado criticando el término “sinófono” de Shih, nos introduce también en el término “sino-italiano”. Lo hace para indicarnos la procedencia de la noción general de “hibridez” en relación con el cine transnacional contemporáneo. Del mismo modo que hace Bloom con el término “sino-francés”, Wilson plantea el cine “sino-italiano” describe películas en las que se ponen de relieve las conexiones interculturales entre China e Italia:

[...] Por lo tanto, al igual que la expresión "sino-francés", mi definición de cine sino-italiano es relativamente amplia, y puede incluir películas marginales o dominantes, realizadas y dirigidas en la "gran China" o en Italia, o en ambas Wilson (2011: 13)

En base a estas teorías mencionadas arriba, usaremos para ello el análisis de dos películas *Yu Gang (La Pecera)* (Luis Pagliery&Carolina Aranha Nery&Paco Nicolas, 2017) y *Chinas* (Arantxa Echevarría, 2023). Y nos preguntaremos en qué medida se puede considerar dicho filme cómo un cine “chiñol” y con ello un cine en la línea de las producciones transnacionales (García Castaño & Jiang, 2024).

II.3 COMUNICACIÓN INTERCULTURAL

Las investigaciones de “comunicación intercultural” aportan a indagar los problemas surgidos en las comunicaciones de cultura y reforzar las conciencias de interculturalidad, por ende, la cultura sostiene el golpe maestro de las temáticas de ciencia sociales y se vuelve el núcleo de comunicación intercultural. Las disciplinas de cultura se adaptan a la interculturalidad paralelamente como materiales o inmateriales, históricas o contemporáneas, estables o dinámicas, individuales o colectivas. A través de los siguientes conceptos de la “comunicación intercultural” entenderemos los factores culturales de impacto para la interculturalidad:

Jane Collier y Milt Thomas plantean la concepción de “identidad cultural” y después el anterior lo extiende (Collier & Thomas, 1998) (Collier, *Theorizing cultural identifications: Critical updates and continuing evolution*. In W.B. Gudykunst (Ed.), 2005b) de que los objetivos de la “identidad cultural” son promulgar y discutir la identificación social por unos grupos en escenarios particulares bajo las estructuras contextuales y los discursos públicos que producen las representaciones y las subjetividades, por lo que este proceso del intercambio de la identidad cultural es denominado como la “interculturalidad”(Collier, *Context, privilege, and contingent cultural identifications in South African group interview discourses*, 2005a). Las identidades culturales cruzadas son producidas por los discursos históricos, institucionales y públicos, y son construidas socialmente en las relaciones interculturales (Lee, 2007). Las identidades entre los comunicadores es el símbolo principal de la comunicación intercultural, determinadas por sus culturas respectivas y sirven de portavoces culturales, por lo que se llama “comunicación intercultural”.

Hoy en día, muchos de los términos utilizados en el campo de la comunicación intercultural se han formulado en las décadas anteriores al apogeo intelectual del Instituto del Servicio Exterior de 1951 a 1955 (Leeds-Hurwitz (1990)). Edward Twitchell Hall Jr. (1973) indica el estudio de la comunicación no verbal como un componente del "lenguaje silencioso" de la comunicación intercultural y la conceptualización en la intersección de la cultura en su libro *Lenguaje Silencioso*, lo que hacía la “interculturalidad” quedarse en un estado pre-paradigmático y no se reconoció formalmente (Hall, 1973).

El “extraño” en la teoría de Geometría social de Georg Simmel (1908, 1921) y las investigaciones sobre la comunicación no verbal de las expresiones faciales por Charles Darwin (1872/1965) se consideran las raíces más importantes de la comunicación intercultural. (Gudykunst & Kim, 1992; Rogers &

Steinfatt, 1999; Singhal & Rogers, 1999). En las otras obras se muestran unos paradigmas de la comunicación intercultural:

1. "The approach to intercultural communication accepted cultural differences and was nonjudgmental, reflecting a perspective from anthropological research and training", lo que destaca el relativismo y un individuo culturales juzgado por su contexto particular (Herskovits, 1973);
2. Larry A. Samovar, Richard E. Porter y Edwin R. McDaniel (1972) publicaron el libro de Comunicación intercultural y piensan que la comunicación juega un rol importante en la interacción cultural cada vez mayor que ha promovido la multipolaridad internacional y las cooperaciones económicas, políticas o militares, comprendido como la globalización hoy en día. Además, proponen que la comunicación intercultural y estas habilidades no se limitan a un activo, sino a una demanda del desarrollo de era (Samovar, Porter, & McDaniel, 1972). Antes de 1980, unos libros significativos se habían publicado como Comunicación intercultural por L.S. Harms en 1973 y una introducción de Comunicación intercultural por John C. Condon y Fathi en 1975 (Rogers, Hart, & Miike, 2002);
3. En 1997, se estableció la Academia Internacional de Investigación Intercultural en Portland por los investigadores y los profesionales destacados de diversas disciplinas académicas que se han extendido más allá de las líneas disciplinarias. Su propósito elemental es promover la investigación, la teoría y la práctica en el campo de las relaciones interculturales. La Academia también se esfuerza por difundir al público la información relacionada y fomenta los intercambios entre quienes esten interesados. El objetivo final de la Academia es impulsar la paz y la prosperidad mundiales mediante APP de los principios académicos y los resultados de la investigación para mejorar las realidades humanas;
4. El modelo de "Tercera Cultura" (TC) nace cuando la cultura A se encuentra con la cultura B. A y B indican las diferencias y las incertidumbres, en un caso ideal, se surge la cultura C basada en una nueva combinación de contrastes y similitudes en esta situación. La Cultura C es la Tercera Cultura constituida de cierta forma por A y B o todas las partes involucradas en el intento de comunicación o cooperación. Según Carley Dodd, las culturas A y B no se limitan a sus significaciones culturales, y cada individuo en cada cultura se vincula estrechamente con la cultura, la personalidad y una relación interpersonal. Es muy significativo porque normalmente las diferencias de conciencia se dividen, se cosifican, se exageran se compartimentan (Dodd, 1998);
5. Fred Casmir (1999) define la tercera cultura como "construir un entorno interactivo beneficioso mutuamente para todos los involucrados", "centrado en la comunicación" y "procesos de

construcción a largo plazo”. Basándose en la teoría del caos, Casmir intenta alejarse del supuesto de que una cultura sea de alguna manera un sistema con una identidad estable; se entiende “no como un estado final sino como un proceso evolutivo continuo” (Casmir, 1999).

En los últimos años, la comunicación intercultural se ha convertido en una disciplina integral que contiene antropología, lingüística, psicología, comunicación y sociología, que ha sido plenamente valorada por académicos internacionales. Además de explorar las relaciones entre la comunicación intercultural y el lenguaje, también estudian enérgicamente los vínculos entre la comunicación intercultural y las habilidades comunicativas, y procuran combinar el cultivo de estas habilidades de comunicación intercultural con las personales para promover el establecimiento de la conciencia cultural o la infiltración de la sensibilidad cultural y desarrollar las habilidades de comunicación personal en una verdadera competencia cultural-comunicativa. En el período de alteración en la sociedad internacional, los de diferentes orígenes culturales tienen ganas de realizar sus intercambios ideológicos y culturales, mezclan y confrontan, de modo que los diversos grupos culturales puedan entenderse y reconocerse gradualmente en sus interacciones diarias.

Al principio, Richard Porter (1972) clasifican los contenidos de la comunicación intercultural en ocho aspectos: actitud, organización social, modo de pensamiento, regulación de roles, lenguaje, organización y uso del espacio, concepto de tiempo, y expresión no verbal (Samovar, Porter, & McDaniel, 1972).

Marshall R. Singer (1987) piensa que cada individuo pertenece a muchos grupos y no existen cualesquiera dos grupos iguales plenamente, paralelamente, ellos nunca cuentan con los valores, las creencias ni los pensamientos mismos, es decir, cada miembro es único e insustituible y sus comunicaciones indican una conducta de interculturalidad (Singer, 1987). Más adelante, Singer argumenta que los estudios internacionales y regionales no deben delimitarse en las comparaciones generales de los países sino ampliar y profundizar las investigaciones sobre la diversidad cultural.

Porter y Samovar (2016) sintetizan los tres aspectos de los puntos de vista (valores, cosmovisión y organización social), proceso del lenguaje, proceso no verbal (modo de lenguaje y pensamiento) en base a la teoría de Marshall R. Singer (Samovar L. A., Porter, McDaniel, & Roy, 2016).

Al mismo tiempo, todavía existen unos problemas en el proceso de la comunicación intercultural, planteado por Michael Argyle como siguiente: 1. Lenguaje; 2. La comunicación no verbal; 3. Las

regulaciones de conductas sociales; 4. Las relaciones de familia y compañeros; 5. La motivación de conducta; 6. Los pensamientos (Argyle, 1988).

Por ende, los elementos culturales se impactan por la historia, las tradiciones, las religiones, los valores y los pensamientos, las organizaciones, las costumbres, las políticas sociales y las etapas de desarrollo (Hu, 1999).

II.3.1 PROCEDIMIENTOS DE LA COMUNICACIÓN INTERCULTURAL

Mensaje verbal: Lenguaje

El lenguaje y la cultura se interaccionan: el lenguaje refleja la cultura nacional y se influye por la cultura simultáneamente. Un idioma y su vocabulario compuesto pueden reflexionar un tipo de cultura plenamente, especialmente en los términos de palabras. Además de existir las diferencias en los significados, también las reglas pragmáticas y la estructura del texto, se determinan por las tradiciones culturales principales. Muchos lingüistas creen que el lenguaje no sólo representa la forma cultural, sino que también representa la estructura del lenguaje (Hu, 1999).

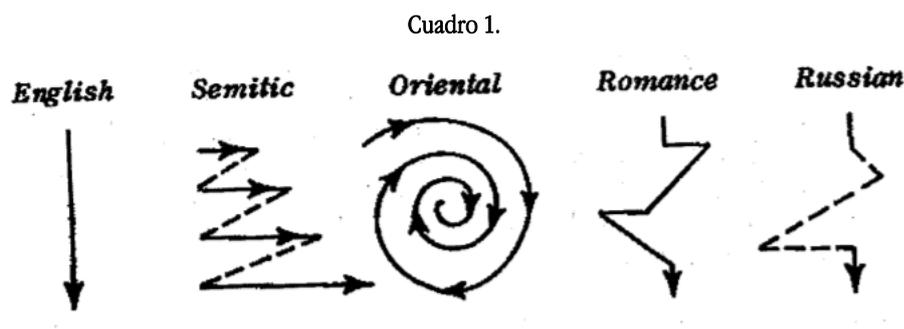
La hipótesis de Sapir-Whorf (1929) indica que los conceptos y las categorías culturales de lenguaje afectan la percepción del mundo real, los pensamientos y los comportamientos de hablante. Esta teoría de “la estructura del lenguaje afecta la estructura cognitiva de los hablantes” “El mundo real se basa en gran medida en los hábitos lingüísticos del grupo” involucra muchos campos académicos como la lingüística humana, la psicología, la psicología del lenguaje, la neurolingüística, la ciencia cognitiva, la antropología del lenguaje, la sociología del lenguaje, la filosofía del lenguaje, etc. (Sapir, 1929).

Más adelante, muchos puntos de vista se desarrollan en base a esta hipótesis y se resumen como los siguientes:

1. El lenguaje puede reflejar los valores y las normas sociales y culturales;
2. Las lenguas del mundo tienen muchos elementos estructurales comunes;
3. Las conductas verbales y no verbales son iguales, y no hay distinción entre primaria y secundaria.

En la comunicación, sólo discutimos sus estilos y sus relaciones con la interculturalidad. Cuando los pensamientos se expresan mediante el vocabulario, las expresiones, el razonamiento y el pensamiento, que también aluden las características culturales, definido como “estilo de comunicación”.

Robert Kaplan (1966) realiza las comparaciones de los estilos de redacción de los estudiantes y los induce con unas imágenes como descripción (ver Cuadro 1)



Fuente: Kaplan (1966)

Para concluir, los orientales siempre se expresan en indirecto y no pueden explicarse literalmente, pero en general no existen tantas metáforas en las otras hablas. Linda Young (1982) explica que el pensamiento de los chinos directamente se impacta por el tema hablado, soliendo mostrar los materiales primero y después concluir, por último. Esto se debe a los valores tradicionales chinos de "humildad" y "amabilidad": Primero los chinos deben cortar la distancia con su receptor y luego permitirles aceptar sus opiniones poco a poco para que la conclusión se vuelva más convincente en este proceso (Linda, 1982). Los europeos y los estadounidenses prefieren expresar sus propios puntos de vista primero y mostrarlos con claridad, y no les importa la confrontación de puntos de vista y los conflictos culturales (Hu, 1999).

Comunicación no verbal: Mensaje de conducta, espacio, tiempo y silencio

Larry A. Samovar y Richard E. Porter (1982) plantean la teoría de “Comunicación no verbal”: En la comunicación no verbal, las actividades humanas y el entorno producen todos los estímulos a la información potencial del divulgador o de la audiencia. Durante el proceso de comunicación, no todos los comportamientos pertenecen a un tipo no verbal y consciente, además, estas comunicaciones contienen la información potencial (Porter, Roy, Samovar, & McDaniel, 1982).

Más adelante, Loretta A. Malandro y Larry L. Baker (1991) indican que un hombre hacía una conducta no verbal con insinuación y produce una significación en el cerebro de los demás. Mientras tanto, existen las diferencias entre la comunicación verbal y no verbal (Malandro & Baker, 1991):

1. La comunicación verbal obedece a unas ciertas normas de gramática o una estructura fijada, pero la no verbal no, por lo que justifica que está de acuerdo con el entorno y las situaciones;
2. La comunicación verbal se clasifica en la semiología, pero la no verbal no;
3. La comunicación verbal se lleva a cabo según las realizaciones de conversaciones, caracterizada intermitente pero la no verbal es constante;
4. El lenguaje es aprendido, pero los métodos de la comunicación no verbal se ven en el instinto humano;
5. El Hemibrain izquierdo responde al estímulo del lenguaje y el análisis informático en la comunicación verbal, pero el derecho funciona para tratar a los estímulos como imágenes o espacio de la comunicación no verbal.

La comunicación no verbal indica los elementos de ojos, gestos, postura, sonrisas, expresiones faciales, patrones de vestuario, silencio, contacto físico, distancia entre hablantes, volumen del habla, concepto de tiempo, uso del espacio, etc. (Porter, Roy, Samovar, & McDaniel, 1982).

Edward Hall (1976) plantea dos clasificaciones, una es “tiempo monocrónico (M-tiempo)” y la otra es “tiempo policrónico (P-tiempo)”. El “tiempo monocrónico (M-tiempo)” divide el tiempo en una línea y sigue el horario; No obstante, “P-tiempo” puede realizar una tarea simultáneamente sin rutina. La diferencia inicial influye en la planificación, el orden de procesos y las reflexiones de resultados (Hall, 1976). Los chinos prefieren el “M-tiempo”, pero los europeos seleccionan el posterior. Por ende, los horarios laborales de los chinos y los españoles se diversifican tanto y surgen los impactos grandes a los medios de vida, las políticas de inmigración y las reacciones o respuestas de los inmigrantes chinos en España.

Kai Zhu, Ni Li y Yangyang Gao (2020) proponen que la indumentaria es un producto de actividades sociales y económicas caracterizada por lo social y cultural. La indumentaria nos interpreta la industria artesanal de una región, así como los estándares estéticos y la orientación de valores individual o colectivo, tal como el estatus social en la sociedad, por lo que debemos tener en cuenta el entorno circundante y las intenciones de los activistas mediante este elemento cultural, considerada como un

símbolo de cultura y de identidad por el simbolismo, la funcionalidad y la exhibición (Zhu, Li, & Gao, 2020).

Las relaciones interpersonales y la interculturalidad

Las relaciones interpersonales se ven afectadas por las limitaciones y los fondos culturales. La “familia” se considera una unidad importante social y se diversifican por sus organizaciones, gradualmente se evoluciona a una red social. Comparada con el occidente, China presta más atención en esta red que en la ley o las normas (Hu, 1999). Por eso, hay dos actitudes de los chinos por la dependencia a la familia: La intimidad a los conocidos y el aislamiento con los desconocidos, y después surgen dos criterios para juzgar todas las cosas en sus pensamientos (Gao & Ting-Toomry, 1998). En China, el núcleo de familia y las clases sociales se consideran las etiquetas del intercambio con el mundo como el adagio “La armonía familiar es la fuente de todos (en chino: “家和万事兴”)”, que se muestran en la diplomacia, el negocio internacional e incluso la vida popular.

Cuando analizamos la interculturalidad de muchas partes, es inevitable recopilar su contexto tanto histórico como cultural y captar los fenómenos interculturales relativos, al mismo tiempo, ponemos énfasis en los objetos de investigación y sus comportamientos interculturales, tal como las herramientas o los medios usados por esta actividad cultural.

El valor-núcleo de la comunicación intercultural

Clyde Kluckhohn (1965) plantea que los valores se constituyen deseables explícitos e implícitos para un individuo o grupo. Es decir, los comportamientos, los métodos y los propósitos existentes resultan las decisiones directamente (Kluckhohn, 1965).

Michael Proseer (1978) piensa que los valores se forman principalmente por individuos o los grupos mediante la comunicación cultural, considerado el elemento más complejo en la cultura porque cada individuo cuenta con su propio valor (Prosser, 1978).

Geert Kluckhohn (1980) lo define como “una preferencia a una cosa” (Hofstede, 1980). Larry A. Samovar y Richard E. Porter (2016) también indican su característica prescriptiva, justifican lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, lo real y lo falso, lo positivo y lo negativo. Los valores culturales determinan qué vale la pena lo de dar e insistir, lo de preocuparse, lo de elogiarse, la vergüenza y qué

es la unidad en diferentes situaciones. Por ende, los valores culturales dirigen los puntos de vista y los comportamientos humanos (Samovar, Porter, McDaniel , & Roy, 2016).

En resumen, los valores son el punto de partida básico relacionados con las opiniones y acciones. A pesar de la cultura abstracta, general e invisible, pero las observaciones, las palabras y los hechos humanos influyen en sus creencias y actitudes por el valor específico.

Hu Wenzhong (1999) argumenta que las relaciones entre valores y la comunicación son dominantes e interactivas. En primer lugar, los valores determinan las maneras de comunicación como la comunicación verbal, la comunicación no verbal o la comunicación social. Segundo, si los valores afectados por los medios de comunicación son más profundos para la cultura porque son adquiridos paulatinamente en el proceso de socialización y la comunicación social. Es decir, al formar los valores, surgen las creencias, opiniones, actitudes simultáneamente. Sin embargo, los valores son relativamente estables y no son fáciles de cambiarse, por ejemplo, podemos aprender los idiomas extranjeros, las costumbres y las reglas sociales en cierto periodo, pero es extremadamente difícil aceptar los valores desde una otra cultura. No obstante, los valores también se transformarán en consecuencia con el paso del avance social, sobre todo entre las generaciones (Hu, 1999).

II.3.2 LA COMUNICACIÓN INTERCULTURAL ENTRE ESPAÑA Y CHINA

Antes de siglo XX, España y China establecieron sus lazos socioculturales de forma indirecta como los contactos en la tercera parte, los misioneros o los comercios. En la ruta de la seda se vio una vía muy importante en el comercio antiguo y ofrecieron muchos perfiles iniciales de Antigua China a los europeos (Cuenca, E. L. (2008)). Entretanto, los misioneros introdujeron el cristianismo (López-Vera, 2012), la ciencia, los libros occidentales y registran muchas visiones generales de China para llevarlas a Europa, considerado un intercambio original y antiguo de las dos civilizaciones, por lo que gradualmente se desarrolló la sinología (Terol Rojo, 2017). Cabe mencionado, España es el primer "sinólogo" en Europa, lo que no solo aceleraba la "visión china" más completa en Europa, sino que también promueve la "Ilustración" (Zhang, 2005).

Se denominan las relaciones de "un triángulo determinante" entre China, España, Filipinas, es decir, bajo este marco histórico coexistían muchas percepciones chinas. En primer lugar, desde el ángulo de Filipinas, era una admiración, una estabilidad y una armonía gracias a su grandiosidad de rol internacional y la importancia de su cultura. Además, a diferencia del papel y la forma de penetración

española en Filipinas, China no tuvo las naturalezas del poder y la violencia, al contrario, podían negociar frecuentemente con los nativos y las comunidades españolas allí y llegaron mediante el Galeón de Manila. En el territorio filipino, España y China consiguieron firmar el trato de la nación más favorecida mutuamente en el periodo decimonónico. No obstante, eran inevitables las disputas de interés entre estas tres potencias y los comentarios anti-China en aquella etapa desde los españoles, con un periódico en Manila, llamado La Oceanía Española que publicó acerca de las amenazas de los chinos y más ocupación de recursos en Filipinas ya que habían crecido y disimulado los beneficios de estos inmigrantes. La masacre de Luzón, la invasión a las tierras del Sur de China y los esclavos chinos también se inscribieron en la historia con un estigma sangriento.

En la mitad de del siglo XX, las relaciones diplomáticas entre España y China estaba en “luna de miel” bajo el gobierno de GMD por Chiang Kai-shek y el de Franco gracias a su régimen político similar de extrema derecha y el objetivo común de anticomunismo. Como los aliados de EE. UU., España y China llegaron un conocimiento común y se quedaron en un estado confraternal en el panorama internacional (Del Río Morillas, M. (2017))

Luis Palacios Bañuelos (2013) echaba una mirada retrospectiva de la historia larga hispano-china desde el siglo XVI y destaca los acontecimientos ocurridos en el siglo XX entre varios gobiernos chino y los españoles en unos periodos históricos, sobre todo entre Mao Zedong y Francisco Franco, que demostraba que las relaciones entre dos países estaban separadas y estrechadas constantemente con motivo de la autoridad cambiante y el fondo internacional complejo.

A partir del siglo XXI, España y China intensan las cooperaciones en todos los campos con apoyo de varias planificaciones entre la UE y Asia como el Plan Marco Asia-Pacífico, Acuerdo Integral de Inversión², Plan Integral de Desarrollo del Mercado de China, la iniciativa de la Franja y la Ruta, la Agenda Estratégica para la Cooperación UE-China 2020, etc. Arturo Avello (2000) en nombre de Real Instituto Elcano analiza las situaciones actuales y el desarrollo positivo de cooperaciones entre Asia y España en el fondo del Plan Marco Asia-Pacífico, sobre todo con China y Japón en aspectos de política, economía y culturales (Avello, 2000). En la UE, España ha sido uno de sus principales aliados y ofreció muchas ayudas financieras a China que se vinculaban más estrechamente desde el fin dle XX hasta el

² En inglés Comprehensive Agreement on Investment (CAI).

inicio del siguiente siglo, más adelante, comerciaban y cooperaban en muchas industrias con las compañías de inversión extranjeras en el mercado de contraparte.

Al mismo tiempo, los convenios de culturas han promovido los intercambios en educación, turismo, la formación de los talentos tecnológicos y los establecimientos de los centros culturales. Además, los elementos tradicionales de China como Kung Fu y artes marciales echan raíces en la tierra ibérica y se convierten en algo muy popular entre el pueblo español; tal como las ventajas de arte y deporte de España que se introducen y se aprenden por los chinos para mejorarse y realizar la diversidad cultural. El aumento de la cantidad de los estudiantes al extranjero reflexiona el contacto sino-español de economía frecuente e íntimo hoy en día, por el otro lado, las comunicaciones en el campo de alta tecnología también indican el poder blando fuerte de las ambas partes en base a los propósitos de “beneficio mutuo y avance común”.

La interculturalidad y su objeto: la inmigración de los chinos en España

Los objetos de interculturalidad son los grupos de diferentes culturas cuyas comunicaciones se consideran “las comunicaciones interculturales”. Por eso, la interculturalidad hispana-china directa se concentran en los inmigrantes españoles en China y los chinos en España, por lo que se seleccionan para la inmigración de los chinos en España y se investigan sus medios de vida allí en este estudio.

Lee (1965) sugiere una forma de reducir esta percepción sistemáticamente y un enfoque de cuatro puntos (Lee, 1966):

1. Definir el problema o la meta en términos de los rasgos, hábitos y normas del país de origen;
2. Definir el problema u objetivo en términos de los rasgos, hábitos y normas de la cultura extranjera;
3. Aislar la influencia de SRC en el problema y examinarla cuidadosamente para ver cómo complicar el patrón;
4. Redefinir el problema sin la influencia de SRC y solucionar la situación del mercado exterior.

El tema de la inmigración global es integral ya que abarca todos los campos de las ciencias sociales. Desde los principios del siglo XXI, este problema se ha vuelto más prominente, sobre todo la cultura de inmigración, el entorno socioeconómico y el nivel educativo de los grupos de inmigrantes. Edward T. Hall destaca que las expresiones temporales y espaciales se desemejan por motivo de sus diversos trasfondos culturales (Hall, 1989).

Según el *Informe sobre las migraciones en el mundo 2020* por la OIM, hay 272 millones de migrantes transnacionales entre la población total de 7.700 millones en 2019, y más 40% de ellos nacieron en los países asiáticos. Como una fuente principal de inmigrantes en el mundo, China siempre ha otorgado gran importancia a los problemas de inmigración y muchos académicos les denominan “diásporas chinas”.

El economista británico Adam Smith (1776) propuso la teoría de que el crecimiento económico y la riqueza de las naciones fueran sostenidos por el interés individual y de empresa libre, la competencia libre, el comercio y el movimiento libre de trabajadores extranjeros (Smith, 1776). El académico estadounidense Ernst Georg Ravenstein (1885) estudia la ley de la inmigración en sus libros *Las leyes de la migración* y cree que la migración de la población no era un flujo desordenado, sino una determinada ley (Ravenstein, 1885). Everett S. Lee (1966) plantea la "Teoría de empujar y tirar", es decir, los factores duales de "empujar" y "tirar" determinan la existencia y el desarrollo de los inmigrantes internacionales (Lee, 1966). Desde la década de 1960, han surgido algunas teorías que explicaban el mecanismo dinámico de la migración internacional, como la economía neoclásica, la nueva economía de la migración y la teoría del mercado laboral segmentado y la teoría del sistema mundial.

El concepto de “los chinos de ultramar (o “los chinos en el extranjero”)” cuenta con definiciones diversas en diferentes períodos. Antes de la década de 1950, este concepto generalmente podía referirse a los inmigrantes chinos y sus descendientes en el extranjero. A continuación, en el sentido político y legal sólo se designó a quienes con la nacionalidad china vivían en el extranjero. Dado que el gobierno chino tiene una interpretación legal clara del concepto de “chino de ultramar”, se refieren a la mayoría de los chinos sin la nacionalidad china (Zhuang, Qing, & Pan, 2010).

Los académicos de Taiwán argumentan que hay tres pilares de la sociedad de los chinos en el extranjero, a saber, las asociaciones de los chinos en el extranjero, las escuelas de los chinos en el extranjero y los medios de comunicación de los chinos en el extranjero. Los medios de comunicación de los chinos en el extranjero se refieren a los medios creados y distribuidos fuera de China continental, Hong Kong, Macao y Taiwán, también incluyendo los periódicos, la radio, la televisión, las revistas, los sitios web, etc., así como algunos medios nuevos que surgen en Internet hoy en día. Además, se consideran a aplicar el idioma de chino como la lengua principal de comunicación y sirven

a los receptores de los chinos en el extranjero. Unos académicos creen que los chinos de ultramar son la audiencia principal y el idioma de chino se ve como el medio imprescindible de difusión. En la actualidad, la cantidad total de chinos en el extranjero se aproxima a 60 millones, el chino se ha convertido en uno de los idiomas más hablados del mundo y el número de los medios en chino ha aumentado paulatinamente (Zhang, 2017). Según las estadísticas, ahora existen más de 1.000 agencias mediáticas de los chinos en el extranjero, que cubren más de 60 países y regiones, entre ellos, hay más de 70 estaciones de radio en chino, unas docenas de Televisión en chino, y los numerosos medios en línea (Yan & Zheng, 2018). Los medios de comunicación de los chinos en el extranjero difunden los mensajes chinos desde los diferentes aspectos, lo que ha mejorado enormemente la mala comprensión de los chinos por los nativos. Al mismo tiempo, estos medios también ayudan a los chinos a conocer más de su entorno de vida y eliminar los estereotipos negativos por los nativos.

En general, las “asociaciones” se refieren a una organización sin fines de lucro cuyos miembros se combinan voluntariamente para participar en diversas actividades y apoyar los intereses comunes perseguidos por sus grupos (Anderson, 1967). Los elementos básicos son: combinados en una forma organizativa, determinada, no lucrativa y voluntaria (Li & Guo, 1985). Estas asociaciones son unas organizaciones sociales autónomas establecidas espontáneamente por los chinos de ultramar que emigraron al extranjero en las primeras etapas para unirse y ayudarse mutuamente, conectarse con la ciudad natal y buscar una supervivencia común. Al mismo tiempo, promueven el desarrollo de la sociedad china local, estimadas como el cuerpo principal de difusión de la cultura china y un puente que conecta a los chinos con los lugareños. A medida que los nuevos inmigrantes chinos se han convertido en el tronco entre su diáspora, el rasgo de estas asociaciones ha expandido rápido a corto plazo, también ha diversificado los tipos de sus actividades y sus naturalezas, clasificadas mayormente por sus orígenes natal como “asociaciones regionales” o los sectores de trabajo definidos como “asociaciones industriales”, que son el fruto de las necesidades sociales y políticas de los chinos de ultramar. Su existencia generalizada ha jugado una importante función social de mantener las emociones de la patria, difundir la propia cultura, comunicarse con la red del grupo de los chinos y salvaguardar los derechos e intereses legítimos (Xie, 2005).

Muchos académicos de España y China investigan este tema y nos surten muchos materiales importantes. De acuerdo con las estadísticas de 2005 en Descripción general del chino de ultramar, hay más de 30 asociaciones de los chinos en España después de la década de 1970, entre ellas, la más influyente es la Asociación de Chinos en España fundada en 1983 con cerca de 1.000 miembros

(principalmente desde Qingtian). La otra es la Asociación General Qingtianos en España establecida en 1996 y recibió entre 4 y 5 millones de euros en tasas de conferencia desde el gobierno español (hasta el año 2005 era la única sociedad que contaba con la financiación gubernamental). Mientras tanto, había 3 escuelas para los chinos en España en aquel momento y la Agencia de Xinhua se vio como el medio de comunicación de China más oficial de entre ellos, allí (Lu & Wang, 2006).

Con motivo del impacto elemental de los chinos en España, hay más sinólogos españoles que nunca se asediaron dentro de las investigaciones de lingüística o la filología china, sino que se dedicaban a la sociedad de los chinos y prestaban más atención a su vida en el extranjero.

Dr. Joaquín Beltrán Antolín de UAB, especializado en la inmigración de chino en España, en la época temprana consideraba que el medio inicial de vida de los extranjeros del origen chino en España era la propiedad familiar de los medios de producción (o la empresa familiar), que era difícil desarrollarse constantemente y se limitaba por el entorno general, gradualmente se ha transformado el servicio de buhoneros y restauradores. Al mismo tiempo, las moralidades de “confianza”, “honradez”, “honestidad” y “lealtad” mantienen esta prosperidad de industria, y en esta circunstancia se forman las redes sociales y la(s) cadena(s) migratoria(s). Con apoyo de las políticas de beneficios mutuos y muchos acuerdos de cooperaciones entre los dos gobiernos, más empresas de coinversión hispano-china están apareciendo y han cambiado las redes laborales transnacionales (Beltrán Antolín, La empresa familiar, trabajo, redes sociales y familia en el colectivo chino, 2002). En su estudio posterior, hace una comparación de la influencia producida por la crisis económica (2017-2013). En España, en cuanto a la población, los trabajadores nacionales y los chinos en España son una “contracorriente” en caso de que coexistieran el crecimiento de la cantidad de los inmigrantes chinos y la tasa de desempleo en España porque ellos aplican las estrategias de “precio bajo” y “diversificar las inversiones” para los nuevos desarrollos empresariales, por lo tanto, no hay duda de que se han dedicado al crecimiento de la economía española y de su internacionalización (Beltrán Antolín & Sáiz López, 2015). (Había un espacio) Su esposa Doctora Amelia Sáiz López principalmente contribuye a la investigación de las mujeres chinas en España y analiza su impacto en las estrategias productivas y reproductivas (Sáiz López, 2015).

Gladys Nieto ha publicado muchas obras sobre China y sus emigrantes en los otros países con la metodología comparativa y cualitativa. Entre ellas, el libro *Asia*, que habla de una nueva frontera para España y nos introducen a la historia y a la situación de la inmigración de los chinos a los países europeos (Nieto, 2001).

Consuelo Marco Martínez, la profesora de estudios de Asia oriental, coopera con académicos de China en las investigaciones en los inmigrantes chinos en España, sobre todo los medios de vida, las redes sociales y las relaciones con las otras diásporas como los aborígenes en España, indicando que los chinos en España se quedan las impresiones neutrales, como las etiquetas positivas de “trabajadores”, “inteligentes”, “ceñidos” , o las negativas “mafias chinas”, “huraños” y “no quieren mezclar con la sociedad de la corriente principal”, lo que ha producido un adagio “trabajan como los chinos”. Mientras tanto, los inmigrantes chinos prefieren a vivir en España debido al clima agradable y su gasto bajo de vida comparativamente con Alemania, Francia y Países Bajos. Ellos derivan de Zhejiang (especialmente Qingtian), Fujian, Shandong y las tres provincias de nordeste de China, encargándose de los sectores tradicionales como restaurantes, sastrería y taller de cuero, las recientes surgidas de bazar y alimentaciones (Marco Martínez & Lee Marco, 2009). Las agencias mediáticas y las empresas fundadas por los chinos en España están ampliando su rasgo y su impacto cada vez mayor, consideradas como los altavoces de sus derechos (Marco Martínez & Luo, Las características de los inmigrantes chinos en España y su comparación sociocultural (en chino: 《西班牙华人移民的特性及社会文化对比》), 2019).

Li Minghuan es tratado como uno de los pioneros de sociología de la inmigración de China con las investigaciones de los chinos en Europa, sobre todo, en los Países Bajos, Francia, Inglaterra y Alemania. En cuanto a la visión general de la inmigración china en España, nos introducen las situaciones básicamente de las comunidades chinas, sus actividades, la población y las relaciones entre ellos y los residentes nativos con la metodología de antropología.

Wang Zigang piensa que la imagen de los chinos en España no es positiva a pesar de su gran envergadura de producción y beneficios en la industria de allí. Por un lado, las competencias de cuota de mercado español resultan de los conflictos y una cierta “amenaza” para los otros grupos; Por el otro lado, falta un mecanismo eficaz de comunicación entre todas las partes y los conocimientos de las leyes o los reglamentos locales (Wang & Huang, 2020).

Cuando los inmigrantes ingresan sobreviven en un círculo social, sus propias experiencias culturales podrían bloquear la percepción de las necesidades del entorno.

La identidad cultural dual y las generaciones de los chinos en España

La identidad cultural dual es el tipo de identidad más importante y común para los chinos de Ultramar. Berry, desde la década de 1990 hasta la actualidad, los psicólogos transculturales extranjeros han llevado a cabo una investigación experimental detallada y profunda y una exploración teórica de las culturas duales desde el nivel micro individual. John W. Berry propuso que las 4 formas de adaptarse a una nueva cultura corresponden a 4 estrategias de aculturación diferentes que la gente usa en respuesta a una nueva cultura: 1. Asimilación; 2. Separación; 3. Marginación; 4. Integración (Biculturalismo) (Berry, 1997). Los académicos han llevado a cabo una gran cantidad de investigaciones empíricas sobre los tipos de integración, presentando el concepto de "cultura dual" y subdividiendo los tipos de identidades culturales duales, como Birman combina un término de interacción de identidad multicultural (Birman, 1994) y la teoría de Jean S. Phinney de "Modelo de desarrollo de la identidad étnica" (Phinney, 1990). Sin embargo, según las diferentes situaciones, podemos adoptar estrategias diferentes de identificación o producir identificaciones subjetivas diversas.

Los investigadores en psicología transcultural han señalado que hay dos tipos principales de identidades culturales duales de los inmigrantes: promiscuas y alternas. El híbrido acepta su trasfondo cultural dual, piensa que tiene la misma cultura étnica e identidad cultural dominante, y está orgulloso de la cultura étnica. Creen que, aunque la cultura étnica y la cultura dominante son diferentes, no entran en conflicto. El tipo alternativo piensa que es más difícil tener dos identidades culturales al mismo tiempo, porque su cultura étnica y su cultura dominante son muy diferentes y conflictivas. Elegirán distintas autoidentidades según distintas situaciones, por lo que tendrán un sentido de identidad cultural menos estable, es decir, la "contextualidad" que da distintas respuestas a distintas situaciones.

En Europa libre y democrática, muchos chinos han adoptado una actitud compatible y abierta, seleccionando lo que necesitan o les gusta de las dos culturas de China y Occidente, y construyen una identidad cultural dual, tanto selectiva como instrumental. Es innegable que existen ciertos puntos en común en la identidad cultural del mismo grupo. Por ejemplo, la identidad cultural del país de origen de la primera generación de inmigrantes es generalmente fuerte, y la identidad del país de residencia después de la segunda generación es inclinado. Sin embargo, la investigación de campo encontró que los diversos grupos de chinos están lejos de ser iguales y homogeneizados, y su identidad cultural grupal no puede generalizarse, pero existen múltiples y complejas diferencias individuales. Debido a

diferentes experiencias de crecimiento, tendencias de personalidad o pasatiempos, incluso la segunda generación de chinos que nacieron en la misma familia puede tener identidades culturales bastante diferentes. De manera similar, las diferencias intergeneracionales en la identidad cultural no se pueden generalizar y las diferencias individuales aún existen. Algunos descendientes de inmigrantes aún muestran una fuerte identidad cultural con su país de origen.

En resumen. Primero: muchos chinos tienden básicamente al mismo “estilo de comportamiento” y “estilo de pertenencia”, y muestran principalmente características mixtas, mientras que las características alternas situacionales no son obvias. Este hallazgo no es completamente consistente con las conclusiones de la investigación experimental en psicología intercultural, lo que indica que la identidad cultural dual de los chinos tiene similitudes y diferencias con otros grupos étnicos. Segundo: elegir y configurar contenidos de dos o más culturas de acuerdo con los intereses reales y sus propias necesidades, y construir su propia identidad cultural. Finalmente, la encuesta encontró que debido a la influencia de muchos factores como el entorno familiar, la experiencia de crecimiento y la personalidad personal, las características de las diferencias individuales dentro de la comunidad china son más significativas, lo que refleja la heterogeneidad y diversificación de las identidades culturales chinas en el extranjero. En resumen, una es que muchos chinos tienen básicamente el mismo “estilo de comportamiento” y “estilo de pertenencia”, y muestran principalmente características mixtas, mientras que las características alternas situacionales no son obvias. Este hallazgo no es completamente consistente con las conclusiones de la investigación experimental en psicología intercultural, lo que indica que la identidad cultural dual de los chinos tiene similitudes y diferencias con otros grupos étnicos. El segundo es elegir y configurar contenidos de dos o más culturas de acuerdo con los intereses reales y sus propias necesidades, y construir su propia identidad cultural. Finalmente, la encuesta encontró que debido a la influencia de muchos factores como el entorno familiar, la experiencia de crecimiento y la personalidad personal, las características de las diferencias individuales dentro de la comunidad china son más significativas, lo que refleja la heterogeneidad y diversificación de las identidades culturales chinas en el extranjero.

CAPÍTULO III
METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Como señalan Casetti y Di Chio (1991), no es posible ofrecer un modelo universal para el análisis de filmes, ya que tampoco existe una teoría unificada del cine. Para desarrollar un modelo que aspire a la mayor exhaustividad posible, nos hemos basado en las siguientes obras.:

1. Film and television analysis: an introduction to methods, theories, and approaches (H. Benshoff, 2009).
2. Cómo analizar un film (Francesco Casetti y Federico di Chio, 1991).
3. Metodologías de análisis del film (J. Marzal Felici y F.J. Gómez Tarín, 2007).
4. Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis (Jon Lewis, 2013).
5. Film Text Analysis: New Perspectives on the Analysis of Filmic Meaning. (Janina Wildfeuer y Jon A. Bateman, 2016).
6. Film Analysis: A Casebook. (Bert Cardullo, 2015).
7. Por un análisis antropológico del cine: imaginarios fílmicos, cultura y subjetividad. (Francisco de la Peña Martínez, 2014).

Estos autores no solo identifican los elementos clave que deben considerarse al analizar películas, sino que también teorizan sobre los procedimientos adecuados para llevar a cabo dicho análisis. Aunque el objeto de estudio y la metodología están estrechamente relacionados, los autores se distinguen por las diferencias que establecen entre ambos aspectos.

Una distinción inicial para abordar el análisis de una película es considerar los filmes tanto como productos cinematográficos (analizando el largometraje en sí) como en términos de procesos cinematográficos. El punto en común entre estos autores es la necesidad de descomponer el contenido fílmico en sus unidades significativas (Benshoff, 2009), aunque las fases y procedimientos pueden variar.

Por ejemplo, tanto Benshoff (2009) como Casseti y Di Chio (1991) proponen diferentes fases para llevar a cabo el análisis. Casseti y Di Chio, por un lado, sugieren ciertos procedimientos de manera general.:

1. Analizar, desde una perspectiva adecuada que permita una investigación crítica;
2. Reconocer, identificar todo lo que aparece en la pantalla;
3. Comprender, descomponer y recomponer, con el objetivo de revelar la estructura y dinámica del texto, y situarlo en un contexto significativo.

Para llevar a cabo la descomposición y recomposición de un filme, los autores describen la película como un texto cinematográfico que puede ser dividido e integrado, identificando los siguientes pasos:

1. - Segmentar el texto, subdividiéndolo en distintos elementos.
2. - Estratificar las secciones en las que puede dividirse el texto de modo no lineal.
3. - Enumerar y ordenar los elementos.
4. - Recomponer y modelizar, estableciendo relaciones para obtener una visión unitaria del objeto.

Por su parte, Benshoff (2009) no se centra en procedimientos tan generales como analizar, describir, interpretar o comprender, sino que sugiere tres fases claramente diferenciadas.:

1. Reconocer la película. Específicamente, mediante un resumen de la trama y otros aspectos típicos de una ficha técnica. Esto implica definir el género de la historia, proporcionar información biográfica del equipo de producción (tanto técnicos como actores) y examinar el contexto de producción del filme, es decir, cuándo y cómo se realizó la película. Además, es importante incluir todos los datos económicos relacionados con la producción y distribución de la película, así como los ingresos de taquilla y las condiciones de proyección.
2. Estudiar la ejecución del argumento. Este análisis incluye, de manera especial, la evaluación de la estructura argumentativa de la película, la definición de su diseño narrativo y la continuidad temporal, así como la actuación de los personajes. Además, se puede incorporar el enfoque metodológico propuesto por Marzal Felici (2007) como un complemento en este aspecto.
 - I. Lectura narrativa. Contenido y narrativa: se examinan los eventos, la trama, la estructura narrativa, la contextualización histórica de los personajes, sus roles y los ideales que representan. Esto también implica un análisis del contexto histórico, la representación del espacio, los lugares donde transcurren los eventos, el entorno y el marco temporal en su totalidad.

II. Lectura formal. Se explora la presentación y explicación de estos elementos, incluyendo el tratamiento semántico y estilístico de la narrativa, considerando el estilo, género y los recursos artísticos empleados, ya sean visuales, sonoros o de montaje.

III. Lectura temática. La motivación detrás de los acontecimientos y su interpretación: se busca desentrañar el tema central, entendido como la intención fundamental de los creadores, y el significado global de la obra.

3. Interpretar y reconocer las emociones del espectador. Una vez identificadas las características distintivas de la película, los recursos empleados se contextualizan en relación con los objetivos argumentativos. En esta etapa, se sigue la perspectiva de Cardullo (2015), quien ocasionalmente aborda las impresiones del espectador en relación con la esencia o propósito del filme y su mensaje. A través del análisis de metáforas en elementos narrativos y estilísticos (todo lo examinado en la fase anterior), se puede llevar a cabo esta interpretación.

En resumen, Benschhoff sugiere un enfoque multimodal que implica una reinterpretación continua del texto a medida que avanza el análisis. Wildfeuer y Bateman (2017) respaldan este enfoque al proponer un análisis cinematográfico multimodal que aborda el contenido en su totalidad, considerando todos los elementos que componen las escenas y generan significados y discursos. Esta perspectiva está alineada con el análisis semiótico y comunicativo, el cual abarca aspectos como gestos, movimientos corporales, sonidos, planos y símbolos no lingüísticos.

Dentro de esta visión semiótica, los autores también analizan el significado de la película en función de su contexto social, lo que incluye las normas y convenciones que la película genera y que los espectadores aplican al interpretar las obras. Esto se relaciona con el análisis del contexto de producción mencionado por Benschhoff en su etapa inicial de “reconocimiento de la película”, aunque con un enfoque centrado en la perspectiva del espectador y el impacto del filme.

Es relevante mencionar la visión de Marzal Felici (2007) y su referencia a Barthes (1957) para destacar el proceso comunicativo y los elementos creativos y técnicos que reflejan la intención tanto del emisor (el director) como del receptor (el espectador), quien utiliza la interpretación para atribuir significado, lo que convierte al espectador en un agente activo y central en la experiencia cinematográfica.

Para abordar los pasos iniciales de “reconocimiento de la película” y “desarrollo del argumento”, es importante considerar la perspectiva de Lewis (2014), quien fusiona ambos pasos. Lewis presenta una lista detallada de elementos para el análisis, incluyendo:

1. Estructura narrativa y género. Se analiza la trama y las narrativas, tanto en su contenido como en su estructura. Esto incluye el argumento, la secuencia de los eventos y la representación de la temporalidad. También se evalúan los personajes (apariencia, gestos, diálogos, motivaciones) y el género, entendido como un marco narrativo reconocible que a menudo se utiliza para comentarios sociales contemporáneos;
2. Mise-en-scène. La dirección artística abarca aspectos como el diseño y construcción de sets y escenarios, la selección de locaciones, la escenografía, peinado, maquillaje, vestuario e iluminación. También incluye los accesorios (props), las imágenes generadas por computadora (CGI) y la disposición coreografiada de actores y cámaras, así como las actuaciones y expresiones de los actores;
3. Trabajo de la cámara. Se refiere a la cinematografía, que incluye tomas y secuencias, ángulos, encuadres, distancia focal, exposición, tratamiento del color y efectos visuales;
4. Edición. Se destacan las decisiones de edición que influyen en la forma y ritmo narrativo, así como en el impacto visual, emocional e intelectual. Esto incluye el ritmo narrativo, patrones y tempos de tomas y secuencias, cortes y continuidad de escenas.
5. Sonido. Se evalúa la música de fondo, efectos de sonido, coherencia entre sonidos ambientales y añadidos en postproducción, edición y mezcla de sonido, calidad del doblaje y la articulación de los actores en el diálogo.
6. Contexto comercial e industrial. Lewis examina el aspecto comercial del cine, su producción y los medios de comunicación de masas. Esto incluye el presupuesto, la estrategia de distribución y marketing, y cómo se comercializa la película, un aspecto clave en la formación de las expectativas del público.

Este enfoque se centra en el proceso cinematográfico, entendiendo la realización de películas como un trabajo en equipo, comparable a la construcción de catedrales, como ilustra Marzal Felici (2007). Esto subraya la relación entre cine y sociedad.

Para complementar el tercer paso de Benshoff (2009) sobre la "interpretación de las emociones del espectador", se incorporan las ideas de Peña Martínez (2014) para entender el valor antropológico de la película, contribuyendo a un análisis e interpretación más enriquecidos.

Lewis (2014) menciona el "cine etnográfico", enfocado en la observación de culturas y tradiciones. Peña Martínez (2014) argumenta que todas las películas poseen un valor documental, reflejando culturas y estilos de vida. Así, cada película, ya sea de ficción o documental, inevitablemente refleja los hábitos, ideologías y cosmovisiones de una sociedad en un momento específico, siendo crucial analizar cómo se presentan, construyen e interpretan estos elementos.

En resumen, no existe un orden fijo para el análisis cinematográfico. Dependiendo de los objetivos del análisis, es posible enfocarse en distintos aspectos. Sin embargo, es esencial reconocer que las películas son productos complejos que generan significados y representan realidades.

Debido a esto, la comprensión de una película no se logra únicamente mediante el estudio y análisis de los elementos que constituyen el texto fílmico, que abarcan desde los aspectos narrativos y discursivos hasta los estilísticos o estéticos. También es necesario examinar quiénes están detrás de la realización de la película (todos los participantes implicados), cuándo y con qué intenciones se lleva a cabo, para quién se dirige, y cómo se interpretan los significados que la audiencia puede atribuirle.

En el caso concreto de las películas presentadas en este trabajo debemos indicar que para completar todo el conjunto de información sobre cada una de estas unidades de significado hemos seguido los siguientes pasos: selección del filme de indagar en el llamado cine de migraciones en un contexto territorial determinado (selección en la base de datos FilmAffinity de las películas sobre inmigración en España), documentación sobre el filme producido hasta la fecha (por un lado, nos documentamos en la base de datos de My News para la prensa diaria en España; por otro lado, nos documentamos en las base de datos Web of Science, Scopus y ProQuest, incluyendo en esta última Screen Studies Collection), visionado del filme (se produce varias veces y escena por escena y al menos una vez el visionado es realizado por el conjunto del equipo de investigación) y, por último, en los casos en los que resulta factible realizamos entrevistas al director o directora del filme.

4.2.2 Metodologías de investigación de campo y entrevistas

La autora de este trabajo Yuchen Jiang entrevista al reparto y montaje Chen Yi (Guangdong, 1994) de Yu Gang (La Pecera, Luis Pagliery&Carolina Aranha Nery&Paco Nicolas, 2017) mediante las videollamadas, y la consultora la Asociación Liwai de *Chinas* (Arantxa Echevarría, 2023) presencialmente, así como las recopilaciones de las entrevistas a la directora Arantxa Echeverría Carcedo (Bilbao, 1968) y las protagonistas de Xinyi Ye (protagonista-Claudia), Leonor Watling

(protagonista-Sol), derivadas de las fuentes de José A. Pérez Guevara, Andrés Arconada (de esRadio), Nueva Alcarria, Kinótico y FlixOlé.

Entre 2018-2024, la autora se encarga de la secretaría en la Oficina de Asuntos Educativos de la Embajada de República Popular de China en España y la profesora en la Academia de Chino en Madrid y Granada, principalmente en las actividades de intercambio cultural, enseñar a los inmigrantes chinos (de edad entre 5-16 años) y a los jóvenes españoles. Los contactos con la familia migratoria se convierten en los materiales de primera mano más cruciales para cumplir este trabajo porque muchos casos en la vida real coinciden con las tramas de los objetos de investigación y nos traen muchos reflexiones y pensamientos sobre las cuestiones actuales migratorias.

III.1 EQUIPO DE MIGRACINÉS, TALLERES FILMING LAB22 Y EL PROYECTO FUNDACIÓN PLURALISMO Y CONVIVENCIA

Los fenómenos de migración se han difundido a través del cine y más estudios giran las miradas en la ficción cinematográfica con temática de los inmigrantes internacionales. The Encyclopedia of Global Human Migration (Ness, 2013) hace hincapié a la importancia y recopila hacia 14 entradas a esta confluencia de esta investigación en forma de cine. Mientras tanto, el Festival Internacional de Cine sobre Migraciones inició su primera celebración desde 2017 con apoyo de la Organización Internacional de las Migraciones (OIM) y estimula las críticas y las reflexiones dialécticas cívicas. Bajo este contexto cultural y la dirigencia de unas metodologías relativas (Abuladze, Esteban Bretones, & García Castaño, 2012; Esteban Bretones, Abuladze, & García Castaño, 2012 y García Castaño, Esteban Bretones & Abuladze, 2012), el Instituto de Migraciones de la Universidad de Granada ha promovido una línea de investigación sobre cine y migraciones desde 2010 y ha consolidado la iniciativa mediante la asignatura “Cine y Migraciones” desde el curso 2010/11 al 2015/16 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, así como algunas actividades desde el Programa de Doctorado en Estudios Migratorios de la Universidad de Granada, entre ellas, se destaca los Talleres Filming Lab22 con la dirección de la profesora María Ángeles del Moral Garrido (Departamento de Antropología Social de la Universidad de Granada) y la participación del equipo de MigraCinEs (Instituto de Migraciones de la Universidad de Granada), que al final realizó su cumplimiento gracias al Profesor F. Javier García Castaño en estancia de investigación en Observatory of the Spanish Language and Hispanic Cultures in the United States de la University of Harvard.

En Filming Lab22, trabajamos con filmes/películas que nos ofrezcan una representación de los migrantes y las discusiones de migración. La estrategia es presentar brevemente cada película identificada perteneciente al género del “cine de migraciones” y tras dicha presentación seleccionar una escena concreta que permita reflexionar sobre este fenómeno de la movilidad humana. El filme/la película *Yu Gang (La pecera)* (Luis Pagliery, Carolina Aranha Nery y Paco Nicolas, 2016) se programó el 26 de mayo de 2022, presentada por la investigadora y la autora de este trabajo Yuchen Jiang (Instituto de Migraciones de la Universidad de Granada) en la Sede del Instituto de Migraciones de la Universidad de Granada, y continuó una videoconferencia para analizarla por cuatro miembros del equipo de MigraCinEs, el 17 de noviembre de 2022 (Profesor: F. Javier García Castaño (español), Andrés Blanco Galán (español), Salvatore Denaro (italiano), Yuchen Jiang(china)). En primer lugar se vio la película *Yu Gang (La pecera)* en línea y se analizaron las escenas sobre los puntos destacados de la vida de los inmigrantes chinos; Segundo, en torno a unos fenómenos o dúas de cultura china, Yuchen Jiang (china) les explicó detalladamente con los ejemplos específicos, y los demás (dos españoles y un italiano) efectuaron las comparaciones interculturales en ciertas cuestiones migratorias; En el tercer paso, cada participante comentó este documental y argumentó las situaciones actuales de la comunidad china en España: Al final, el profesor F. Javier García Castaño lo concluyó desde perspectivas políticas, económicas, socioculturales y religiosas, así como la definición del cine “chiñol”. En el Capítulo V V de “resultados” sobre de *Yu Gang (La pecera)* (2017), se refieren a las transcripciones de esta videoconferencia con todos los comentarios.

El presente trabajo nace en el marco del proyecto: El dios de los migrantes. La representación de la pluralidad religiosa en el cine español de migraciones (MigraCinEs) (Referencia PC-22-0061) financiado por la Fundación Pluralismo y Convivencia del Ministerio de Presidencia del Gobierno de España en la convocatoria del año 2022, pretendiendo aunar en un mismo espacio el estudio de la representación de la diversidad religiosa en España y la sensibilización por el reconocimiento de dicha diversidad. Con las metodologías aplicadas en el proyecto, se analizan estos filmes/películas *Yu Gang (La pecera)* (2017) y *Chinas* (2023) a partir de las discusiones religiosas según las tramas relativas.

CAPÍTULO IV
CONTEXTO: RELACIONES ENTRE CHINA Y ESPAÑA

En el siglo XIX, España mantenía relaciones diplomáticas con China. El gobierno español firmó el Tratado de amistad, comercio y navegación entre España y China en 1864 en Tien Tsin, que fue ratificado en la capital, Pekín, en 1867, cuando China se encontraba gobernada por el régimen Qing, bajo la dinastía feudal, y bajo la amenaza de las potencias occidentales (Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano, 1864). En este tratado, se otorgaron beneficios en materia comercial a España en el territorio chino (García Ruiz-Castillo, 2009). El 1 de enero de 1912 se constituyó la República de China (1912-1949), que España reconoció al año siguiente. Sin embargo, debido a la agitación interna de China a principios del siglo XX, Wang Jingwei (G. Martin, 2015) fue reconocido como el líder político que representaba la posición española a favor de un gobierno extraoficial. Esta situación provocó que la República de China y España rompieran sus vínculos por primera vez en 1941 (G. Martin, 2001). La balanza se inclinó hacia Wang, lo que supuso su posicionamiento político a favor de un gobierno extraoficial. Por esta razón, la República de China y España rompieron sus vínculos por primera vez en 1941 (G. Martin, 2001). Las relaciones diplomáticas pasaron por altibajos antes de la fundación de la República Popular China.

A partir de 1912, China estuvo gobernada políticamente por la República de China (1912-1949), pero se separó en distintos regímenes. El gobierno español mantuvo relaciones diplomáticas intermitentes con la República de China (1912-1949).

El 27 de diciembre de 1928, España y la República de China firmaron el Tratado preliminar de amistad y comercio, que se mantuvo en vigor hasta el 21 de septiembre de 1953. Debido al cambio en el panorama mundial, la necesidad mutua de apoyo internacional y el propósito anticomunista común, estos dos países dejaron atrás sus diferencias y encontraron una confluencia ideológica.

En consecuencia, el gobierno franquista reconoció al de la República de China en 1941 y adoptó una serie de tratados económicos y culturales, lo que fue estrechando los contactos diplomáticos entre ambas autoridades. El 19 de febrero de 1953, los dos dirigentes, Francisco Franco y Chiang Ching-kuo,

firmaron el Tratado de Amistad (Taylor, 2010). Adicionalmente, España consiguió su ingreso definitivo en la ONU en diciembre de 1955 con el apoyo de la República de China (Del Río Morillas, 2017).

El gobierno de Franco y el de Chiang mantuvieron su fraternidad y hermandad en base a factores tanto endógenos, como la coincidencia ideológica entre ambos, como exógenos, es decir, la contribución a la cooperación y el reconocimiento mutuo en formato global de Guerra Fría, tal como su objetivo semejante de lucha anticomunista en el periodo de la Cortina de Hierro (o «Telón de Acero») (San Francisco, 2004). Las notas, las visitas protocolarias, las decoraciones y las actividades de intercambio entre las altas jerarquías encarnan la sincera amistad sino-española en su totalidad (Del Río Morillas, 2017). La primera nota oficiosa entre el Gobierno franquista y el del GMD era verbal y tuvo lugar en Roma, entre el embajador de la República de China en Italia y su homólogo español, en junio de 1952. En agosto del mismo año, el embajador español en Filipinas, Antonio Gullón Gómez, encargó a Julio de Larracochea como representante permanente comercial del Gobierno franquista en Taipéi mediante las cartas credenciales a Chiang Kai-shek, considerado la segunda nota. La tercera se realizó por Alberto Martín Artajo, quien se entrevistó con Chiang Kai-shek en marzo de 1953 y le concedió la Medalla al Mérito Militar. En cuanto a las decoraciones, el ministro de Asuntos Exteriores, George K. C. Yeh (Ye Gongchao), ministro de Asuntos Exteriores, y el gobernador de la provincia de Taiwán, Wu, recibieron la Gran Cruz del Mérito Civil. En 1965, Chiang Kai-shek ganó el premio del Collar de la Orden del Mérito Civil y su mujer, Mayling Soong, obtuvo la Gran Cruz de Isabel la Católica. Mientras tanto, el primer ministro del GMD, Yen Chia-kan (Yan Jiagan), y otros diez altos funcionarios también recibieron los honores relacionados. En el ámbito cultural, en 1968, el ministro de Educación español, Manuel Lora-Tamayo, y el rector de la Universidad Complutense de Madrid, Isidoro Martín Martínez, recibieron el premio del Gran Cordón de la Estrella Brillante.

En paralelo, los dos países se consagraron a su cooperación en beneficio mutuo en el ámbito académico y cultural: los conciertos comerciales entre España y la República de China en 1956 y los culturales en 1958 (Bañuelos, 2013), así como los intercambios académicos (el envío mutuo de publicaciones, los becarios, etc.). Cabe destacar que muchos colegios y universidades ofrecieron cursos de español y que, durante los años 1960, algunos colegios mayores, como la Universidad de Tamkang y la Universidad Católica Fu Jen de Taiwán, recibieron a estudiantes chinos, sacerdotes y seminaristas, que constituyeron la Asociación denominada «Obra de Formación Apostólica de Universitarios Chinos» y cuya legislación está vigente desde el 9 de julio de 1960 (Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 1968).

La agitación política asumió el control de China a partir del inicio del siglo XX, sobre todo tras la segunda guerra sino-japonesa y dos guerras civiles. Como consecuencia de ello, este país damnificado mantuvo su aislamiento de todo el mundo durante un largo periodo. La ruptura sino-soviética estimuló el conflicto sinoestadounidense en la década de 1960, por lo que la República Popular China obtuvo el reconocimiento de la ONU como único y legítimo gobierno de todo el territorio chino (Del Río Morillas, 2017). Sin embargo, España no estaba al tanto de este nuevo compañero y votó su abstención en el asunto «Restitución de los legítimos derechos de la República Popular de China en las Naciones Unidas» (United Nations General Assembly, 1971) (Sistema de información bibliográfica de las Naciones Unidas, 1971). A medida que el lugar en el ámbito internacional de la República Popular China se iba elevando y se estrechaban las relaciones chino-estadounidenses, España, el fiel seguidor de EE. UU., se alejó del GMD, interrumpió sus conexiones mutuas y puso de relieve el necesario realismo y pragmatismo, lo que se consideró la prefiguración de las relaciones diplomáticas con la República Popular China (Del Río Morillas, 2017).

Durante los 36 años del régimen franquista, el gobierno español llevó a cabo negocios con EE. UU. en los Pactos de Madrid de 1953 (Marquina Barrio, 2003) y cambió de bando en función de los asuntos de los dos partidos chinos. Todas las medidas adoptadas apuntaron a proteger los intereses estatales y evitar posibles conflictos o daños bélicos. En cuanto al desarrollo económico, Franco hizo hincapié en la autarquía, con las características de la modernización, la industrialización y la disminución del comercio exterior para la seguridad nacional (Viñas, 1980), pero el Plan de Estabilización de 1959 supuso una ruptura fuerte con el sistema cerrado y conllevó la liberalización económica (Sánchez Lissen & Sanz Díaz, 2015), que promovió el pluralismo social de forma directa, como las voces diversas procedentes de muchas clases sociales, la fundación de asociaciones extraoficiales, etc. El fallecimiento de Franco el 20 de noviembre de 1975 suavizó el régimen franquista y la proclamación de Juan Carlos también marcó la tercera restauración de la Casa de Borbón y el inicio de la transición democrática de España (Debray, 2014).

En un contexto internacional dinámico, España y la República Popular China, dos países en proceso de rejuvenecimiento, se prestaron atención mutuamente. El 9 de marzo de 1973, China y España declararon un comunicado común y firmaron un acuerdo en la embajada de París en Nueva York para anunciar el establecimiento formal de relaciones diplomáticas y fundar respectivas embajadas en Beijing y Madrid. España reconoció a China como único gobierno oficial y a Taiwán como provincia, y

abolió el representante de Taiwán en España. Desde entonces, han mantenido un contacto frecuente y han incluido visitas de Estado en su agenda (Bañuelos, 2013).

El 16 de junio de 1978, el rey Juan Carlos I y la reina Sofía de Grecia de España realizaron una visita oficial a China, donde fueron recibidos por el primer ministro Hua Guofeng y el viceprimer ministro Deng Xiaoping. El rey enfatizó que esta visita histórica les había unido estrechamente al establecer las relaciones bilaterales, superando juntos obstáculos como la dictadura de Franco y la Revolución Cultural (Luo, 2018). El nuevo Gobierno español preconizó el desarrollo de relaciones con los países de Europa occidental y América Latina, así como con otros de diferentes regímenes. En estas circunstancias, los españoles pusieron sus miradas en las antiguas y nacientes potencias: la República Popular de China. En este contexto histórico, su majestad Juan Carlos I, como jefe de Estado de España, dirigió una gran delegación gubernamental para visitar China con el fin de promover las relaciones amistosas con el pueblo chino. El primer día, el ministro de Asuntos Exteriores español, Marcelino Oreja Aguirre, presentó al representante chino, Ji Pengfei, la evolución política de España en los últimos años y el objetivo de la visita a China: la proclamación del rey marcó el inicio de una nueva era y el final de la vieja con los ocho años de república y los 36 años de autocracia. Por fin, ahora se había convertido en una monarquía democrática, que garantizaba la libertad, el progreso y la opulencia de todo el pueblo español. La urgencia inmediata para España era desarrollar las relaciones con el resto del mundo y otorgar la mayor importancia a la República Popular de China, en particular, se fortalecían los intercambios y la cooperación económica y comercial. Los dos pandas gigantes, «Shaoshao» y «Qiangqiang», fueron obsequiados al parque zoológico de Madrid, lo que se conoce como «diplomacia del panda». (Huang, 2014).

A partir de ese momento, España y China empezaron a estar íntimamente conectados desde el punto de vista político y económico. Ambos países firmaron un canje de notas sobre el registro y la protección de marcas comerciales el 10 de junio de 1977, que entró en vigor el 10 de agosto del mismo año, con el objetivo de impulsar las relaciones amistosas entre ellos y el desarrollo del comercio exterior (Ministerio de Comercio de la RPCh, 1977). Dado que se facilitan los intercambios mutuos en el transporte aéreo, sobre la base de los principios de independencia, plena igualdad, respeto mutuo y no intervención en los asuntos internos, España y China firmaron el Convenio sobre transporte aéreo civil el 19 de junio de 1978 y operaron los vuelos programados (Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2020).

Se estableció la oficina comercial española en el municipio de Pekín a finales de la década de 1970 y, en 1980, tuvo lugar la primera visita económica ministerial. Durante la siguiente década, muchas empresas españolas penetraron en el mercado asiático y lanzaron su inversión en China, especialmente en Pekín, que se convirtió en el mayor receptor de financiación concesional española.

El desarrollo multilateral de China ha alterado el patrón mundial radicalmente en los últimos años del siglo XXI, por lo que el Reino de España merecía su atención en las comunicaciones hispano-chinas: las interacciones de alto nivel se intensificaban, la confianza política mutua se consolidaba gradualmente, la cooperación pragmática continuaba avanzando y los intercambios socioculturales se hacían activos. En cuanto a los asuntos internacionales y regionales principales, ambas partes se brindaban apoyo mutuo en el comercio y la inversión bilateral para compartir su interés común. Dado que las complementariedades económicas y las amplias perspectivas de cooperación, el intercambio académico y el turismo tendían a prosperar cada año, el Reino de España y la República Popular China estrecharon sus lazos. Desde que China se unió a la Organización Mundial del Comercio (OMC) en 2001, se ha convertido en un participante dominante en la comunidad global. Al mismo tiempo, España lanzó el Plan Marco Asia-Pacífico en 2000 con el propósito de fomentar la diversificación y cooperar con los países asiáticos en política, economía y cultura, prestando más atención especial a China (Avello, 2000). Las reciprocidades políticas se han fortalecido y el avance de las relaciones bilaterales se ha acelerado, en parte también reflejado en terceros países y foros multilaterales, especialmente en la Unión Europea (UE) y los grupos empresariales en la sociedad. En virtud del Plan Marco Asia-Pacífico 2000-2002, se dice que España planificaba la triangulación entre España, América Latina y China para generar más coyunturas de afianzamiento, un mayor aumento de la presencia y una mayor significación en los espacios geopolíticos (Ríos Paredes, 2011). El multilateralismo constituye un orden liberal internacional que resuelve los problemas cooperativos y colectivos de manera más justa y eficaz. Por ello, España y China deberían aunarse y avenirse a la regla global (Mario Esteban, 2018). Mientras tanto, las comunicaciones socioculturales se promueven a través de las actividades oficiales o civiles, como las sucursales del Instituto Confucio en muchas universidades españolas, los estudiantes de intercambio, las celebraciones y festivales organizados por ambos gobiernos para los inmigrantes y las cooperaciones científicas o turísticas (Jiang, 2021).

IV.2 LA POBLACIÓN CHINA EN ESPAÑA

La inmigración china ya estuvo presente en España antes del siglo XX. Al menos debemos recordar la presencia de misioneros españoles que llegaron a China y que, con posterioridad, promovieron la llegada de sacerdotes chinos o estudiantes religiosos a Europa (Li, 1999). Además, la promoción de gobernantes y comerciantes españoles en Asia que atrajeron a los «culis» chinos a España después del siglo XVI, y la llegada de comerciantes chinos desde Filipinas y México, explican la presencia de ciudadanos de este país en España.

Será en la segunda década del siglo XX cuando la inmigración desde China llegue gradualmente a Europa. Los principales inmigrantes fueron los qingtianeses, del pueblo de Qingtian, en la provincia de Zhejiang, en China. Progresivamente, establecieron su propia red social en varios países europeos y formaron una «ola de inmigración» en las décadas de 1920 y 1930, construyendo una «cadena de inmigración» con cerca de 25 000 personas.

Tras la guerra civil en España, la dictadura franquista fomentó la llegada de misioneros católicos chinos con becas para estudiantes chinos que quisieran estudiar en España. Dado que había pocos inmigrantes chinos en España en ese momento, estos estudiantes chinos se convirtieron en el cuerpo principal de la «comunidad china» en España. Al completar sus estudios, algunos optaron por quedarse y ganarse la vida de otras formas, lo que supuso que su papel cambió al de «inmigrantes chinos» (Li, 2017).

Como España y la República Popular China establecieron relaciones diplomáticas en 1973, se reactivó la inmigración entre China y España, y el gobierno español emitió sucesivamente visados a la población china. Según las estadísticas de la Oficina de Seguridad Pública de Qingtian, entre 1986 y 2000, más de 100 000 personas de Qingtian obtuvieron visado para viajar a Europa. De esas personas, un 44,5 % lo hicieron con visados para ir a España. Si observamos los datos del padrón continuo que ofrece el Instituto Nacional de Estadística en España, constatamos que de 11 611 personas de nacionalidad china empadronadas en España en 1998 se ha pasado a 232 807 en el año 2020. Además, la crisis financiera del 2008 no frenó este incremento de la población china en España. Según Beltrán y Sáiz (2015), esta migración supuso un fenómeno «contracorriente». El paro y la recesión económica les ofrecieron una oportunidad para desarrollar sus empresas familiares en los sectores étnicos del mercado chino, como la restauración, la hostelería, los bazares y los sectores autóctonos (Subarroca Ferrer, 2020).

A principios del siglo XXI, la población de nacionalidad china empadronada en España estaba formada en su mayoría por varones, salvo en el caso de los mayores de 65 años. Dos décadas después, los porcentajes se han igualado (salvo en el grupo de edad de hasta 15 años). La mayoría de esta población se encontraba en la franja de 16 a 44 años. Los menores de esa edad casi alcanzaban a ser dos de cada diez y los mayores poco más de uno de cada diez. A finales de la segunda década, las cifras han variado y el grupo de edad de 16 a 44 años ha bajado al 50 %, los menores siguen siendo dos de cada diez y los mayores ya son tres de cada diez.

Por otra parte, según el Boletín de Estadísticas Laborales del Ministerio de Trabajo y Economía Social, al principio de la segunda década del siglo XXI había cerca de 80 000 personas de nacionalidad china afiliadas, llegando a superar las 100 000 en el año 2020.

Son solo algunos datos numéricos que nos permiten constatar la importancia de la diáspora china en España y que también justifican la creciente investigación sobre esta población y su inmigración hacia España. Joaquín Beltrán, Gady's Nieto y Amalia Sáiz son tres de las personas investigadoras que desde hace más tiempo y con mayor dedicación se han ocupado de temas relacionados con la inmigración de personas chinas en España. Pero, en la última década del siglo, son ya un número importante de tesis doctorales las que se han realizado sobre este tema con sus correspondientes publicaciones.

Pues bien, a pesar de esta creciente presencia de personas de nacionalidad china y del crecimiento de la investigación sobre dicha migración, la presencia del cine de inmigración en España sobre temáticas chinas ha sido inexistente en comparación con otras procedencias. Es cierto que en algunas películas aparecen personas asiáticas, en general, y chinas, en particular, pero suele ser de forma muy testimonial.

Por ejemplo, 36.000 chinos en Madrid, de los cuales una cuarta parte conforma la nutrida comunidad que habita en Usera o Fuenlabrada, la llamada «Chinatown madrileña» (Pérez Arias, 2023). En los últimos años han ido apareciendo más barrios chinos en el territorio español y las industrias chinas se han popularizado entre los lugareños, por lo que se intenta acercar la cultura china y la diáspora china desde diversos aspectos. Al mismo tiempo, los inmigrantes chinos no se quedan en su propio círculo de redes sociales y se integran en la sociedad del país de acogida. Hoy en día, cada año se celebra la Fiesta de Primavera de China en muchas ciudades españolas en forma de feria, con el cartel del horóscopo chino y con actividades oficiales organizadas por los ayuntamientos de cada provincia donde se reúne la comunidad china.

CAPÍTULO V
DOS FILMES CON PROTAGONISTAS CHINAS

En este capítulo presentaremos los dos filmes que hemos seccionados para analizar la posibilidad de que se trata del cine trasnacional del que estamos hablando y que hemos nombrado aquí como cine “chiñol”. En primer lugar, presentaremos el filme *Yu Gang (La pecera)* (Luis Pagliery, Carolina Aranha Nery y Paco Nicolás, 2017) y, en segundo lugar, el filme *Chinas* (Arantxa Echevarria, 2023).

5.1 EL CASO DE YU GANG (LA PECERA)

La película *Yu Gang (La pecera, Luis Pagliery, Carolina Aranha Nery y Paco Nicolás, 2017)* cuenta con las direcciones de Luis Pagliery, Carolina Aranha Nery y Paco Nicolás y se produce en 2017 como trabajo de graduación de la primera generación de documentalistas de la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Además de los dos protagonistas, Dong Dong y Chen Yi, los tres directores están también en el reparto y, por tanto, podemos definir la película como un documental. Aunque estos nuevos graduados, con poca experiencia y celebridad cinematográfica, esta obra consigue, no obstante, un éxito indudable y varios premios del Festival Rizoma 2017 y del Festival de Cine Español de Málaga 2017 (Sección Oficial: Largometraje Documental). Por un lado, ella ha superado los límites tradicionales del «documental» e interpreta la secularización y la juventud; por el otro, estos honores se atribuyen a su clasificación de «cine transnacional», en concreto, se conceptualiza como cine «chiñol» relacionado con las dimensiones política y sociocultural.

Yu Gang (La pecera, Luis Pagliery & Carolina Aranha Nery & Paco Nicolás, 2017) retrata a dos jóvenes chinos llamados Dong Dong y Chen Yi que abren una tienda de peceras en España. Chen Yi es un estudiante chino en España y Dong Dong es descendiente de inmigrantes chinos (de segunda generación) que no sigue con la industria tradicional familiar, sino que colabora en criar peces y vender peceras sin apoyo de sus padres. Frente a muchos problemas espinosos como la falta de fondos, la permisión de funcionamiento, los recursos mercantiles limitados y otros obstáculos para los inmigrantes en el país de acogida, ellos acuden a los nativos españoles y aprovechan casi todas las

medidas disponibles. Obviamente, la situación es muy ardua y complicada, sobre todo la concesión de documentos de identidad para inmigrantes en España, los trámites de aduana, el rendimiento, el contrato, la supervisión, la negociación e incluso el riesgo de tecnología. Ante la escasez de ayuda exterior, Dong Dong y Chen Yi se ven obligados a hacerse cargo de diversos asuntos, incluso de trabajos físicos, y a explorar un futuro incierto. Afortunadamente, esta tienda se pone en marcha al final y la historia concluye con una comedia.

La película está estructurada en tres grandes partes. En la primera de ellas, se nos presenta la planificación y las preparaciones para una tienda de peces y acuarios. Se trata de la localización del espacio, los canales de compras, el aprendizaje de las tecnologías de cultivar semillas y tratar peces, y las soluciones a los problemas de transporte, aduana y aplicación de la licencia. En la segunda parte, se presenta el nudo de la trama. Comienza con la cría de peces y entran en la fase de ventas al exterior, aunque todavía no pueden evitar las ayudas de los socios españoles. Dependen de la obtención de su licencia de conducción, los contratos con los clientes, la búsqueda de más inversión y los cambios de certificación de permisos residenciales para personas extranjeras. La tercera y última parte trata los problemas surgidos durante la inspección de higiene y los discursos entre los inmigrantes chinos sobre sus experiencias para obtener los permisos de residencia en España.

Yu Gang significa «pecera» en chino y, en esta película, este término aporta dos sentidos importantes. En primer lugar, esta palabra clave envuelve la tienda de peceras y se considera la línea principal, en otras palabras, «Yu Gang» marca la dinámica de la historia y determina la evolución de las tramas. Además, es una metáfora de la situación actual de la población china en España: los inmigrantes chinos parecen los peces tropicales en la pecera cerrada donde se ponen las decoraciones magníficas y su temperatura se ajusta cómoda y constantemente. No coexisten otras especies allí y estos peces rechazan cualquier comunicación con el mundo exterior, manteniendo así el «balance ecológico» interno y repitiendo el mismo modo de vida diariamente, sin contactos con otras comunidades migratorias ni iniciativas de mezcla cultural. Este fenómeno se debe a la tendencia de los inmigrantes chinos en España en las últimas décadas y a la influencia intercultural hispano-china. En este espacio sellado y reducido, los «peces» de la comunidad china luchan por su propia supervivencia y por el nexo interpersonal que supone reunirse. La película supone una gran reflexión sobre la vida cotidiana de la población china en España y las diferencias entre ella y las personas autóctonas.

Yu Gang (La Pecera) trata los siguientes temas:

1. Los inmigrantes chinos en España se encuentran en el dilema de sobrevivir, por ejemplo, a los obstáculos para obtener la documentación legal, al dominio del idioma, a la presión de los concursantes de otras diásporas, al desconocimiento de la ley local, así como a la discriminación y a la desigualdad ineludibles.
2. Los pensamientos tradicionales arraigados en los chinos provocan conductas humanas diferentes y choques o conflictos, denominados «adaptación cultural».
3. Las comparaciones de las culturas sino-españolas y las reflexiones sobre las cuestiones migratorias en España a través del cine transnacional. Bajo este contexto, se analizan en profundidad los detalles multifacéticos que explican por qué *Yu Gang (La Pecera)* pertenece al cine «chiñol».

5.1.1 FICHA TÉCNICA DE LA PELÍCULA *YU GANG (LA PECERA)*

Título principal: *Yu Gang (La Pecera)*.

- Dirigido por: Luis Pagliery, Carolina Aranha Nery, Paco Nicolas.
- Tipo de película: documental.
- Nacionalidad: España.
- Duración: 63 min.
- Productor: ECAM.
- Producción: Paco Nicolás, Carolina Aranha Nery.
- Fotografía: Paco Nicolás.
- Guion: Paco Nicolás, Luis Pagliery, Carolina Aranha Nery.
- Música: Anqi He, Luis Pagliery.
- Montaje: Paco Nicolás y Yi Chen.
- Reparto: Yi Chen, Dongdong, Qui Te
- Premios: Festival Rizoma 2017, Festival de Cine Español de Málaga 2017 (Sección Oficial: Largometraje Documental).

5.1.2 LOS DIRECTORES Y SUS OBRAS

Luis Pagliery es director y productor de cine documental nacido en Madrid. Estudió en la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid), donde se especializó en el cine documental. Ha dirigido dos cortos documentales: *La Poza* y *Ilegart*, así como el largometraje

documental *Yu Gang (La Pecera)* (Luis Pagliery&Carolina Aranha Nery&Paco Nicolas, 2017). Filmografía: *Yu Gang (La Pecera)* (Luis Pagliery&Carolina Aranha Nery&Paco Nicolas, 2017) (2017)-Documental; *Ilegart* (Luis Paglier, 2015)-Cortometraje; *La Poza* (Luis Paglier, 2015)-Cortometraje.

Paco Nicolás. Nace y comienza sus estudios en Murcia. Se graduó en la Escuela de Cinematografía ECAM, en la especialidad de Dirección de Cine Documental. Su primer cortometraje, *Ojo salvaje*, se estrenó a nivel mundial en el Festival de Documentales de Ámsterdam (IDFA) y ha ganado diversos premios, entre los que destacan el Renard d'Or en la Semana de Cine de París o el 2º Premio Ciudad de Alcalá en Alcine. Se ha presentado en salas de cine de una veintena de países. Su siguiente proyecto, una coproducción entre Francia y España, se encuentra en fase de desarrollo. Filmografía: *Ojo Salvaje (The Rate's cut)* (Paco Nicolás, 2015): Cortometraje. Duración: 15 min.

Carolina Aranha Nery (Lisboa, Portugal, 26 años) ha crecido entre sueños y platós, y siempre se ha fascinado por el cine, pero nunca se había planteado estudiarlo. Pero, como la vida da giros, se inscribió en la ECAM, donde ha conseguido desarrollar no solo trabajos de la escuela, sino también cortos propios. Lo más provechoso de su experiencia en la ECAM ha sido la visión que tiene del cine y el gusto por explorar la línea que hay entre la ficción y la realidad, que siempre intenta tocar en sus trabajos. Cuando terminó el curso, volvió a Lisboa, donde sigue trabajando en sus proyectos personales, tanto en el ámbito publicitario como en el de la ficción. Filmografía: *Displaced* (Carolina Aranha Nery, 2013); *Eu sei que tu sabes* (Carolina Aranha Nery, 2015); *Yu Gang (La Pecera)* (Luis Pagliery & Carolina Aranha Nery & Paco Nicolas, 2017).

5.1.3 NOTICIAS Y ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS DE *YU GANG (LA PECERA)*

Desde su estreno, *Yu Gang (La Pecera)*, Luis Pagliery, Carolina Aranha Nery y Paco Nicolas, 2017) ha recibido una amplia atención y se considera representativa de la «coproducción cinematográfica sino-española», especialmente por parte de las instituciones culturales y organizaciones oficiales en España, que ven en esta película un ejemplo de difusión de la cultura china mediante la interculturalidad y la descripción real de la vida de la comunidad china, por lo que se la ha etiquetado como «chiñoles». No obstante, como pocas películas del cine migratorio español sobre la población china, las mediaciones interculturales sino-españolas pertinentes siempre se caracterizan por su inmadurez y ausencia, en comparación con las de otras diásporas en España. En general, unas organizaciones o instituciones oficiales, así como los ayuntamientos locales sirven de mediadores en este proceso con el apoyo de las cooperaciones de unas asociaciones civiles y voluntarias. Por ejemplo, la Asociación de Liwai, de

naturaleza interdisciplinar, está formada por profesionales chinos, como artistas, psicólogos, estudiantes y personas involucradas en el ámbito intercultural, educadoras y gestoras culturales, que ayudan a los inmigrantes chinos a integrarse mejor en la sociedad hispana. A medida que los grupos migratorios chinos se amplían y se diversifican, surgen muchos nuevos problemas que se convierten en obstáculos y retos para ellos mismos y para el país de acogida. Por un lado, el ayuntamiento del barrio de Usera, en Madrid, acude a los asociados con el propósito de resolver muchas cuestiones migratorias y promover más actividades de intercambio mutuo para los residentes chinos allí. Al mismo tiempo, Liwai también interviene en casos internos de la familia de inmigrantes, ya que se producen numerosas contradicciones a causa de los conflictos generacionales, con el objetivo de «crear y promocionar espacios de proximidad y reciprocidad entre la comunidad china en España y el resto de la sociedad a través de acciones diversas, partiendo de la interculturalidad y la interdisciplinaridad en los ámbitos cultural, artístico, educativo y social». »La película de YU GANG y otras obras relacionadas se promueven por diversas organizaciones culturales, como el Instituto Confucio, que se encuentra en muchas universidades españolas, para el intercambio cultural y la enseñanza del chino. Como la noticia de la proyección de este documental en la Universidad de Valencia, titulada «El Aula de Cinema de la Universitat de València presenta Sombras Eléctricas, una propuesta intercultural entre cineastas chinos, españoles y “chiñoles” (elperiodic, 16/10/2019)», nos introduce la actividad de «Sombras Eléctricas» que consiste en reunir algunas obras cinematográficas representativas (cortometrajes, largometrajes, documentales, etc.). ...) como Yu Gang (La pecera, Luis Pagliery & Carolina Aranha Nery & Paco Nicolás, 2017), El hilo rojo (Gabriela Xiaomei Espiro Rosselló, 2017), Día para nadie (Daniel López Sánchez & Federico Maniá, 2017) y Xiao Xian (Jiajie Yu, 2019). El tema y los propósitos son: «[...] abordan la interculturalidad desde el punto de vista de españoles que conviven con chinos. Creemos en comunicar y construir lazos de entendimiento desde la cultura y la expresión artística», en palabras de Antonio Liu Yang, facilitador cultural y coorganizador de la muestra, quien también señala la necesidad de empatía y comprensión con «una comunidad cada vez más presente en València» mediante obras de directores de calidad, premiados y seleccionados para numerosos festivales.

Estudios cinematográficos por el equipo de migraciones

Exceptuando las presentaciones en los Talleres Filming Lab22 y otras seminarios o congresos, el Equipo de MigraCinEs también ha llevado a cabo las discusiones sobre este filme en diversas formas. El 17 de noviembre de 2022 hubo una videoconferencia para analizarla con la participación de cuatro

miembros del equipo de MigraCinEs [el profesor F. Javier García Castaño (español), Andrés Blanco Galán (español), Salvatore Denaro (italiano) y Yuchen Jiang (china)] recogió todos los puntos de vista basándose en sus distintas nacionalidades y contextos socioculturales. A continuación, se recogen los puntos de vista de los participantes:

Andrés Blanco Galán (español).

Bueno, lo primero que me ha llamado la atención ha sido también, desde mi perspectiva, esta construcción de la realidad superoccidental. Me ha llamado la atención que en ningún momento utilizan marcas orientales, como Huawei; siempre utilizan marcas occidentales, podríamos decir, pero, a su vez, están ensambladas en China. Creo que he visto una cámara réflex, no sé si es una Canon. Luego utilizan siempre un iPhone. También me ha llamado mucho la atención el karaoke cuando cantan al final en inglés. Y luego hay una occidentalización, más o menos, de lo material y conservan la tradición oriental en temas como la gastronomía y todo eso.

F. Javier García Castaño (español):

Eso es muy importante.

Andrés Blanco Galán (español):

Me ha llamado la atención la visión de futuro de la gente joven, su intención de ligar ese futuro a la riqueza material. Me ha llamado mucho la atención cuando ha dicho que con 26 años yo ya tenía un BMW. No sé lo que estaba haciendo, pero es una visión más o menos parecida a la que yo encuentro a mi alrededor muchas veces. Eso también me ha llamado la atención. Es como la mezcla identitaria entre lo occidental y lo oriental. Lo oriental, los aspectos más esenciales, como la gastronomía, y todo eso; y, por otro lado, lo occidental, los aspectos más materiales y demás.

F. Javier García Castaño (español)

A mí lo de las escenas de alimentación me parece importante, por cómo se come, por el hecho de compartir la comida, por el uso de los instrumentos habituales en su forma de comer. Parece que solo he visto alguna marca de cerveza que hayan tomado, pero las bebidas parecían no ser bebidas... al menos, las que ellas tomaban no parecían ser bebidas no necesariamente occidentales. Me llama mucho la atención esas escenas de la comida como contraste entre su forma de vida y la alimentación, como está haciendo Andrés, y sus lógicas de negocio, más occidentales. Pero, sobre todo, me llama la ausencia de diálogos. Bueno, no es la ausencia de diálogos. Hay muchas imágenes que no tienen ningún diálogo y muchos diálogos que tienen muy poco diálogo. No sé si me explico. Es una película a la que estoy poco habituado y me cuesta entender. Como si hubiera una lógica, la cotidianidad, pero es una cotidianidad en la que...

Todo es muy plano. No ocurren grandes cosas. Además, es como muy silenciosa. Se ha dicho, cuando se ha hablado de la inmigración china en Occidente y, especialmente, en España, que se utilizó una expresión muy llamativa: se le llamó «inmigración silenciosa». Se dice que es una inmigración de la que no conocemos nada, de la que sabemos muy poco. Yo diría más bien que la entendemos muy poco, porque no les entendemos, pero no solo en términos de lenguaje; no es que no entendamos su idioma, sino que no entendemos sus lógicas, su filosofía, su forma de pensar. Y a mí la película me dio esa sensación. Me daba la sensación de que, no sé, había cosas en los diálogos que se me escapaban. A lo mejor es la traducción, pero había cosas en los diálogos que se me escapaban de lo que ellos estaban queriendo decir entre ellos. Es como si yo no tuviera las claves para entenderles.

Me faltan las claves para entenderles. Es verdad que aparecen algunos elementos muy importantes sobre la migración. Aparecen temas como la legalidad y la alimentación. Los tengo anotados aquí. Hombre, me gustaría también entender un poco la simbología de la pecera, de los peces y del agua. ¿Qué quieren decirnos con ellos? Esas imágenes de los peces tan bonitos duran varios segundos, no son simplemente un flas, o sea, momentos y tal. La simbología de los peces, bueno, esa característica de la falta de cuidado y la suciedad, que es una llamada de atención sobre el estado del suelo y las imágenes de este. Si os dais cuenta, al principio, vuelvo con el tema, al principio aparecen imágenes de diálogos de pecera y puerta de la tienda que trabajan y todo eso sin diálogos, solo son imágenes, se les ve como que tienen otra forma de comunicarse que yo no soy capaz de entender. Tengo esa sensación con la película. Como si, a pesar de que me traduzcan las cosas y los diálogos, no fuera suficiente. Me falta algo, no lo sé.

Me llama la atención la película porque es una película de mucha cotidianidad. Bueno, pues eso es todo. Es lo que sucede en un momento determinado de la relación entre estos dos personajes. Tengo algunos momentos interesantes, como las imágenes de los pies descalzos de él, importantes, con sandalias. Las imágenes de los pies descalzos de él me parecen interesantes.

El tema de los diálogos sobre los papeles, tener papeles, el paso de la guana, todo el tema de la legalidad y esta insistencia... Yo quiero que todo sea legal. También me llama mucho la atención una cosa que aparece varias veces.

También me llama mucho la atención una cosa que aparece varias veces. La relación entre el fuera y el dentro que establecen con la tienda. La gente pasea y mira hacia dentro de la tienda, y ellos, dentro, miran hacia fuera. Y siempre hay una persiana que les separa. A veces hablan con la gente de fuera y a veces no. Me ha llamado la atención esta idea de dentro y fuera, como si ellos estuvieran encerrados, y luego la gente pasa por la calle. ¿Sabéis? Esto también me ha llamado un poco la atención. Ah, bueno, sí, también me ha llamado la atención la idea del esfuerzo. Lo hemos hecho todo nosotros con nuestro propio esfuerzo. Lo hemos trabajado todos nosotros, es importante. Y... Ah, sí, el diálogo con la veterinaria o con la persona que está en la clínica. Que... Bueno, como... A ver si yo lo entiendo. A ver lo que has escrito, a ver si yo lo entiendo.

A ver si te he entendido, esta idea de la dificultad de la comunicación. A ver si te entiendo. Como él es chino, no le vamos a entender. A mí me pasa un poco igual con la película. No sé si la estoy entendiendo.

Pero me llama la atención y me gusta. No sé si la estoy entendiendo. Salvatore?

Salvatore Denaro (italiano)

No sé si la estoy entendiendo. Veo que no hay individuos, hay ecos, situaciones, diálogos cuyo objeto es otra cosa. La mesa del comedor como lugar de encuentro y convivencia. Certo, claro. La película trata el tema del negocio, un acuario.

Para mí, desde una perspectiva fenomenológica, se acerca tanto a los ecos que se vuelve metafórico en las escenas del agua y los peces que la observan. Yo recuerdo las escenas de peces en las películas de Otsu, cineasta japonés, en las que los peces representan la realidad de la consideración humana. Aquí veo una forma de tratar el tema de una manera fenomenológica mediante objetos.

Yo pienso en el pez del director Otsu, cuando todavía había un estancamiento con un conflicto interno no declarado. Aquí está la imagen del pez silencioso en el agua. Entonces, en este caso, ¿qué conflictos no declarados afloran? Esa es mi pregunta. Es muy importante el detalle del marco de la puerta con las polillas, el suelo, la escalera con recibos y el plástico. ¿Cuál es el significado de estos objetos tomados en detalle por la cámara? Otra pregunta. Se nota la gran sintonía con el grupo al que se pertenece, que se convierte en un ancla en el nuevo lugar de la Asociación de acogida.

Muy difícil. Sí, es una cosa. La sensación que me dio cuando... La escena final del karaoke.

Es una forma de karaoke muy poco apasionada, es como si fuera muy mecánica. Están ellos moviendo las manos y cantando sin ningún tipo de interpretación, como una forma muy poco pasional de cantar.

F. Javier García Castaño (en español):

Me ha llamado la atención que choca mucho con lo que yo tengo en mente cuando pienso en un karaoke, que es fiesta. No digo que estuvieran de fiesta, pero es una forma de fiesta que no reconozco.

Andrés Blanco Galán (español):

Pero yo también, cuando ha dicho antes lo de los diálogos, he pensado que era como una película muy plana en ese sentido, en el que no afloran apenas las emociones, pero ni en situaciones alegres ni en situaciones tristes. Es como una película súper plana en la que no hay apenas emociones. Mi pregunta es si se trata de un intento de representar una forma de entenderlo de forma plana.

F. Javier García Castaño (español):

¿Forma plana para qué? Me estoy preguntando si es una forma de representar lo chino, ya que la cultura china se caracteriza por ser muy sosegada, muy tranquila, sin grandes altibajos, sin grandes rupturas, con una absoluta tranquilidad, sin grandes cambios ni rupturas. Eso es lo que está tratando de representar. Porque incluso cuando discuten entre ellos, no parece una discusión acalorada.

Yuchen Jiang (China).

Antes solo presto atención al problema de los grandes chinos aquí y, sobre todo, a todos los documentos, porque tengo la misma preocupación aquí. El documento, las diferencias entre las diferencias o las dificultades de abrir su industria aquí. Pero hoy pienso que esta revolución es muy indispensable porque casi todos ustedes pueden entender la cultura o la forma de expresión de los chinos.

Aquí la vez es una metáfora y refleja la situación de los inmigrantes chinos. La población china aquí es muy tímida y solo se concentra en ganar dinero y cuidar de su familia y comunicarse con su familia o su círculo de redes sociales. Y no queremos generar más contactos con las otras diásporas aquí. Porque generar más contactos con las otras diásporas aquí supondría enviar más dilemas y problemas en este proceso. En el campo de la interculturalidad explican que la forma de expresión entre los occidentales y los orientales es diferente, muy diferente. Nosotros solemos expresarnos de forma velada, oscura y no directa.

Pero los occidentales expresan sus emociones y sentimientos directamente. Es muy fácil entender. Por eso, el problema de esta película es muy difícil de entender. En China tenemos un examen de lectura y sobre cómo hacer la lectura de los artículos chinos para imaginar el sentido profundo del autor. No hay una respuesta única, pero los lectores tienen su propio punto de vista. Solo la imaginación es muy importante y se trata de una rutina de tratamiento social en China. Puede estar latente o velado directamente en su cara, pero los chinos solemos esconder nuestros sentimientos. Y nuestros comportamientos y pensamientos a menudo son diferentes.

Es muy interesante lo que dices sobre la metáfora del pez, porque también hace alusión a lo que mencionaba Salvatore, que el pez representa una forma de entender la vida. Sí, la vida. El pez es una criatura muy tranquila que vive en aguas muy profundas, en un entorno muy tranquilo y oscuro. Y así es como viven aquí las personas chinas. Nos quedamos en una tienda, trabajamos con nuestra familia y no establecemos contactos con los demás. Por eso, incluso en nuestra fiesta discutimos de negocios y de las relaciones entre nosotros, no hay baile. Sí, es realmente interesante.

F. Javier García Castaño (en español):

Sí, es la cultura china. ¿Has conseguido hablar con los directores de la película?

Yuchen Jiang (China):

Sí, sí. Estoy contactando con Chen Yi, que también es el protagonista de Yu Gang.

F. Javier García Castaño (español):

¿Pero con los directores has hablado?

Yuchen Jiang (China):

No, no hemos mantenido una conversación más profunda. Solo le pedimos un recurso de película, pero no puedo seguirle el paso si tiene una entrevista con él.

F. Javier García Castaño (español):

Pero, pero ¿hay posibilidad de conectar con ellos, con los directores de la película?

Yuchen Jiang (China):

Tengo que buscar su correo electrónico y escribir.

Prof. F. Javier García Castaño (español):

Vamos a buscarlos porque yo creo que es interesante, ya que he visto también en el cuadro de recursos que participan tanto personas chinas como personas españolas en la dirección, pero también en el guion, en el sonido... Entonces sería interesante hablar con los directores, que son españoles, ¿verdad? Ah, sí. Sí. Todos son españoles. Sí, sí. Bueno, los nombres, no lo sé. A lo mejor son de otra nacionalidad. Sí, sí. Sería interesante hablar con ellos.

Me quedan muchas cosas por entender de la película. A mí me quedan... Porque, después de todo, además, están reconociendo que están haciendo un documental. ¿Veis? Está la lógica del documental ahí puesta en medio y aparece. Y los que hacen el documental aparecen de vez en cuando. En fin, es algo llamativo. Es muy llamativo. A mí me parece... Te pasaré las notas que he tomado, Yu Chen, y esta grabación también te la pasamos, pero, en fin. Bueno, muy interesante. Y no se trata de un desconocimiento de la traducción, sino de la cultura china. Salvatore, ¿algo más?

Salvatore Denaro (italiano):

Una pregunta, ¿ese es el estilo del director? ¿Cuáles son las otras obras del director? Es solo por saber su estilo.

F. Javier García Castaño (español)

Hasta donde yo sé, son alumnos de una escuela de cine de Madrid que hicieron este trabajo como fin de carrera. O sea que debe ser su primer trabajo largo. No es muy conocido. No son conocidos, no es su primer trabajo. Pero lo interesante es este intento por representar lo chino en el cine español, ya que no hay casi nada por no decir nada. Esta es la parte importante. No hay nada, casi nada. Solo hay muy pocas películas sobre lo chino aquí. Muy poco, muy poco. Eso es importante. Y también son trabajos de graduación. Yo pienso que sí. ¿Bueno, Andrés, algo más?

Andrés Blanco Galán (español)

No, quizás eso, la inmigración silenciosa. Y gracias a Yuchen, creo que es un privilegio poder entender sus comentarios y, así, comprender un poco mejor la película. Y en eso, al ir y luego escuchar vuestros comentarios, pues creo que es muy enriquecedor, porque me doy cuenta de que todavía me falta mucho para entender la película, interpretar los textos y todo eso, y gracias a las contribuciones. No me había dado cuenta de las cosas, pero gracias a vuestras aportaciones ya digo que es verdad; en eso no me había fijado y tengo que prestarle más atención. Creo que ha superenriquecido estos encuentros. Muy bien. La semana que viene se viene. Os voy a convocar para que nos organicemos un poco en torno al Congreso de diciembre, ya que nos han aceptado todo lo que vamos a proponer.

No me he dado cuenta de las cosas, pero gracias a las contribuciones ya digo que es verdad, en eso no me he fijado y eso le tengo que dar más atención. Creo que ha superenriquecido estos encuentros.

5.1.4 DESCRIPCIÓN/ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES PERSONAJES DE *YU GANG (LA PECERA)*

A lo largo de toda la película, los dos protagonistas jóvenes, Dong Dong y Chen Yi, impulsan todas las tramas y asumen los conflictos de los argumentos. Según la entrevista con Chen Yi, en la película no se han publicado muchos detalles por la limitación de las participaciones iguales de cada miembro del grupo en la producción. Afortunadamente, Chen nos proporciona más información sobre los dos protagonistas de la película y resuelve muchas dudas sobre las tramas.

Dong Dong es un joven de 32 años, de la segunda generación de inmigrantes chinos en Portugal y España. Su familia inició su vida migratoria en Portugal en la década de 1980 y Dong Dong nació allí. Más adelante, amplió el negocio a España y casi todos se trasladaron a Madrid, por lo que al final de la película Dong Dong explica a sus amigos que él tiene el documento de identidad portugués y que la policía lo ha expulsado del territorio español en muchas ocasiones, pero insiste en volver a España escondido hasta aprobar la supervisión de residencia permanente. Al igual que la mayoría de los hijos del tradicional modelo de familia de inmigrantes chinos, Dong Dong abandona sus estudios superiores en lugar de ir a la universidad, se dedica a los negocios tradicionales de sus padres y posee una base económica firme desde su juventud. Luego, como el dueño principal de una tienda de peceras, maneja la tecnología nuclear de cría en el acuario y se familiariza con todos los procesos de funcionamiento y la obtención de los permisos en España, incluidos los trámites logísticos y el despacho de aduanas. También ayuda a los demás a conseguir los documentos de identidad a cambio de inversiones. Cuando se plantea la discusión sobre «riqueza» y «opción individual de futuro», todavía se adhiere a los pensamientos tradicionales de la generación de sus padres, según los cuales el esfuerzo es la única herramienta para conseguir el éxito y la riqueza es la forma de poder llevar una vida sólida. Piensa que es la única forma de obtener respeto por parte de la comunidad autóctona y sentirse en igualdad frente

a dicha comunidad. Dong Dong piensa que los intercambios de beneficio se consideran una norma de relación interpersonal. Dong Dong no teme la autoridad ni los riesgos potenciales de la ley y los reglamentos jurídicos de España, sino que intenta quitar diversos obstáculos con el apoyo de todos los recursos posibles, incluyendo las redes sociales.

Aunque este papel cuenta con la presencia de destacadas personalidades, representa la imagen de los jóvenes inmigrantes chinos en el extranjero: nivel educativo bajo, poco dominio del idioma local, escaso manejo de las redes sociales y de las relaciones interpersonales dentro de la comunidad china, pensamientos recalcitrantes y conservadores.

En la tienda de peceras, hacen todo por sí mismos, sin quejas ni pereza. Puede hablar un poco de castellano, pero no es nativo y fluido, y necesita la interpretación de Chen Yi.

- [00:07:13-00:08:11] Cuando los dos protagonistas discuten sobre los negocios, Dong Dong busca la información pertinente en Internet y escucha las ideas de su socio.
- [00:15:17-00:17:45] Dong Dong pide al español que conduzca el camión porque él es más experto y conoce mejor las normas de tráfico para evitar una posible inspección por parte de la policía.
- [00:18:39-00:21:16] Al comentar a su amigo A Kai, Dong Dong cree que los hombres jóvenes deberían pensar más en el futuro y ser audaces, en lugar de obsesionarse con el trabajo. Chen piensa que el dinero hace que las personas sean más guapas. No debería estar satisfecho con la vida en un pueblo pequeño, sino en una metrópoli. Tiene ansiedad por la edad, aunque consiguió su primer coche, un BMW, a los 26 años. Su lema profesional es aprovechar cada oportunidad y trabajar duro. Se caracteriza por ser realista y confiar en sí mismo para tener un futuro. Mientras tanto, para la segunda generación de inmigrantes chinos es mejor no seguir el negocio familiar, sino crear el propio con renovación y exploración.
- [00:22:33-00:22:46] Regala un objeto a un amigo español gracias a su ayuda, una costumbre china que consiste en que «más regalo, más ayuda».
- [00:28:18-00:30:02] Dong Dong lava las peceras y se comunica con los clientes chinos a través de una aplicación china de Wechat.
- [00:47:05-00:49:43] Dong Dong maneja las estrategias de negocios, que deben ser inteligentes, mutuamente beneficiosas e insistir en el respeto a la ley.
- [00:51:29-00:52:15] Cuando se encuentran con dificultades, Dong Dong prefiere reunirse para discutir las medidas con los planes y los objetivos muy claros. Desea más publicidad para su tienda.

- [00:53:31-00:57:15] Dong Dong elogia la diligencia y la perseverancia de los chinos y piensa que todos los problemas de España se podrían resolver con dinero. Cree en las tradiciones chinas para eliminar las malas suertes.

El otro protagonista, Chen Yi, representa a los estudiantes chinos en España. En el filme no se aclaran las identidades, pero Chen Yi nos lo indica en la entrevista y sus situaciones personales coinciden con las de la vida real, porque la categoría de este filme es un largometraje documental. Chen Yi viene a España en su adolescencia y estudia desde la escuela secundaria hasta la universidad. Conoce a Dong Dong en su barrio y se hacen amigos. Juntos, colaboran para abrir esa tienda. Es más silencioso y tímido, y se encarga de las comunicaciones con los clientes locales y con las instituciones oficiales gracias a sus competencias lingüísticas y a sus recursos abundantes en España. Casi siempre se mantiene callado en público y se sumerge de lleno en los juegos electrónicos. No obstante, no holgazanea en su trabajo ni deja de colaborar con su compañero. Sus imágenes muestran una menor expresión de emociones.

Chen Yi dice que el diseño de personalidad de este personaje se basa en dos aspectos: por un lado, establecer una comparación con Dong Dong, atribuyendo a este las características de los inmigrantes chinos de la segunda o tercera generación en España; por otro lado, dotar de más apariencia y personalidad al protagonista, que en este caso es Dong Dong invitado a jugar en esta película. Las siguientes escenas lo demuestran plenamente:

- [00:07:13-00:08:11] Cuando los dos protagonistas discuten los negocios, Dong Dong está buscando información pertinente en Internet, pero Chen Yi se distrae jugando a los videojuegos y le contesta de forma descortés.
- [00:10:30-00:12:46] Chen Yi mide la temperatura del agua de la pecera y saca fotos para registros.
- [00:15:17-00:17:45] Chen Yi lleva a su amigo español para acompañarlos al parque industrial. En el camino, Dong Dong pide a este lugareño que conduzca el camión porque él es más experto y conoce mejor las normas de tráfico para evitar una inspección por parte de la policía.
- [00:18:22-00:21:16] Chen Yi habla de la degeneración de su amigo, pero se extiende demasiado. Por el contrario, Dong Dong se expresa con mucho ímpetu y narra su propio valor vital. Al final, Chen Yi le consiente y no vuelve a discutir.
- [00:30:31-00:33:49] Chen Yi firma el contrato con el cliente español en castellano fluido y profesional.
- [00:43:50-00:45:53] Va al centro veterinario para unas asesorías en castellano.

- [00:49:45-00:51:28] Frente a la supervisión higiénica, Chen Yi llama a Dong Dong para quejarse de que los supervisores son críticos a pesar de los problemas existentes. Chen Yi piensa que no se presta suficiente atención al entorno de la tienda y que no se destacan los aparatos técnicos. Su compañero tiene la misma opinión y juntos muestran los descuidos de las regulaciones por muchos chinos en España.
- [00:21:16-00:22:32] Transportan los aparatos pesados por sí mismos sin otras ayudas.
- [00:24:48-00:27:33] Acude a los técnicos españoles y se comunica con Dong Dong en español a través de un intérprete.
- [00:36:28-00:41:11] Hay una disputa entre Dong Dong y Chen Yi sobre la ampliación de la tienda. Chen Yi insiste en reflexionar sobre la situación real de su inversor, pero Dong Dong piensa que podrán ocultar algunas verdades.
- [00:46:02-00:47:04] Los dos jóvenes instalan juntos las decoraciones de pecera.
- [00:57:15-00:59:53] Después de la cena, Chen Yi canta Our Placer y todos se ven muy alegres.

El personaje de Chen Yi refleja muchos rasgos típicos de los estudiantes chinos en España, pero no puede representar a todos. Chen vino a Europa muy joven y recibió la educación de la ESO (Educación Secundaria Obligatoria) allí, por lo que era similar a los adolescentes de estudiantes chinos inmigrantes y diferente a los estudiantes chinos mayores. Según el apartado «Contexto: los inmigrantes chinos en España», muchos de ellos estudian un programa universitario, sobre todo un máster, que dura de 1 a 2 años en España. La diferencia de culturas china y española les influye poco en el pensamiento y en el comportamiento durante este plazo corto no desean aceptar una evolución cultural, sino perseguir su desarrollo futuro con un diploma académico; es decir, buscan mejores oportunidades laborales en el territorio hispano para aumentar su salario y su bienestar. Es decir, el periodo de estancia de los estudiantes chinos se considera una «estancia corta» o «nuevos inmigrantes». A Chen Yi se la describe como «mezcla de estudiantes chinos en España y segunda generación». Sin embargo, Chen niega su identidad de «nuevos inmigrantes» cuando se le pregunta, porque solo pasó una década en España con su familia y luego regresaron a China en 2019.

Además, Chen plantea sus propios argumentos sobre estas dos identidades: En primer lugar, los estudiantes chinos presentan discrepancias radicales con la segunda generación por motivo del trasfondo de crecimiento y educación, la clase social y las metas individuales en el futuro. Aunque la segunda generación vive en España desde la infancia y contacta con compañeros nativos a diario, el vocabulario que utilizan es muy limitado. Cuando están en casa o ayudan a sus padres a comunicarse

con los clientes, solo repiten esas oraciones sociales y sufren un fenómeno de «fossilización». El Instituto Cervantes lo explica en detalle basándose en las teorías de L. Selinker y J. T. Lamendella (1978) (Centro Virtual Cervantes, s. f.):

La fossilización es el fenómeno lingüístico que hace que el aprendiente mantenga en su interlengua, de manera inconsciente y permanente, rasgos ajenos a la lengua meta relacionados con la gramática, la pronunciación, el léxico, el discurso u otros aspectos comunicativos. Está ampliamente aceptado que este proceso es precisamente la causa de que los aprendientes, en general, no consigan alcanzar el mismo nivel de competencia que un hablante nativo.

L. Selinker y J. T. Lamendella (1978) llegaron a la conclusión de que probablemente no existe un único factor responsable del proceso de fossilización. Diferentes trabajos corroboran esta idea al constatar que los factores de aprendizaje, tanto ambientales como personales, desempeñan un papel clave. Algunas de las posibles causas que se han identificado son las siguientes: la transferencia lingüística (de la primera lengua o de otras segundas lenguas), la edad, la falta de deseo de aculturación, la presión comunicativa, la falta de oportunidades para aprender y el tipo de retroalimentación que recibe el aprendiente cuando emplea la segunda lengua[...].

Al mismo tiempo, los estudiantes chinos han recibido una educación excelente en la escuela y en su entorno familiar antes de llegar a Europa, incluyendo ideas avanzadas y positivas de la clase media-alta de la sociedad china, sobre todo las tendencias de desarrollo y las elecciones de su carrera futura. Por eso, en la comunidad china existen dos grupos sociales diferenciados: el «círculo de estudiantes chinos» y el «círculo de inmigrantes chinos». Ambos grupos casi forman una línea paralela sin intersección, no se molestan entre sí. Chen Yi se considera un caso especial debido a su experiencia individual y su identidad neutral, diferente a la de la segunda generación de inmigrantes chinos.

En resumen, los contrastes entre los dos protagonistas se deben a su identidad diferente. En concreto, el entorno de crecimiento y la clase social generan comportamientos contrarios ante una misma cuestión. Los estudiantes chinos en España son más francos y sinceros que la segunda generación, con menos intrigas y estrategias comerciales, pero los segundos dan más importancia a los beneficios que a los principios o reglas jurídicas y sociales. El idioma es un fenómeno general entre los inmigrantes chinos y no afecta a los estudiantes chinos porque el acceso a la universidad se basa en el cumplimiento de los requisitos del castellano. Otra comparación de personalidad, «hablador» de Dong Dong y «callado» de Chen Yi, adscribe al impacto del ambiente de supervivencia: Dong Dong se dedica a los negocios y se ve obligado a comunicarse con los clientes constantemente, pero Chen Yi, como un estudiante que solo se preocupa de sus estudios, habla menos, fruto de sus conciencias de autoprotección.

5.1.5 RECONOCIMIENTO DEL FILME Y EJECUCIÓN DEL ARGUMENTO

Lewis (2014) plantea su teoría sobre los pasos de «reconocimiento de la película» y «ejecución del argumento», según los siguientes elementos y maneras de analizar una película:

Estructura narrativa y género. Incluye el estudio de la trama y las historias, tanto en contenido como en forma. Es decir, el argumento, el orden de la historia y la presentación de la temporalidad. También incluye los personajes (apariencias, gestos, diálogos y motivaciones) y el género, como tipo de obra. Por género se entiende un marco narrativo familiar para hacer un comentario social contemporáneo. En esta parte se investiga el cuerpo principal de la película, compuesto por tramas (orden, narración cronológica), contenidos, personajes (aspectos, vestidos y maquillajes, diálogos, idiomas y motivos), corrientes, tipos y formas.

Yu Gang (La Pecera) aplica la forma narrativa y no altera deliberadamente el orden cronológico, pero sus imágenes cambiantes, su lenguaje diario y no complejo, sus emociones sutiles y las ideas implícitas resultan ser expresiones poéticas y reflexiones escondidas. Dado que este filme se clasifica como largometraje documental, todos los personajes llevan y conducen diariamente y corresponden a sus propios papeles sociales. Incluso no podemos deducir las diferencias culturales mediante sus vestidos y lenguajes corporales. No obstante, los diálogos y los motivos se consideran los objetos principales de investigación a lo largo del filme.

Según los estudios de comunicación intercultural de Wenzhong Hu (Hu, 1999), el lenguaje y la cultura interactúan estrechamente: el lenguaje refleja la cultura nacional y se ve influido por esta. Muchos lingüistas creen que el lenguaje no solo refleja la forma de cultura, sino que la estructura del lenguaje también determina la visión mundial. Por su parte, Sapir-Whorf (1929) afirma que los conceptos y las clasificaciones culturales de los lenguajes distintos influyen en la percepción del mundo real de sus usuarios, así como en sus propios pensamientos y comportamientos debido a las diferencias lingüísticas. En primer lugar, todos los chinos que aparecen en *Yu Gang (La pecera)*, Luis Pagliery & Carolina Aranha Nery & Paco Nicolas, (2017) se comunican en chino mandarín. Aunque el protagonista Chen Yi es de la provincia de Cantón, no habla chino cantonés porque el mandarín y el cantonés apenas comparten pronunciación ni elocución. Por ello, sus amigos de otras regiones no pueden entender el cantonés y utilizan el mandarín con sus propios acentos de origen. Dong Dong y sus amigos vienen de la provincia de Zhejiang y su pronunciación es diferente a la de Chen Yi. A partir de este hecho, podemos deducir que estos hijos de inmigrantes chinos hablan la lengua materna con sus padres en casa a menudo, es decir, con más frecuencia que las hablas castellanas debido al vocabulario abundante, la fluidez y la exactitud gramatical del chino. Además, la disputa sobre las verduras chinas en la reunión de los jóvenes puede probarlo, ya que la segunda generación todavía sigue las

costumbres y los comportamientos chinos mediante las imitaciones inconscientes de sus padres, aunque ellos llevan poco tiempo en China. Además, se refleja que la primera generación, que nació en China y vive en España, mantiene a largo plazo las conductas chinas y muestra diferencias obvias con respecto a las otras diásporas en el país de acogida.

El otro idioma que se usa en la película es el castellano, en las situaciones en las que aparecen los españoles (uno de los directores, Carolina Aranha Nery, es portuguesa, pero también habla castellano con gran fluidez).

- [00:34:50-00:38:12] Los jóvenes chinos y españoles se reúnen a comer hotpot (incluidos los tres directores). Los chinos hablan chino mandarín, pero charlan con sus amigos españoles en castellano al mismo tiempo. Dong Dong les enseña a comer hotpot y a utilizar los palillos.

La comunicación no verbal incluye la mirada, los gestos, la postura, las sonrisas, las expresiones faciales, los patrones de vestuario, el silencio, el contacto físico, la distancia entre hablantes, el volumen de la voz, el concepto del tiempo, el uso del espacio, etc. (Porter, Roy, Samovar & McDaniel, 1982). En este trabajo sólo se investigan la indumentaria, la gastronomía y el concepto de tiempo desde la perspectiva de la comunicación no verbal. A lo largo de toda la película, repiten unas escenas en las que los dos protagonistas juegan con sus móviles para comunicarse con los clientes, reflejando así los retratos de sus vidas cotidianas, simples, solo con videojuegos y trabajo. En otra escena, las pantuflas de Chen Yi reflejan su figura desarreglada, al igual que la de los otros jóvenes de la misma generación. Además, el contacto físico, la distancia entre los hablantes y el volumen de la voz de los personajes merecen analizarse en profundidad:

- Dong Dong y Chen Yi: cuando aparecen juntos, siempre discuten sobre los negocios de la tienda de peceras o charlan en un estado relajado y natural, manteniendo una distancia ajustada debido a tantos conocimientos mutuos, la amistad y la confianza en la cooperación;
- Dong Dong, Chen Yi y sus amigos: los amigos se reúnen con ellos en las cenas y todos se sientan juntos y muy cerca. Sus expresiones faciales son alegres y amistosas, lo que representa la vida activa y energética de estos jóvenes y resulta acorde con la música del final de la película *Our Placer*, que refleja el tono positivo de esta.

Los protagonistas y los peatones

Las expresiones ocultas en *Yu Gang* (La pecera, Luis Pagliery, Carolina Aranha Nery, Paco Nicolás, 2017) son la distancia entre los protagonistas y los peatones. En las siguientes escenas silenciosas se subraya esta idea:

- [00:01:38-00:03:15] Esta toma se fotografía en la calle fuera de la tienda, desde el ángulo visual del peatón. No obstante, como la tienda no se abre en aquel momento, las personas que pasan no le prestan atención. Dong Dong está limpiando la puerta dentro de la tienda y se divide con el mundo exterior. Esta escena simboliza a los inmigrantes chinos en España, que siempre se cierran en su propio espacio en lugar de comunicarse con los demás, aunque tampoco llaman la atención.
- [00:33:49-00:34:49] La tienda se pone en marcha y los peatones la observan desde la ventana a pesar de la separación existente con los jóvenes de la tienda, es decir, que aún existe una distancia entre ambas partes. Esto implica que la población china en España no deja de reservarse y esconderse en su propio espacio.

Estas dos tomas interpretan el tema principal a la perfección a través de «la distancia entre el protagonista y los peatones», que refleja cómo la comunidad china mantiene su misterio y recelo en España, a pesar de su carácter masivo y su fortaleza económica.

Los motivos de los personajes se interpretan a través de unas cuestiones como el documento de identidad de los inmigrantes chinos y los comentarios sobre la riqueza por parte de Dong Dong. A partir de estos casos, se narran claramente las características de la población china y se dan las respuestas a la intención de este filme.

- [00:18:39-00:21:16] Al hablar con su amigo A Kai, Dong Dong cree que los hombres jóvenes deberían pensar más en el futuro y ser audaces, en lugar de obsesionarse con el amo Chen y tener más dinero lo que os va a llevar a más mujeres guapas. No debería estar satisfecho con la vida en un pueblo pequeño, sino en una metrópoli. Tiene ansiedad por la edad, aunque consiguió su primer coche, un BMW, a los 26 años. Su creencia en la carrera profesional es aprovechar cada oportunidad y trabajar duramente. Se caracteriza por ser realista y confiar en sí mismo para tener un futuro. Mientras tanto, para la segunda generación de inmigrantes chinos es mejor no seguir con la industria familiar, sino crear la propia con renovación y exploración.
- [00:47:05-00:49:43] Dong Dong gestiona las estrategias de negocio con inteligencia, buscando el beneficio mutuo e insistiendo en no infringir la ley.

- [00:51:29-00:52:15] Cuando se encuentran en dificultades, Dong Dong prefiere reunirse para discutir las medidas con los planes y los objetivos muy claros. Desea más publicidad para su tienda.
- [00:53:31-00:57:15] Dong Dong elogia la diligencia y la perseverancia de los chinos y piensa que todos los problemas de España se podrían resolver con dinero. Cree en las tradiciones chinas para quitar las malas suertes.

Mise-en-èscene

Hace referencia al set, los escenarios. La escenografía, las localizaciones, el peinado, el maquillaje y el vestuario de los personajes, y la iluminación del lugar. Además, se incluyen todos los objetos utilizados en la grabación (props) y todo el imaginario producido por ordenadores (CGI, Computer Generated Imagery), así como todas las imágenes generadas por ordenador y no fotografiadas, e incluso la coreografía de los actores y las cámaras, y las «performances», en especial las expresiones y decisiones de los actores.

Los decorados de Yu Gang (*La pecera*, Luis Pagliery, Carolina Aranha Nery y Paco Nicolás, 2017) se ubican en una tienda, las calles, las casas de chinos y algunos lugares de instituciones, centros y el parque industrial. Las peceras y los peces dentro aparecen numerosas veces y nos recuerdan que la temática nuclear de la película es la metáfora de los inmigrantes chinos encerrados y su situación actual de depresión en España. La historia ocurre en invierno y los actores llevan chaquetas y se arreglan a diario. No obstante, una escena de Chen Yi implica su personalidad paseante y desarreglada.

- [00:08:09-00:08:16] A pesar del frío invernal, Chen Yi lleva pantuflas en los pies desnudos.

Dong Dong demuestra su fuerte capacidad económica y la posesión de un coche lujoso desde su juventud, pero se observa que sus vestidos y sus objetos cotidianos son muy normales y no parecen pertenecer a una clase social «adinerada» o «acomodada». Por eso, concluimos que los dos jóvenes pasan una vida muy sencilla, modestos y desaliñados, e incluso poco saludables, porque aparecen los tabacos y las bebidas a menudo, que llenan sus vidas diarias con hábitos dañinos.

El último escenario es la casa y el filme se cierra con un karaoke con iluminación de colores en la oscuridad. Este diseño nos transmite dos informaciones: por un lado, el contraste de la luz azul de la pecera de la tienda, que crea una sensación fría y opresiva; por otro lado, el karaoke es una actividad específica que practican los jóvenes, con el propósito de crear un ambiente activo y feliz, y que nos indica que los protagonistas por fin han cumplido su sueño.

Trabajo de la cámara

Se refiere a la cinematografía, vinculada con las tomas y secuencias, los ángulos y los planos. Lewis lo conceptualiza como la distancia focal, entre la lente y el foco y el objetivo de la cámara, así como la exposición de la cámara, el color y los efectos. Una trama especial nos confirma que *La pecera* (Yu Gang, Luis Pagliery, Carolina Aranha Nery y Paco Nicolás, 2017) es un largometraje documental.

- [00:37:12-00:37:15] La fotografía aplica el modo de autofoto y los directores se reúnen y cenan junto con los actores.

Este modo de autofoto corresponde a la clasificación de documental, pero, en cuanto a la técnica y la calidad de fotografía, no son muy avanzadas ni perfectas, aunque prestan tantas atenciones a los detalles.

Edición

En el montaje del filme, la edición es crucial para la forma y el ritmo narrativo del cine y su poder visual, emocional e intelectual, sobre todo en el ritmo narrativo, los patrones y tiempos de las tomas y secuencias, los cortes y la continuidad de las escenas (saltos temporales, espaciales, etc.).

La edición de Yu Gang (*La pecera*, Luis Pagliery & Carolina Aranha Nery & Paco Nicolás, 2017) determina por completo la significación mediante el ritmo narrativo lento y suave, los primeros planos de peces, pecera y su decoración, y puertas y contraventanas cerradas de la tienda.

- [00:00:21-00:00:29] Estas escenas constituyen una secuencia y línea temporal completa de la historia (la evolución de la tienda).
- [00:10:33-00:11:30] En primer lugar, los peces diversos, el coral, la luz de la tienda, la corriente del agua, la pecera y su decoración son los símbolos de la comunidad china. Los peces diversos representan a los inmigrantes chinos en España con sus propias identidades y personalidades diferentes, ocupados, libres y encerrados en la gran «pecera», aislados del mundo exterior sin contactos. Los corales y las decoraciones parecen el ambiente magnífico y la ilusión alrededor sin sentido de realidad, como sus fortunas no consumidas y las faltas de conciencia de integrarse en la sociedad hispana. El agua corriente y la luz azulada describen el entorno de vida oscuro y cambiante, pero, hasta que no se amplía la tienda, la luz se vuelve más brillante y en la pecera hay

más seres vivos, lo que indica que llegan más inmigrantes chinos en las últimas décadas y la situación está mejorando gradualmente.

- [00:01:38-00:03:15] La música de violín es suave y triste acompaña y permite interpretar claramente las emociones y las personalidades: timidez, humildad y autismo. El entorno viviente es cerrado, oscuro y depresivo.
- [00:29:49-00:30:04] En segundo lugar, las tomas desde la calle parecen las vistas de otras personas en España, curiosas con la población china, pero es difícil acercarse a ellos y conocerlos. La puerta de la contraventana cerrada de la tienda les separa en dos mundos y se metaforiza la barrera en el corazón de los chinos para rechazar las invitaciones desde el exterior.
- [00:29:57-00:30:06] La corriente de agua incesante indica que el negocio está en marcha y que las tramas se activan. El entorno está cambiando rápidamente y surgen muchos casos cada día para los protagonistas, lo que parece el agua fluyente.
- [00:33:49-00:34:49] La tienda se pone en marcha y los peatones la observan desde la ventana a pesar de la separación existente con los jóvenes de la tienda; o sea, que aún no se elimina esta distancia entre ambas partes. Esto implica que la población china en España no deja de reservarse y esconderse en su propio espacio.
- [00:46:02-00:47:04] Los protagonistas instalan decoraciones de montañas falsas en la pecera, como las posesiones cada vez mayores de los inmigrantes chinos. No cabe duda de que estas «decoraciones» significan su fortuna y sus capacidades sobresalientes en comparación con las otras diásporas en España, pero, como las «montañas», son falsas y se basan en ilusiones que no les reportan los mismos derechos ni la ciudadanía legal que a los ciudadanos nativos.

Sonido

Para el análisis del sonido, destacamos la banda sonora, los efectos sonoros y la simultaneidad entre los sonidos propios de las escenas y los sonidos añadidos que se relacionan con la edición y la mezcla de sonido, así como la grabación de la película. Lewis hace hincapié en el seguimiento de voz, la pronunciación de los actores y la manera del diálogo (Lewis, 2013). Aunque la música utiliza elementos sonoros carentes de significado, se ha convertido en un tipo de arte muy maduro. La música se expresa temporal y espacialmente a través de elementos sonoros como el ritmo, la velocidad y el tono. La combinación de imágenes y música favorece la integración de imágenes, música y narrativa, al mismo

tiempo que revela las metáforas en las imágenes y los accesorios cinematográficos y analiza el significado profundo de la música en sí misma.

En *Yu Gang* (La pecera, Luis Pagliery, Carolina Aranha Nery y Paco Nicolás, 2017) aparecen dos músicas: una es la música de violín, caracterizada por ser suave, delicada y barroca. Según la entrevista al protagonista, Chen Yi, esta música se adaptó y no se añadió muchas debido a la falta de fondos para la producción.

- [00:01:36-00:02:49] Una música de fondo de violín, adaptada de un episodio de la película china *In the Mood for Love*, que acompaña a las imágenes de corales y peces tropicales de colores vivos y activas en la pecera de luz azul. La siguiente escena es desde el ángulo de fuera de la tienda (en la calle se ve la puerta de la tienda cerrada), que indica el inicio del negocio y de esta historia.
- [00:57:15-00:59:53] La segunda música: Chen Yi canta *Our Placer* en chino y todos se ven muy alegres después de la cena. El título de esta canción significa «nuestra alegría».

Algunas tramas simbólicas de esta película (como peces tropicales, peceras, corales, puerta cerrada de la tienda) amplifican los elementos metafóricos en el acompañamiento musical relajante del violín y profundizan en el significado simbólico de este. Aunque esta película no altera deliberadamente el orden cronológico, sus imágenes vacilantes, su lenguaje sencillo, sus emociones sutiles y sus ideas implícitas conducen, en conjunto, a un debilitamiento de las tramas, lo que puede hacer que el público se sienta desorganizado. Por lo tanto, mientras persigue la expresión poética, también tiene que diseñar una pista implícita que pueda guiar la historia en la disposición de asuntos triviales. Esta pista es el tema musical de la película, un concierto de violín que presta atención a los cambios de potencia, velocidad y altibajos emocionales mientras mantiene la continuidad bajo la hermosa y compleja melodía principal, todas las piezas son bajas, tristes, elegantes y fuertes. El sentido del ritmo simboliza al pueblo chino que vive libremente en un espacio cerrado, así como los negocios iniciados por los dos jóvenes, y brinda a la audiencia el sentimiento de soledad e impotencia. La música expresa las emociones internas de la comunidad china representada por los protagonistas, y es el catalizador y el conector que da sentido a toda la historia. Bajo la luz azul, la enorme pecera mantiene un flujo de agua constante y contiene varias criaturas acuáticas. Los corales se metaforizan en lo que sucede en la vida de los inmigrantes chinos y cada individuo chino parece una variedad de peces tropicales libres, y lleva una vida tranquila, pero siempre está atrapado en una pecera y no puede escapar. La escena en la que se observa la pecera cerrada desde el lado de la calle de enfrente es otra metáfora similar a la anterior. Los chinos siempre se quedan atrapados en una jaula tras otra y, aunque saltan de la pecera, aún

quedan encerrados en esa tienda pequeña. El exterior siente curiosidad por ellos, pero no puede comprender su vida real. Los chinos también cierran y se dedican a sus propios negocios, aislados del mundo exterior. Al mismo tiempo, este también es un retrato de la vida de los dos protagonistas, que se sienten confusos al tratar de contactar con sus socios.

La música oportuna impulsa las tramas incesantes y reemplaza ingeniosamente el lenguaje y las imágenes para cumplir la función narrativa. Además de hacer hincapié en la adaptación y en el desarrollo emocional, también puede intercalar y conectar las imágenes originalmente separadas para que sirvan conjuntamente a las necesidades de las reflexiones emocionales. El estilo barroco aporta una sensación etérea en la meditación sobre la vida, que desencadena el aislamiento interior y la soledad, coincidiendo con la escena callejera invernal y agregando misterio. Luego, la película se toma su tiempo para retratar los detalles y expresar las abundantes y complejas emociones internas de los protagonistas, lo que también aumenta el lirismo general de la película. Por lo tanto, la audiencia tiene más tiempo para imaginar y pensar mientras disfruta de las escenas tranquilas. Este tipo de cámara lenta aparece repetidamente en la película, junto con el ritmo lento de la música de acompañamiento, y así se completan los cambios psicológicos de los personajes y la evolución de los episodios.

La segunda música, llamada *Our Placer*, es contraria a la primera y se caracteriza por ser alegre y activa, y es cantada por los jóvenes. Esta canción sirve como la canción final del filme, cuyo final es bueno y exitoso, y los dos protagonistas se muestran más contentos y relajados que antes porque su tienda funciona sin dificultad. Al mismo tiempo, se transmite una visión positiva de los jóvenes chinos en España de cara a su futuro.

Contexto comercial e industrial

Esta unidad es el propósito de producción, en concreto, se habla de su distribución y marketing (trailers, pósteres, proyecciones), es decir, las maneras de ventas.

Es conocido que *Yu Gang (La Pecera)* es un trabajo de graduación de los alumnos de la ECAM, por lo que el primer objetivo es académico y cumplir con los requisitos educativos. Más adelante, con las etiquetas de la «comunicación intercultural», el «diálogo migratorio» y la clasificación del naciente cine «chiñol», los productores del cine se invitan a los cines, las instituciones culturales (Instituto Confucio de la Universidad de Valencia) y a los festivales de cine, como el Festival Rizoma 2017 y el Festival de Cine Español de Málaga 2017, para las propagandas.

Chen Yi nos dice que la propuesta de producción es tan escasa que los decorados y los accesorios son muy simples, e incluso la música está adaptada de otra película. Sin embargo, no se puede negar su influencia intercultural y su éxito pionero en el cine transnacional, concretamente en el cine «chiñol», en representación de la comunidad china en España.

5.1.6 DIÁLOGOS CON «ELLOS» (ENTREVISTA CON EL PROTAGONISTA CHEN YI)

Yu Gang (La Pecera) es el trabajo de graduación colaborativo de los alumnos de la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Aunque los directores son españoles, Luis Pagliery, Carolina Aranha Nery y Paco Nicolas, el reparto y el montaje son responsabilidad de Chen Yi, que participa en todos los diseños de las tramas. Por eso, la autora de este trabajo, Yuchen Jiang, le entrevista para conocer más detalles de este documental.

- Entrevistadora: Yuchen Jiang (autora de este trabajo)
- Entrevistado: Chen Yi (reparto y montaje).
- Fecha de la entrevista: 10 de mayo de 2024, viernes.
- Duración: 47 minutos.
- Modalidad: videollamada de Wechat (una aplicación de red social, una grabación con permiso).
- Idioma: mandarín chino.

Los contenidos de la entrevista se editan y traducen al español por Yuchen Jiang. A través de ella, podemos conocer las ideas y las posturas de cada productor, sobre todo las contramedidas para los conflictos de creación entre dos trasfondos culturales distintos. Muchas informaciones no se interpretan en la pantalla debido a la limitación de duración del filme y a la consideración de la audiencia. No obstante, Chen Yi nos lo explica en profundidad y con todo detalle, como una compatriota con tantas experiencias similares y suficientes conocimientos de inmigrantes chinos en España, intentando mostrar un *Yu Gang (La Pecera, Luis Pagliery, Carolina Aranha Nery y Paco Nicolás, 2017)* real y su esencia.

Contenidos de la entrevista (original: mandarín chino, traducida al español):

P: ¿Por qué produjo esta película? ¿Por qué colaboró con los compañeros españoles?

Chen: Cuando estaba en el segundo curso en la ECAM, ya había terminado una película llamada *Misterios de los chinos*, que cuenta la historia de un estudiante chino y un chico de segunda

generación de inmigrantes chinos que son buenos amigos. Pasaron siete días normales en Portugal. Quiero que la audiencia sepa que, de hecho, la vida de los chinos no es diferente de la de otras personas. Son solo siete días para la gente común. Cuando me gradué, hice otra película con este propósito, que ahora es el documental *Yu Gang*. En ese momento, nuestro profesor me dio el consejo de trabajar con otros compañeros para completar esta película y cada uno era responsable de una parte. Las tareas que me asignaron fueron el montaje y el protagonista, incluido el diseño argumental de toda la historia. Este trabajo se basó en una colaboración entre varios equipos que discutí con los tres directores y en el que narré la historia. El trabajo de dirección lo asumió principalmente Paco y Carolina.

P: De hecho, trabajaste mucho en toda la película, pero tu nombre solo aparece en los papeles de montaje y reparto, así que ¿por qué no eres el director?

Chen: Mi único objetivo es recordar la vida de los chinos y eliminar los estereotipos sobre nosotros. No tengo el concepto de «otras diásporas». En mi opinión, en España solo hay chinos y no chinos. Esta película muestra que los chinos no son un grupo aparte, que todos somos iguales y que debemos combatir la discriminación racial. Este es simplemente mi propósito. Esta película refleja los pensamientos de muchos otros compañeros, pero no es eso lo que quiero expresar. Por ejemplo, los tres directores prefieren comprender las diferencias superficiales entre las diferencias culturales entre China y España. Esta no es mi intención original, así que no me importa la ocupación de director.

P: ¿Cuál es tu relación con Dong Dong? ¿Cómo lo conociste? ¿También es de la ECAM?

Chen vino a España a estudiar el segundo año de secundaria en 2007. En ese momento, mi familia también estaba trabajando aquí. No soy un inmigrante chino, pero Dong Dong es un chino de segunda generación en la zona donde vivo. Su familia tiene un bazar. Todos los chinos se conocen y, con el tiempo, nos hicimos amigos. Yo nací en 1994 y él nació en 1985. Luego se fue a Portugal por negocios y yo también fui a verlo. Allí filmé mi primera película, *Misterios de los chinos*. Probablemente Dong Dong no terminó el bachillerato y se fue a hacer negocios.

P: ¿Qué es lo que principalmente quieres expresar a través de esta película?

Chen-1. La vida cotidiana de los inmigrantes chinos puede ayudar a los españoles no chinos a comprender mejor nuestra situación. 2. También hay muchos problemas en la vida de los chinos,

aunque parezcamos ricos. También hay muchas situaciones insatisfactorias y no hay diferencia entre nosotros. 3. Rechazamos la discriminación racial y eliminamos los estereotipos.

P: Definimos Yu Gang (La pecera, Luis Pagliery, Carolina Aranba Nery, Paco Nicolás, 2017) como un «cine transnacional». ¿Qué te parece?

Chen: Nuestra obra todavía tiene muchas faltas, limitaciones y el nivel no es profesional. No puede alcanzar el nivel de «cine transnacional». Solo puede considerarse un documental.

P: ¿Por qué elegiste la tienda de peceras como trama principal de la historia?

Chen: Primero, ella interpreta a dos jóvenes haciendo negocios juntos para ilustrar las condiciones de vida de la nueva generación de inmigrantes chinos en España; segundo, quiero usar una «pecera» para representar el espacio reducido en el que viven los chinos, como los peces en una pecera, atrapándolos sin el deseo de salir y sin saber dónde está la salida. Esta es también la razón clave por la que les resulta difícil optimizar su nivel de idioma y sus pensamientos, porque en el círculo de sus compatriotas, incluso si intentan salir con valentía, encuentran algunas dificultades, como ser criticados, y cuando todos usan una definición generalizada de «chino», optan por cerrarse otra vez.

P: Si, como dijiste en la película, la tienda de peceras se abre al final, ¿cómo se desarrollaría más adelante?

Chen: En *Yu Gang*, como un estudiante chino en España, tengo personalidades distintas e incluso contrarias a las de un chico de segunda generación que dirige un negocio familiar. Basándome en este contraste, dividí a los chinos en España en dos categorías: por un lado, están los estudiantes chinos en España y, por otro, los comerciantes chinos en España, es decir, los inmigrantes chinos típicos. Estos dos grupos son muy diferentes. Como muestra Dong Dong, él ha sido influido por su familia desde la infancia. Es un talento para los negocios, incluso oportunista y astuto, pero puedo representar la imagen de la mayoría de los estudiantes chinos aquí, es decir, no somos comerciantes. Nos adherimos a los principios y creemos que estos son más importantes que cualquier otra cosa. La honestidad, la confiabilidad y la franqueza son más necesarias. Los comerciantes son todos iguales y viven para sus propios intereses. Cuanto más ricos son, más egoístas se vuelven. No obstante, no se aprecia la característica especial de los chinos, sino que pertenece a todo el mundo y no creo que sea negativa.

Tal vez en las historias posteriores encontrarás que los dos protagonistas tienen opiniones extremadamente opuestas, pero como elegí el camino comercial, debo renunciar a algunos de mis principios anteriores si quiero hacer un buen trabajo en los negocios. Debo aprender de Dong Dong, escuchar más opiniones suyas y cumplir las reglas del negocio.

P: ¿Por qué Chen Yi es tan taciturno en la película, mientras que Dong Dong habla mucho? ¿Es un arreglo deliberado o simplemente eres así?

Chen: De hecho, se trata más del halo del protagonista, porque invité a Dong Dong a participar en nuestra película y él es el protagonista, así que cuando hable de nuestros amigos, incluída la frecuencia de sus apariciones, le organizaré más escenas deliberadamente. Sin embargo, esto también encaja con el enorme contraste de personalidad entre los dos protagonistas.

P: Los tres directores de este drama son españoles. ¿Qué contradicciones, conflictos o problemas encontraste durante la producción?

Chen: Esto también refleja otra diferencia cultural. Los tres españoles prestan más atención a lo que comemos, como en la escena en la que comemos hotpot en una fiesta. Prestan más atención a cuál es nuestra comida china, cómo comerla y otras conductas sociales. Ni siquiera creen que sea importante para algunas de las cuestiones profundamente arraigadas de la supervivencia de los inmigrantes chinos aquí, que discutimos durante la cena. Pero, para la audiencia china, es posible que comprendan más los problemas de los chinos que viven aquí y pensarán más profundamente, pero la atención de los no chinos se centrará en nuestras diferencias. Quiero expresar algo más profundo, pero ellos pensaron que con expresar algunas diferencias culturales bastaba. Al fin y al cabo, esto era cooperación y elegí respetarlos. Es por eso por lo que no soy el director.

P: ¿Por qué no hay mucha música en la película?

Chen: Esto suscita cuestiones relacionadas con los derechos de autor, ya que no tenemos suficientes fondos para producir nuestra música. La partitura para violín que todos pueden escuchar al principio es nuestra adaptación basada en un episodio de la película china *In the Mood for Love*.

P: Como espectador chino, veo mucho de mí mismo y muchos de los problemas que existen en la realidad, como el problema del documento de identidad, la corrupción y los problemas interpersonales. ¿Es esto lo que quiere expresar?

Chen: Quiero expresar estas cosas, pero como es un trabajo en grupo, no puedo profundizar demasiado. El tema más destacado que quiero tratar es el de la discriminación racial, relacionada con el tema de los documentos, y no somos especiales. En cuanto a la corrupción y otros temas, no creo que este sea un comportamiento especial de los chinos, aquí, porque este tema trata sobre la bondad y la maldad, y es un problema mundial que no pertenece a un grupo específico de una determinada raza. Al menos, en mi opinión, estas cuestiones solo pueden juzgarse en términos de valor, sin involucrar la nacionalidad y otros factores.

P: También habrá conflictos entre los dos protagonistas de la película. ¿Crees que se debe a la diferencia de edad entre ustedes dos o a otros motivos?

Chen: Creo que se debe a la diferencia entre los estudiantes y la segunda generación de inmigrantes. Creo que hay una diferencia de edad de nueve años entre Chen Yi y Dong Dong. La brecha generacional existe, pero no es el motivo principal del conflicto. Se debe a diferencias ideológicas y Dong Dong representa la imagen típica de la segunda generación de la población china. Los chinos de segunda generación, incluida la primera, llegaron a España después de la década de 1970. Muchos de ellos no tenían identidad legal al principio. Obtuvieron la identidad legal gracias a varias amnistías posteriores. La economía en España no es muy buena entre los países europeos, por lo que la calidad de vida de los chinos aquí no es tan alta. Además, su propia educación y habilidades lingüísticas son limitadas, y su círculo social se limita a personas de su mismo nivel. Por lo tanto, no se pueden lograr grandes avances y mejoras en el propio nivel. Cuando llegaron por primera vez, si el entorno les brindó una gran ayuda, su mentalidad no se basaba en la gratitud, ni siquiera en la cobardía y el resentimiento. Cuando encontraron algunas dificultades, se retiraron en seguida; sus descendientes, es decir, la nueva generación, influenciada por sus padres, ha ayudado a estos a trabajar desde joven. También se les inculca la idea de que la riqueza es la primera prioridad y no le dan demasiada importancia a la educación. Esta situación no ha mejorado mucho en los últimos años. Por el contrario, después de que estas personas regresaran a China, sus vidas no serían muy satisfactorias y pertenecerían a las clases media y baja de la sociedad, lo que les dificulta regresar a la patria. El impacto negativo del entorno general no se limita a la segunda generación de estudiantes chinos. De hecho, muchos estudiantes chinos en España todavía tienen un dominio deficiente del español después de haber estudiado en el extranjero, por lo que esto también está relacionado con los requisitos de graduación de España.

P: ¿Ha regresado completamente a China y no volverá a venir a España?

Mi familia también trabajaba aquí en ese momento y yo también vine aquí para estudiar. Después de graduarme en 2017 y quedarme aquí durante dos años, todavía sentía que el desarrollo doméstico era más adecuado para mí y mi familia. Además, en 2019 volvemos a China, pero no lo pensé como un proceso de inmigración completo. Simplemente viví, trabajé y estudié aquí, eso es todo.

5.2 EL CASO DE *CHINAS* (ARANTXA ECHEVARRÍA, 2023)

La directora Arantxa Echevarría ha lanzado su nueva película, *Chinas*, que aborda la temática de la población china en España, sobre la que apenas se ha hablado en el cine migratorio español. La película narra la historia de las familias chinas que viven en un barrio de Usera, en Madrid, y destaca sus luchas y desafíos en un entorno donde a menudo son invisibles para la sociedad. Echevarría, conocida por su trabajo en *Carmen y Lola* (2018), continúa su creación sobre los grupos marginales de inmigrantes en España, mostrándonos la vida cotidiana y las complejidades culturales de esta diáspora. La película busca visibilizar una realidad desconocida y ofrecer una perspectiva auténtica y cercana sobre la comunidad china en España.

5.2.1 FICHA TÉCNICA DE LA PELÍCULA *CHINAS* (2023)

- Título principal: *Chinas*
- Año de producción: 2023.
- Dirigido por: Arantxa Echevarría
- Tipo de película: drama | Infancia; adopción; racismo.
- Nacionalidad: España.
- Duración: 113 min.
- Productora: Hojalata Films, LAZONA, Movistar Plus+, RTVE, Tvtec servicios audiovisuales.
- Fotografía: Pilar Sánchez Díaz.
- Guion: Arantxa Echevarría.
- Música: Marina Herlop.
- Reparto: Daniela Shiman Yang, Xinyi Ye, Ella Qiu, Pablo Molinero, Leonor Watling, Carolina Yuste, Valeria Fernández, Yeju Ji y Julio Hu Chen.
- Posición en el ranking de *Fotogramas*: 39. Las mejores películas de 2023.
- Premios:
- Premios Goya (2024) - Películas del 2023

- Nom. Mejor actriz revelación (Xinyi Ye)
- Mejor actriz revelación (Yeju Ji)
- Nom. Mejor actor revelación (Julio Hu Chen)
- Mejor canción (Marina Herlop (Chinas)).
- Premios Forqué 2023
 - Nom. Premio al Cine y Educación en Valores.

5.2.2 LA DIRECTORA Y SU OBRA

Arantxa Echeverría Carcedo (Bilbao, 1968), directora, guionista y productora de cine y televisión española destacada. En 2018, hizo historia al convertirse en la primera directora de cine español seleccionada con su ópera prima en el largometraje *Carmen y Lola* (Arantxa Echeverría, 2018) en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes.

Se formó en la Universidad Complutense de Madrid (especialidades de Ciencias de la Imagen y Realización Audiovisual del CMA) y en el Sidney Community College (Australia, especialidad de producción cinematográfica).

A partir de 1991, empezó a trabajar en la industria audiovisual (publicidad y cine) y, desde aquel momento, Arantxa se dedica a luchar por el feminismo. Como directora del reportaje de Documentos TV sobre las mujeres futbolistas llamado *Cuestión de pelotas* en Televisión Española, consiguió regularizar la situación laboral y deportiva de estas. Más adelante, creó su primer cortometraje *De noche y de pronto* (Arantxa Echeverría, 2014) y consiguió una nominación a los premios Goya en su 28.ª edición y el premio al mejor cortometraje del Festival Etheria Film Night en Los Ángeles. Antes del nacimiento de la película *Chinas* (Arantxa Echevarria, 2023), otras dos obras conocidas muestran el talento sobresaliente de esta directora: una es el libro *59 Directoras de Cortometrajes*, que narra sus experiencias como directora de cortometrajes con identidad de protagonista; la otra es la película *Carmen y Lola* (Arantxa Echeverría, 2018), que trata sobre dos chicas lesbianas en Madrid y la presión social que sufren. Se trata de dos temas sensibles y actuales en la sociedad española: la inmigración (en *Carmen y Lola* se hace referencia a los «gitanos») y el grupo LGTBIQ+. Tras este gran éxito y las ganas de fama, Arantxa Echeverría preparó el guion de la comunidad china, que es el filme *CHINAS* (Arantxa Echevarría, 2023). Según las entrevistas realizadas a esta directora, se trata de una «apuesta arriesgada» porque invirtió casi todos sus ahorros en la producción. Al principio, creó el guion

basándose en su propia investigación, su vida anterior en el barrio de Lavapiés en Madrid con una familia de inmigrantes chinos y mucha adaptación basada en estas experiencias. La Asociación de Liwai, así como la consultora cultural, participaron en muchos procesos de casting, coordinación y ajustes del guion original, etc. Recogieron materiales de la vida real de inmigrantes chinos y los sintetizaron en una historia a través de las interpretaciones de actores seleccionados que no eran profesionales y tenían experiencias similares en España.

La directora admite que *Carmen y Lola* (2018) y *CHINAS* (2023) se basan en su vida anterior de convivencia con vecinos de diversas diásporas cuando vivió en el barrio de Lavapiés de Madrid, por lo que maneja bastante los detalles de la personalidad, los estilos de vida, el sufrimiento y la desigualdad que sufren los inmigrantes.

Con el apoyo de las trayectorias especiales, Arantxa Echeverría ha formado su propio estilo artístico del cine migrante con el objetivo de eliminar los estereotipos y el racismo, transmitiendo a la audiencia un mayor conocimiento de la vida de los inmigrantes en España. Su primera película migratoria, *Carmen y Lola* (2018), expresa los prejuicios antigitanos llamados «antigitanismos estructurales», desafía el patriarcado tradicional y afronta la lesbofobia con justicia. Se aplica un método doble de filmación, de tipo antropológico y de ficción: por un lado, se presentan una serie de etiquetas de los gitanos, como dice el artículo «Carmen y Lola» o el cine antropológico, por Javier Sáez:

«[...] el mercadillo, el culto, la fiesta, el pedimento, el roneo, el machismo, la homofobia (lesbofobia), los primos, la marginalidad, las palmas... con una forma de filmar "realista", tipo *cinéma vérité*, de cámara en mano, que entra en las casas gitanas hasta la cocina, literalmente [...]».

Por el otro, las discriminaciones de «elemento no marcado» no equivalen directamente a la «etnia», sino a un consenso social, colectivo e invisible. Javier destaca la significación realista de esta película:

«En el caso de la película *Carmen y Lola*, quizá sin querer, se da material para un discurso que yo llamo payonacionalista: ahora podemos discriminar y rechazar aún más a los gitanos, porque hemos visto, gracias a la película, que son muy homófobos/lesbófobos. “Ellos” (los gitanos) amenazan “nuestros” derechos civiles (LGTB) y nuestra sociedad (paya). Otra vez el famoso «no quieren integrarse». El problema es que este enfoque, además de legitimar la discriminación, deja intactas la estructura patriarcal (que afecta por igual a payos y gitanos, y más a las mujeres de ambas comunidades), la estructura homófoba global y la estructura antigitana (no hay una reflexión o una interpelación de la comunidad mayoritaria, ni de sus interacciones con la comunidad gitana) [...]».

Aunque no alcanza el nivel de coordinar las relaciones entre nativos e inmigrantes, por lo menos podemos conocernos más a fondo, erradicar algunos estereotipos o contrasentidos existentes y reflexionar por nosotros mismos. Por eso, en su segundo largometraje, *Chinas* (2023), lo comprueba una vez más. Antes se limitaba a la historia de dos chicas, pero en *Chinas* (2023) nos narra la vida de

dos o más familias de la comunidad china a través del entrelazado de muchos tipos de conflictos entre papeles para discutir las cuestiones de generación, identidad, choques, conflictos e integración de los inmigrantes en la sociedad convencional. En primer lugar, gracias a la Asociación Liwai y a otras autoridades españolas, se han modificado numerosos detalles culturales y las interpretaciones de los personajes para que se correspondan con las situaciones de la vida de la población china en España con sus situaciones reales; En segundo lugar, no hay lugar para inclinaciones étnicas ni para encubrir al «patrón» España, ya que se muestran tanto la indiferencia como la petulancia de la clase blanca. En tercer lugar, nunca elude los problemas internos de las familias de inmigrantes, no solo los que afectan a los chinos, sino a todas las familias migrantes, que giran en torno a las comunicaciones generacionales, las diferencias culturales, las identidades y los planes de futuro.

Durante muchas décadas, las atenciones de «nosotros» hacia «otros» se quedan en la superficie de las costumbres, las expresiones y el comportamiento, en lugar de producir una empatía hacia su situación en el país de acogida. No obstante, siempre nos acusan de «dogmatismo» y «prejuicios» subjetivamente porque el sentido de superioridad domina nuestra razón y la realidad cuando nos enfrentamos a casos discutibles. En su obra *Chinas* (2023), Arantxa presenta las tramas desde la perspectiva de una europea en lugar de la estructura autobiográfica y todas obedecen a casos de la vida real, por eso, esto puede explicar por qué se selecciona a los inmigrantes como actores en vez de a los profesionales, quienes expresan sus propias carreras en la película, e incluso la realidad se ve más cruel y negativa. La directora revela esta diáspora al mundo sinceramente y deja espacios ilimitados para pensar e imaginar con los criterios de juicio de cada uno.

Es inevitable que coexistan críticas y elogios sobre esta película después de su estreno, y las posteriores ocupan más espacio. Entre ellas, la segunda generación está a favor de las interpretaciones y sus padres tienen una actitud de contraste en esta cuestión, insistiendo en que hay muchas discriminaciones en esta película, como refleja su título, con una mayor interpretación del sufrimiento que el de la posesión. Sin embargo, los hijos están muy de acuerdo con el abismo generacional con sus padres y los tratamientos desiguales en España, así como con su confusión de identidad.

En general, Arantxa Echevarría parece una mejor antropóloga con sus visiones únicas y su sesgo contra el racismo, esforzándose en defender a los grupos vulnerables de inmigrantes en la sociedad hispana. En 2024 se preparan dos películas políticamente incorrectas (Arantxa Echeverría, 2024) e *Infiltrada* (Arantxa Echeverría, en producción), que merecen las expectativas.

Filmografía:

- Documental: *Cuestión de pelotas* (Arantxa Echeverría, 2010), *El solista de la orquesta* (Arantxa Echeverría, 2015).
- Cortometraje: *Panchito* (Arantxa Echeverría, 2010), *Don Enrique de Guzmán* (Arantxa Echeverría, 2012), *De noche y de pronto* (Arantxa Echeverría, 2013), *Yo, Presidenta* (Arantxa Echeverría, 2015), *El último bus* (Arantxa Echeverría, 2016).
- Largometraje: *Carmen y Lola* (Arantxa Echeverría, 2018), *La familia perfecta* (Arantxa Echeverría, 2021), *Chinas* (Arantxa Echeverría, 2023), *Políticamente incorrectos* (Arantxa Echeverría, 2024), *Infiltrada* (Arantxa Echeverría, en producción).
- Capítulo de El Cid: «Expiación» (Arantxa Echeverría, 2019).

5.2.3 NOTICIAS Y CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DE *CHINAS* (2023).

Al darse a luz esta película, *Chinas* (2023), las disputas están en el tapete y aparecen las diferencias obvias entre las identidades de estos vocales. Los comentarios se clasifican en varios aspectos:

Un tema poco explorado y sensible: los inmigrantes chinos en España y estos grupos marginados.

El artículo «*Chinas*», la aproximación de Arantxa Echeverría a la inmigración que nunca sale en el cine», por Gregorio Belinchón en *El País*, indica que la nueva película *Chinas* (2023) de la directora española Arantxa Echeverría aborda la población china en España y se refiere a un tema que rara vez se representa en el cine migratorio español (Belinchón, 2023).

Arantxa, conocida por su otra obra *Carmen y Lola* (2018), busca dar visibilidad a la comunidad china mostrando su vida cotidiana y los desafíos a los que se enfrentan. La directora destaca la falta de representación de esta comunidad en el cine y la importancia de contar sus historias para cambiar los estereotipos y subrayar nuestra empatía con los grupos marginados.

Chinas (2023) narra la historia de un grupo de mujeres jóvenes de origen chino que viven en España, explorando sus luchas personales y la dualidad cultural que sufren. Echeverría utiliza este tipo de narrativa para ofrecer una perspectiva íntima y realista de los inmigrantes chinos, alejándose de las representaciones típicas y superficiales que suelen aparecer en los medios de comunicación. La película también aborda temas universales como la identidad, la pertenencia y la búsqueda de un lugar

en el mundo, lo que la hace relevante no solo para la comunidad china, sino también para quienes tienen experiencias similares.

En resumen, *Chinas* (2023) es un esfuerzo por parte de Arantxa Echevarría para iluminar una faceta ignorada de la sociedad española, proporcionar una voz a una comunidad que rara vez se ve en la pantalla y ofrecer una visión mundial más inclusiva y diversa.

Estereotipos, prejuicios, microrracismo, doble identidad y obstáculos de comunicación

La película aborda los estereotipos que rodean a los inmigrantes chinos que gestionan tiendas de barrio, comúnmente conocidos como «chinos en la esquina». Estos prejuicios incluyen la percepción de que los chinos son cerrados, trabajan excesivamente y ofrecen precios bajos a costa de la calidad. La directora destaca cómo estos estereotipos afectan a la integración y a las relaciones con los nativos. Al mismo tiempo, la barrera lingüística es un factor clave en la incomunicación entre los comerciantes chinos y sus clientes españoles. Esta falta de comunicación no solo dificulta las interacciones diarias, sino que también perpetúa la desconfianza y los malentendidos (Fernández-Santos, 2023).

Al principio, Arantxa tenía una visión paternalista, tradicional y occidental sobre estos inmigrantes en su país, lo que la impulsó a investigar y a colaborar con asociaciones como la Asociación de Liwai y Cangrejo Pro para crear una representación más auténtica y respetuosa en esta película. La película utiliza actores no profesionales, muchos de los cuales son inmigrantes chinos que interpretan versiones ficticias de sus propias vidas. Este enfoque refleja fielmente las experiencias de la comunidad china en España y aborda temas como el racismo, la identidad y los desafíos de crecer entre dos culturas distintas.

Echevarría describe el casting como un proceso largo y meticuloso, en el que entrevistó a unas 1800 personas para encontrar a los actores adecuados. La película presenta escenas de discriminación y abuso, intercaladas con momentos de inocencia y exploración infantil, lo que resalta la complejidad de las vidas de los personajes.

Una de las historias destacadas es la de Xinyi Ye, una adolescente que tuvo problemas familiares y que encontró en la película una forma de expresarse y superar su timidez. La narrativa también incluye personajes más experimentados en la actuación, como Pablo Molinero y Leonor Watling, quienes aportan profundidad a las historias de adopción y adaptación cultural. Esta directora aborda la lucha por la identidad con la certeza de no tener nada que perder. Su cine se mueve por el territorio de la

verdad, reflejando las dudas y confusiones de sus personajes. Se trata de un cine migratorio sobre adolescentes que persiguen una verdad sin miedo a borrar la línea entre ficción y realidad. La película brilla cuando se convierte en una comedia «naif e ingenua», en la que interpreta dramas profundos con su simpleza. Sin embargo, pierde fuerza cuando se toma demasiado en serio y adopta un tono solemne innecesario (Martínez, 2023).

Arantxa espera que *Chinas* (2023) no solo entretenga, sino que también sirva para que la comunidad china se sienta representada y escuchada. La directora relata cómo el proceso de filmación fue orgánico y permitió la improvisación, lo que contribuyó a la autenticidad de la película.

En conclusión, *Chinas* (2023) es un ejemplo de cine pionero que invita a reflexionar sobre la diversidad cultural y la experiencia de los inmigrantes en España, y muestra la importancia de contar estas historias con sensibilidad y respeto (Anguita, 2023). Mientras tanto, pone de relieve cómo los prejuicios y la incomunicación afectan a la vida diaria de los inmigrantes chinos en España y cómo estos factores impiden una integración plena y armoniosa en la sociedad española.

Capacidad de resiliencia, adaptación cultural e influencias

A pesar de los desafíos, muchos inmigrantes chinos muestran una gran capacidad de adaptación y resiliencia. La directora describe el esfuerzo de estos empresarios chinos por mantener sus negocios a flote, aprendiendo el idioma y las costumbres locales, aunque estas iniciativas no siempre sean reconocidas o apreciadas por su propia comunidad.

Desde una perspectiva histórica, la directora analiza cómo ha evolucionado la inmigración china en España y las tendencias de desarrollo en el futuro. La llegada de inmigrantes chinos se ha incrementado en las últimas décadas, y con ella, la presencia de tiendas regentadas por chinos en numerosos barrios españoles ha producido numerosos impactos culturales y económicos en las comunidades locales. Si bien son una fuente importante de productos y servicios accesibles, también se les ve con recelo y como competidores desleales por parte de otros comerciantes (Fernández-Santos, 2023).

Alabanzas y críticas de los inmigrantes chinos

Desde octubre de 2023, el documental *Chinas* se proyectó en muchos cines de España y estaba disponible en plataformas de vídeo. Llegaron muchos comentarios con diferentes posturas, alabanzas y críticas, o neutrales, por diversos grupos de audiencia. Las alabanzas se derivan de dos tipos de voces:

una es de la población china y muestra su interés por conocer más de la diáspora asiática en España; al mismo tiempo, esta película es una comedia que provoca la carcajada generada a menudo. El otro tipo de comentarios proviene de la empatía con la segunda o tercera generación de inmigrantes chinos, cuyos padres se comportan de forma similar a los de Lucía en la película y siempre surgen numerosos conflictos inesperados entre ellos, así como los jóvenes chinos que viven en España como transeúntes frente a la vida cotidiana de estos padres e hijos.

Los hijos nacen y viven en España (2º o 3º generación) o pasan su infancia en China sin la compañía de sus padres (criados por los abuelos, 1,5º generación). Se trasladan a España en su adolescencia y prueban una convivencia con sus padres, con valores, pensamientos y posturas diferentes, por lo que las contradicciones se vuelven inevitables y van empeorando cada vez más. Se ven obligados a ayudar a sus padres cuando regresan a casa desde el colegio, aunque sus compañeros españoles nunca necesitan hacerlo; están ocupados todos los días, sin fines de semana, sin divisiones con sus amigos ni comunicaciones cariñosas con los padres. Las interrelaciones entre ellos se mantienen gracias al trabajo en la tienda y, incluso, los conflictos graves surgen a causa de las disputas por estos niños. Mientras tanto, se exige a los adolescentes o jóvenes chinos de España una puntuación excelente en los estudios, a pesar de que lleven tanto tiempo ayudando en las tareas familiares y estén agotados. Es normal quejarse por la 2.^a o 3.^a generación y expresar los mismos sentimientos al ver la película *Chinas* (2023), que defiende los objetivos de la directora. En este momento, Arantxa parece un altavoz que da voz a su generación para gritar las insatisfacciones, quejas, demandas y esperanzas en público, pero se repite la historia y la contraparte es la primera generación o los inmigrantes chinos, los «padres típicos» en el filme. Por un lado, al igual que la imputabilidad a sus hijos, estos padres insisten en que no haya inconveniente en dejarles ayudar en la tienda cada día porque casi toda la familia china en España hace lo mismo, y pasaron las mismas infancias que sus hijos, es decir, es un modelo tradicional de vida familiar en China para los inmigrantes chinos en el extranjero. Por otro lado, a pesar de descuidar el respeto a sus hijos y la atención en su proceso de crecimiento, los inmigrantes todavía piensan que revelar su vida real al mundo es una discriminación absoluta y racismo, sobre todo por parte de una española. En otras palabras, en las redes sociales, muchos chinos protestan: «Es mi propia selección de vida y nadie tiene el derecho de evaluarla. Es privada ¿Por qué nos selecciona, en lugar de latinoamericano, africano o europeo? ¿Por qué nosotros, especialmente las chinas, somos objeto de discriminación sexual?»; «¿Por qué no nos muestran nuestra riqueza o las contribuciones en lugar de estos defectos y catástrofes?»

En realidad, las situaciones y los casos similares también aparecen en esta película, por ejemplo, cuando la madre de Lucía se da cuenta de que Amaya sabe mucho de su familia y se enfada mucho por los pensamientos tradicionales del «secreto de familia y perder la cara» (en chino: «家族秘密»和«丢面子») y «no se puede revelar el escándalo familiar» (en chino: «家丑不可外扬»).

Por lo menos, los críticos prefieren ocultar el retrato de la realidad y la vergüenza en lugar de resolver estos problemas existentes. A la Asociación de Liwai también le ocurrió lo mismo, porque los padres rechazaban admitir los conflictos generacionales e incluso consideraban que no era una conciliación amistosa, sino una intervención descortés. Al menos, los críticos prefieren ocultar el retrato de la realidad y la vergüenza en lugar de resolver los problemas existentes. A la Asociación de Liwai le ocurrió lo mismo, porque los padres rechazaban admitir los conflictos generacionales e incluso consideraban que no era una conciliación amistosa, sino una intervención descortés. Más adelante, evolucionan unas discusiones enconadas de las relaciones tensas enraizadas en la familia de inmigrantes chinos.

5.2.4 DESCRIPCIÓN/ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES PERSONAJES DE *CHINAS* (2023)

La película *Chinas* (2023) yuxtapone a unas familias con la población china y narra las historias de estos personajes. La primera familia china regenta un bazar en el barrio de Usera donde se reúnen muchas diásporas y se mezclan diversas culturas. La hija menor, Lucía (Daniela Shiman Yan), y su hermana Claudia (Xinyi Ye) ayudan a su madre, Shui (Yeju Li), en la tienda. La adolescente Claudia se rebela contra las restricciones impuestas por sus padres en su afán de ser una «española» más de su grupo de amigos. Al contrario, Lucía se muestra más obediente que su hermana, inocente, amable y activa. En su colegio, conoce a otra chica china, Xiang, adoptada por una pareja española, Sol (Leonor Watling) y Julián (Pablo Molinero), y cuidada desde la infancia. Aunque las dos chicas son parecidas, se ven influidas por dos culturas diferentes y tienen poco en común, por eso, sus relaciones pasan por una evolución de «desconocidas-amigas-ruptura». Los temas principales giran en torno a la situación de los inmigrantes chinos en España, su identidad, el racismo y la xenofobia, el choque cultural y los conflictos generacionales, y nos invitan a reflexionar sobre «nosotros» y «otros». Cada personaje de la película posee una personalidad aguda y representativa para el desarrollo y la racionalidad de los conflictos de toda la historia. En esta parte, se analiza a los protagonistas en base a los hechos relacionados con la trama para esclarecer los objetivos de este cine migratorio.

Lucía (Daniela Shiman Yan)

Nace y crece en España como una buena ayudanta de sus padres en el bazar. Todos los días muestra su alegría y hospitalidad a todos, sobre todo a una clienta, Amaya. Lucía tiene dos amigas, Amaya y Susana, y siempre comparte con ellas más secretos que con su familia. Mientras tanto, quiere hacerse amiga de Xiang, una chica adoptada de una familia española, pero rechaza su identidad china. Aunque lo intentó numerosas veces para acercarse a Xiang falló, nunca lo dejó y por fin se volvieron amigas íntimas. Cuando surgen conflictos entre los miembros de la familia, Lucía siempre los soluciona y coordina, recibiendo todos los reconocimientos por ello. Mantiene la inocencia y vivacidad infantil, y siempre quiere tener su propio sentido del ritual como los otros niños, pero sus padres siempre se lo rechazan, lo que le causa un gran dolor, pero su hermana mayor a menudo lo hace y Lucía se siente muy feliz.

Xiang llega a la nueva escuela y se convierte en compañera de Lucía. Lucía está muy alegre y entusiasmada. Sin embargo, Xiang se niega a asentarse con Lucía a pesar de que ambas tengan cara de china. Lucía está muy decepcionada por su confusión de identidad.

- [00:08:07-00:09:32] Lucía ayuda a sus padres en el bazar y es amiga de Amaya. Las tarjetas hechas por Lucía son muy ingenuas.
- [00:09:43-00:09:56] Su madre le recomienda a Amaya que coma más verduras. Amaya dice que su madre hace lo mismo, pero Lucía siente que solo las madres chinas actúan así.
- [00:11:30-00:15:12] Susana y Lucía fantasean con sus sueños de mundo infantil en el bazar y discuten sobre cuentos de hadas. La música de fondo es de soprano. Las dos, muy animadas, discuten sobre las celebraciones de cumpleaños, hacen juegos de sombras con las manos y debaten las diferencias entre unas y otras. Hay juguetes y dulces, y Lucía piensa que su madre no puede celebrar su cumpleaños.
- [00:16:52-00:18:18] Lucía quiere que su madre invite a sus amigos a una fiesta de cumpleaños. Su madre cree que se debe celebrar de forma tradicional, cocinando platos chinos tradicionales e invitándolos a su casa. Sin embargo, Lucía prefiere hacerlo en un parque de atracciones como los nativos españoles. Su madre no acepta esta idea debido al malgasto, pero Lucía piensa que estos platos serían extraños para sus amigos españoles. Su padre la culpa y le exige que obedezca a todos y asuma las responsabilidades familiares. Al mismo tiempo, le pide a Claudia que le ayude en el bazar. Lucía se decepciona y esconde su tarjeta de cumpleaños.

- [00:25:18-00:26:41] Xiang siempre está solo en el colegio. Lucía toma la iniciativa de acercarse a Xiang, pero se decepciona cuando este la rechaza.
- [00:27:21-00:29:18] La madre de Lucía pregunta a Amaya por la carta de Lucía, en la que dice que quiere un regalo de Navidad. Amaya sugiere que su madre le compre un regalo, pero su madre rechaza esta propuesta porque no tiene trabajo ni obtiene buenas notas. Según las costumbres chinas, los niños se merecen un gran regalo en el Festival de Primavera. Amaya no tiene más remedio.
- [00:32:56-00:33:07] En España se espera que todos cooperen en lugar de actuar de forma individual. Cuando la profesora hace que Xiang y Lucía trabajen juntas, esta no da ninguna respuesta y Lucía está muy contenta.
- [00:33:32-00:34:11] Lucía pide ayuda a Xiang para hacer una actividad grupal, y está feliz y nerviosa, frotándose la ropa. Xiang también está muy nerviosa y cautelosa. Solo agarra su mochila y los dos se comunican en español.
- [00:41:26-00:42:16] Lucía tiene muy buena relación con su hermana mayor, Claudia. Claudia es muy amable y trata de ayudarla a robar los trajes de baño en su bazar sin decírselo a sus padres.
- [00:45:16-00:46:01] Lucía y Xiang practican natación juntas y se hacen buenas amigas.
- [00:47:56-00:48:25] Lucía fantasea con celebrar su cumpleaños en el Burger King. La música era de soprano y anota el nombre de las personas que quería invitar y mete la lista en la alcancía.
- [00:59:07-00:59:47] Lucía continúa ahorrando dinero para celebrar su fiesta de cumpleaños en Burger King.
- [1:01:25-1:05:20] Lucía solo invita a su amiga Susana a celebrar su cumpleaños en casa y toda la familia muestra su entusiasmo.
- [1:10:01-1:11:23] Lucía y Susana se divierten inocentemente juntas en el bazar a medianoche. Los miembros de la familia ya están dormidos.
- [1:18:44-1:19:27] Xiang finalmente se hace muy amiga de Lucía y la invita a su casa para hacer un trabajo grupal juntas. Ambas están muy contentas.
- [1:21:13-1:22:37] Xiang le presenta a Lucía a su familia, especialmente en fotos. Lucía se queja de que sus padres solo se preocupen de ganar dinero y de que no sepan cómo tratar a sus hijas, pero Xiang la convence de respetar a sus padres.
- [1:50:56-1:51:42] En el desfile para celebrar la Fiesta de Primavera de China, Amaya lo ve con su amiga y encuentra a Lucía, a la que pregunta si ha recibido su regalo. Lucía participa en las manifestaciones y saluda cordialmente a Amaya y a su amiga.

Aunque no le gusta el ambiente familiar actual, se resiste a sus padres menos que su hermana mayor, Claudia. Al mismo tiempo, echa de menos una familia feliz como la de su amiga Xiang. Por eso, roba las fotos de Xiang y tiene una gran autoestima porque sus padres siempre le exigen cumplir con las tradiciones chinas y ella está obligada a obedecerles de manera diferente que a los hijos españoles. Cuando reciba un poco de amor de sus padres, será muy feliz y dará recompensas ilimitadas a los demás. En el colegio, se ve una buena alumna con notas excelentes. No obstante, a Lucía le surge un dilema de identidad al ser inmigrante y también tiene dudas sobre si es una «chica» o «española», ya que se queda en el entorno educativo europeo, pero sufre discriminaciones por ser «chinita». Al superar la barrera de la identidad, Lucía y Xiang se hacen amigas, pero todas sus amistades se esfuman por culpa de la «ladrona de fotos».

- [00:04:35-00:06:01] Lucía va al colegio con su hermana Claudia y su amiga Susana. Los niños se burlan de ellas y las llaman «chinitas», pero las compañeras españolas son muy amables con ellas. Lucía y Susana discuten sobre la identidad de los niños chinos llamados «bananas», y Lucía está muy confundida.
- [00:21:26-00:23:02] Lucía tiene que asumir los quehaceres domésticos, pero Claudia juega en casa. Las dos hermanas hablan español en casa, en vez de chino.
- [00:30:10-00:30:38] A Lucía y a su hermana les llaman «chinitas». Su hermana mayor, Claudia, está muy enfadada y Lucía tiene miedo.
- [00:34:19-00:40:29] Los padres le preguntan a Lucía qué había dicho su hermana mayor. Lucía miente para evitar más disputas y dice que su hermana admite su error. La madre le dice a Lucía que no hagan esto cuando sean mayores.
- [1:36:27-1:38:20] La madre de Lucía llora porque Lucía había robado las fotos de la familia de Xiang, que está muy triste y enfadada.
- [1:39:20-1:39:57] La profesora de la escuela habla con la madre de Lucía y le dice que esa chica trabajaba muy duro, pero su madre no se siente satisfecha.
- [1:41:15-1:41:56] La madre de Lucía insiste en que su hija ha robado la foto de Xiang y se lo dice a la profesora.
- [1:44:43-1:46:03] La madre de Lucía la critica y va a disculparse con la familia de Xiang, y se la devuelve. Aunque Lucía se niega a decir nada, Xiang dice que es una ladrona y Lucía se escapa.

- [1:46:20-1:47:46] Lucía está llorando, pero su madre no la consuela. Cuando Lucía ve el sobre rojo que le da su hermana, piensa erróneamente que su madre lo ha enviado. Abraza a su madre y le expresa su amor. Su madre se siente halagada, pero no puede expresar sus emociones.

Xiang (Ella Qiu)

Xiang es una niña china adoptada por una pareja española, Sol (Leonor Watling) y Julián (Pablo Molinero). Tiene cara de china, pero no conoce nada de su país de origen, del que solo recuerda una fruta, una «banana». Está muy preocupada por su rostro y su nombre chinos, se vuelve muy autista en el colegio y la obligan a cambiar, por eso los padres adoptivos españoles están muy angustiados y acuden a una psiquiatra. Cuando los padres biológicos buscan a Xiang, los padres adoptivos tienen dudas y Xiang rechaza y se asusta completamente.

Xiang entra en un bazar regentado por chinos para comprar un helado. La dueña y su hija Lucía le expresan su curiosidad y le preguntan en chino, preguntándole por qué se viste así, pero Xiang no les entiende y se pone nerviosa. Es la primera vez que Lucía y Xiang se ven.

- [00:03:24-00:04:26] La foto de Xiang con sus padres adoptivos revela su identidad. Xiang rechaza ir al colegio.
- [00:15:14-00:16:47] Los padres adoptivos de Xiang llevan a la niña a consulta con una psiquiatra. Su madre está muy nerviosa y ansiosa porque la psiquiatra dice que su hija necesita tiempo para adaptarse y más paciencia para hacer amigos.
- [00:48:52-00:49:48] Xiang tiene clase de chino en el colegio, pero no puede responder a la pregunta. El profesor chino le pregunta en español por qué estudia chino. Xiang contesta que sus padres lo obligaban a hacerlo.
- [00:49:49-00:51:26] Los padres adoptivos de Xiang discuten sobre el estatus de hija de Xiang, que es autista.
- [00:57:32-00:58:35] Los dos han estado discutiendo sobre Xiang y su madre está muy preocupada.
- [1:00:45-1:01:20] El padre adoptivo de Xiang recibe un correo electrónico de los biológicos de Xiang y ve las fotos de Xiang de cuando era niña, lo cual le resulta muy frustrante.
- [1:08:10-1:09:59] Sus padres están muy preocupados por que los padres biológicos de Xiang se la lleven, pero todavía le dicen la verdad, pensando que sería mejor para ella entrar en un nuevo entorno.

- [1:40:27-1:44:00] Los padres de Xiang, el psiquiatra, la acompañan para que haga una videollamada con sus padres biológicos. La madre biológica está llorando y expresa su pena y tristeza. Xiang está muy asustada y desea que se disculpe.
- [1:40:27-1:44:00] Los padres de Xiang, el psiquiatra, acompañan a Xiang a hacer la videollamada con sus padres biológicos. La madre biológica está llorando y expresa su pena y tristeza. Xiang está muy asustada y rechaza su disculpa.

En el nuevo colegio, Lucía entabla amistad con Xiang, pero esta la rechaza. Xiang piensa que no tienen nada en común y se queda sola. En clase, Xiang no quiere colaborar en el trabajo grupal con Lucía. Sus relaciones se establecen en la clase de natación, donde practican juntas. Xiang invita a Lucía a su casa y la trata hospitalariamente y con mucha iniciativa, presentándole a su familia y jugándose una baza alegremente. A Xiang no le importa su origen y su rostro chino, sino que muestra más coraje e interés en su identidad china.

Lucía está muy alegre y entusiasmada. Sin embargo, Xiang se niega a asentarse con Lucía, a pesar de que ambas tengan cara de china. Lucía está muy decepcionada por su confusión de identidad.

- [00:14:40-00:14:43] Xiang se sienta bajo un árbol y lee tranquilamente sola, separada de sus compañeras.
- [00:25:18-00:26:41] Xiang siempre está sola en el colegio. Lucía toma la iniciativa de acercarse a Xiang, pero se decepciona cuando esta la rechaza.
- [00:32:56-00:33:07] Hay diferencias en los métodos educativos entre China y España. En España, se espera que todos cooperen en lugar de que lo hagan de forma individual. Cuando la profesora hace que Xiang y Lucía trabajen juntas, esta no da ninguna respuesta, pero Lucía está muy contenta.
- [00:33:32-00:34:11] Lucía pide ayuda a Xiang para trabajar en grupo, con esperanza y nerviosa, frotándose la ropa. Xiang también está muy nerviosa y cautelosa. Solo agarra su mochila y las dos se comunican en español.
- [00:45:16-00:46:01] Lucía y Xiang practican natación juntas y se hacen buenas amigas.
- [1:18:44-1:19:27] Finalmente, Xiang se hace amiga de Lucía y la invita a su casa para hacer un trabajo grupal juntas. Ambas están muy contentas.
- [1:21:13-1:22:37] Xiang le presenta a Lucía a su familia, especialmente las fotos. Lucía se queja de que sus padres solo se preocupen de ganar dinero y de que no sepan cómo tratar a sus hijas, pero Xiang la convence de que respete a sus padres.

- La trama da un giro debido al robo de la foto de familia de Xiang por parte de Lucía. La madre de Lucía lo extiende a todo el mundo y Xiang no disculpa a su amiga, hablando de ella como «ladrona». Estas niñas sufren daños emocionales y rompen su amistad.
- [1:36:27-1:38:20] La madre de Lucía llora porque Lucía había robado las fotos de la familia de Xiang, muy triste y enfadada.
- [1:41:15-1:41:56] La madre de Lucía insiste en que su hija ha robado la foto de Xiang y se lo dice a la profesora.
- [1:44:43-1:46:03] En la pared hay un cartel que pone «amiga». La madre de Lucía la critica y va a disculparse con la familia de Xiang, y se la devuelve. Aunque Lucía se niega a decir nada, Xiang dice que es una ladrona y Lucía se escapa.

Aunque Xiang es relativamente introvertida, parece que mantiene su inocencia y alegría infantiles en su propio espacio, como cuando charla en las redes sociales, canta y baila en público, etc. Solo muestra la soledad antes de su identidad y la de su compañero chino.

- [00:00:33-00:02:01] En la iglesia, Xiang celebra la primera comunión con otros niños. Sus padres adoptivos españoles le acompañan y aceptan las bendiciones.
- [00:02:03-00:03:14] Después de la comunión, Xiang canta y baila en la calle alegremente y entra en un bazar de helados.
- [00:23:04-00:25:05] Xiang está muy alegre con su madre en el supermercado.
- [00:40:46-00:40:53] Xiang hace amigos en Internet y vive en un ambiente muy agradable.

Claudia (Xinyi Ye)

Claudia nació en España, pero fue cuidada por sus abuelos y creció en China sin la compañía de sus padres hasta su adolescencia. Su abuela la quiere mucho y piensa que Claudia (a la que sus padres llaman por su nombre chino Rou) es muy simpática y obediente, y está preocupada por su matrimonio. Cuando los padres se quejan de su pubertad rebelde, la abuela les culpa a ellos e insiste en la pureza de su nieta.

- [00:18:19-00:20:23] La madre de Lucía hace una videollamada con la familia en su pueblo natal, para saludarse y hablar de la situación de Claudia. La madre dice que Claudia prefiere ser una chica española en lugar de china. Su madre se queja de que Claudia es desobediente. La abuela piensa que su madre fracasó en su educación y quiere presentarle un novio a Claudia. Su madre cree que

es demasiado pronto para su hija mayor, pero la abuela insiste en que Claudia no debe olvidar su identidad china original y debe obedecer los designios de sus padres.

- [00:46:12] Sus padres organizan una cita para Wang y Claudia en un centro comercial. Wang tiene 25 años. Claudia dice que la obligan a ir a esta cita, y Wang también dice que sí. En realidad, le gusta su amigo.
- [1:22:39-1:23:27] La madre de Claudia y el resto de la familia alaban a Wang, pero la abuela lo niega porque la jefa de Wang dice que es muy normal, por lo que la abuela siente que Claudia puede encontrar un mejor novio.

Se vio obligada a venir a España para recibir una educación occidental y, poco a poco, se va adaptando a la vida aquí. Intenta comunicarse con su hermana pequeña, Lucía, en casa en español. Siempre es muy popular entre los chicos de la escuela, debido a su belleza, y desea integrarse en el círculo de redes sociales de sus compañeros españoles y desarrollar una relación con un chico español. En la fiesta, se esfuerza por imitar los comportamientos occidentales y abiertos, como flirtear con el sexo y beber alcohol, pero sufre exclusión, racismo e insultos por parte de chicos extranjeros que la llaman «banana». Esto resulta en una transformación desde la mezcla intercultural hasta la xenofobia. Todos estos tratamientos negativos van provocando en Claudia una personalidad rebelde, obstinada, solitaria, sensible pero callada. Claudia pierde su identidad real en la sociedad hispana y es capaz de llevarse bien con sus compañeros españoles en el colegio, por eso rechaza todo lo relacionado con su cultura original y prueba numerosas veces de acercarse al mundo europeo. Por ejemplo, simula aceptar las citas concertadas por su familia con el joven chino Wang para irse a jugar con los españoles.

Lucía va al colegio con su hermana mayor, Claudia, y su amiga, Susana. Los compañeros se burlan de ellas y las llaman «chinitas», pero las chicas españolas son muy amigables con ellas. Lucía y Susana discuten sobre la identidad de los niños chinos llamados «bananas» y están muy confundidas.

- [00:25:18-00:26:41] Claudia se pelea con sus compañeros españoles debido a la discriminación.
- [00:30:10-00:30:38] Los compañeros españoles llaman a Lucía y a Claudia «chinitas» otra vez. Claudia está muy enfadada, pero no les contraataca, y Lucía está asustada.
- [00:54:29-00:57:31] Claudia engaña a su madre para que participara en la fiesta con los compañeros españoles en lugar de tener una cita con Wang, imitando el comportamiento de los españoles para conquistarlos.
- [00:58:41-00:58:52] El joven chino Wang espera a Claudia y la ayuda a ocultar su participación en la fiesta.

- [1:14:56-1:17:33] Claudia vuelve a aprovechar a Wang como tapadera para la fiesta española, vestida con ropa reveladora, pero aún se muestra tímida y asustada ante los chicos españoles. Después de rechazar unas actividades sexuales, es discriminada e insultada por los chinos. Claudia está muy triste, humillada y enfadada.
- [1:19:30-1:21:10] A pesar de que Claudia se esfuerza mucho por integrarse en la red social de sus compañeras españolas, todavía le cuesta mucho aceptar el valor abierto del amor y se muestra muy indecisa.
- [1:35:59-1:36:26] Claudia es insultada por un chico español.
- [1:50:12-1:50:50] Claudia se siente triste por la ofensa y habla con Wang, que la abraza.

Claudia está en la adolescencia y mantiene relaciones tensas e indiferentes con sus padres. Primero, pasó su infancia en China al cuidado de sus abuelos, con poca atención paterna, y les culpa por la injusticia y el descuido. Segundo, le falta la empatía y la comprensión de sus padres o de muchos inmigrantes chinos en España porque es difícil aceptar la integración en la sociedad local e, incluso, resisten a todas las diferencias, lo que se opone a la intención de hispanización de Claudia. En tercer lugar, los padres siempre obligan a sus hijas a ayudar en el bazar y les ponen numerosas restricciones según la educación tradicional de China, por ejemplo, la desigualdad entre padres e hijos, el intercambio de regalos entre buenos y malos comportamientos, la obediencia incondicional a sus padres en todos los asuntos y unas maneras extremas de tratar el racismo. Como dice Claudia a sus padres en la película: «Nací en España, me mandasteis a China con los abuelos, y me obligasteis a volver con 6 años». No obstante, muestra su amor y cariño incondicionales a su hermana pequeña, Lucía, por compadecerse y por su naturaleza amable.

Lucía tiene que asumir los quehaceres domésticos, pero Claudia juega en casa. Las dos hermanas hablan español en casa, en vez de chino.

- [00:34:19-00:40:29] Los padres piensan que no poseen nada ya que llevan más de 20 años en España. Comparan sus propias situaciones de vida con las de los demás y, al mismo tiempo, rechazan hablar español debido a su nivel limitado de castellano. Debido a la presión por sobrevivir en el país de acogida, consideran que las hijas deben ser responsables de las tareas del hogar. Los padres dicen que no les gusta quedarse aquí y que no tienen amigos. Los padres dicen que pueden volver a China cuando sus hijas puedan mantenerse en España. Claudia piensa que sus padres no la quieren y que solo sus abuelos le prestan atención y cariño. A sus padres no les importan sus sentimientos y necesidades. Todos los miembros de la familia están muy tristes y la madre culpa a

Claudia, aunque ella también tiene su excusa. Claudia no habla chino en ese momento, pero expresa su enojo interno hacia la discriminación y la dificultad para comunicarse en español.

- [00:41:26-00:42:16] Lucía tiene muy buena relación con su hermana mayor, Claudia. Claudia es muy amable y trata de ayudarla a robar los trajes de baño en su bazar sin decírselo a sus padres.
- [1:01:25-1:05:20] Claudia trata con todo entusiasmo a la amiga de Lucía.
- [1:25:59-1:26:57] Claudia acompaña a Wang a hacer compras como agradecimiento.

En general, toda la historia amplía los conflictos de la adolescencia, que se intensifican en los dilemas de identidad y exponen el doble rasero entre el papel de inmigrante y el de adolescente normal. Claudia está despertando respeto y rompiendo las rutinas conservadoras para ganar independencia y libertad. Claudia es un personaje amable, cariñoso y sensible, pero también particular.

Shui (Yeju Li). La madre de Lucía y Claudia, la dueña del bazar.

Como la dueña del bazar, se queda en la caja todos los días, llamando y charlando con sus familiares en el pueblo natal, monitoreando todo lo que ocurre en la tienda a través de la cámara de vigilancia y comunicándose con los clientes en un español limitado. En cuanto a los negocios, es muy hábil, calculadora, con mucha astucia y poca confianza en los demás. No obstante, su bondad y sus principios morales fundamentales de China le impiden engañar o intrigar a sus clientes. Al contrario, muestra su cariño, sinceridad y entusiasmo a todos a pesar de sufrir el robo y el insulto por parte de los lugareños, e incluso nadie le ayuda.

- [00:02:03-00:03:14] Shui pregunta y elogia a Xiang en chino.
- [00:09:43-00:09:56] Shui le recomienda a Amaya que coma más verduras. Amaya dice que su madre hace lo mismo.
- [00:18:19-00:20:23] Shui hace una videollamada con la familia en su pueblo natal, se saludan y preguntan sobre la situación de Claudia. Shui dice que Claudia prefiere ser una chica española en lugar de china y se queja de que Claudia es desobediente. La abuela piensa que su madre fracasó en su educación y quiere presentarle un novio a Claudia. Shui cree que es demasiado pronto para la hija mayor, pero la abuela insiste en que Claudia no debe olvidar su identidad original y debe seguir los planes de sus padres para casarse. Además, la madre de Lucía (la dueña de la tienda) le propone a Amaya compartir su idea de negocio y vender los productos que los nativos en España necesitan, poniendo como ejemplo los paraguas. Los padres chinos obligan a sus hijos a ayudarlos sin estudiar (idioma).

- [1:01:25-1:05:20] Lucía solo invita a su amiga Susana a celebrar su cumpleaños en casa. Su padre también se entusiasma mucho y le enseña en español cómo usan los palillos, cómo comen las patas de pollo y cangrejos. Su hermana es muy amable, pero Susana no se atreve a comerlos. Shui dice que estos son los mejores platos y toda la familia es muy cariñosa y recoge la comida para Susana, pero esta niña piensa que es el peor día. Shui hace a su hija traducir y expresa su bienvenida. Además, también está muy curiosa por la situación de la familia de Susana.

Shui siempre mezcla el papel de inmigrante chino con el de madre y se convierte en una imagen disputable y contradictoria. Por un lado, como inmigrante asiática, tiene un trasfondo cultural oriental y pensamientos tradicionales y conservadores; por otro, la falta de educación y el idioma le provocan sentimientos de inferioridad, sensibilidad y desplazamiento en el país de acogida. Por eso, cuando no puede comprender los mensajes que recibe, la ansiedad y la confusión se convierten en odio y resistencia instintiva, alejándose poco a poco de las otras comunidades en España. Acumulan estas emociones negativas y las desahogan con el grupo más vulnerable, como sus hijos, los compatriotas pobres o todas las contrapartes que les desobedecen. Para sus hijas, la madre siempre les exige con dicha autoridad paterna y la disciplina doméstica según las tradiciones o las costumbres chinas, como la jerarquía familiar, el patriarcado, la conciencia competitiva, el colectivismo y la persecución de la riqueza. Cuando Lucía comparte los secretos con Amaya, se enfada mucho y aumenta la vigilancia; ama a sus hijas por las contribuciones que hacen a la familia y niega su libertad individual en materia de matrimonio, identidad e incluso a la hora de elegir su futuro profesional. Aunque lleva muchos años en España, no tiene ganas de integrarse en otro círculo y cambiarse activamente. Frente a las quejas y las lágrimas de sus hijas, es consciente de sus culpas y de la falta de cariño, pero todavía pide disculpas en nombre de su «dignidad de padres».

- [00:08:07-00:09:32] Shui verifica la autenticidad del dinero bajo la luz y también usa un detector de billetes muchas veces, lo que demuestra su poca confianza en los demás.
- [00:16:52-00:18:18] Lucía quiere que su madre invite a sus amigos a una fiesta de cumpleaños. Su madre cree que se debe celebrar de forma tradicional, cocinando platos chinos tradicionales e invitándolos a su casa. Sin embargo, Lucía prefiere hacerlo en un parque de atracciones, como los nativos españoles. Su madre no acepta este plan debido al malgasto.
- [00:27:21-00:29:18] Shui le pregunta a Amaya sobre la carta de Lucía, diciendo que quiere un regalo de Navidad. Amaya recuerda que su madre le dio un regalo en su último cumpleaños, pero su madre rechaza esta propuesta porque sus hijas no tienen trabajo ni obtienen buenas notas. Según

las costumbres chinas, los niños se merecen un gran regalo en el Festival de Primavera. Amaya no tiene más remedio.

- [00:34:19-00:40:29] Esta familia china está comiendo y viendo la televisión durante la comida. Todas las hijas quieren que sus padres las llamen por sus nombres españoles, pero los padres lo rechazan por cuestiones de identidad. Claudia juega con el móvil en la mesa y sus padres están muy descontentos y piensan que no puede hacerlo. Entre ellos se produce un conflicto. Los padres son muy coercitivos y piensan que la puntuación de 9 o más es normal para los alumnos chinos. Los hijos deben ayudar a la familia, pero Claudia piensa que los padres son demasiado estrictos. Los padres creen que los inmigrantes chinos son diferentes a los nativos en España, pero Claudia insiste en que es española y eso le crea un dilema de identidad. Los padres piensan que no poseen nada, ya que llevan más de 20 años en España, y comparan sus propias situaciones de vida con las de los demás. Al mismo tiempo, rechazan hablar español debido a su nivel limitado de castellano. Debido a la presión por sobrevivir en el país de acogida, piensan que las hijas deben ser responsables de las tareas del hogar. Los padres dicen que no les gusta quedarse aquí y que no tienen amigos. Los padres dicen que pueden volver a China cuando sus hijas puedan mantenerse en España. Claudia piensa que sus padres no la quieren y que solo sus abuelos le prestan atención y cariño. Sus padres no muestran ningún interés por sus sentimientos y necesidades. Todos los miembros de la familia están muy tristes y la madre culpa a Claudia, aunque ella también tiene su excusa. Claudia no habla chino en ese momento, pero expresa su enojo interno hacia la discriminación y la dificultad para comunicarse en español. Los padres le preguntan a Lucía qué había dicho su hermana. Lucía mintió para evitar más disputas y dijo que su hermana admitía su error. Shui dice a Lucía que no hagan eso cuando sean mayores.
- [00:51:45-00:53:14] Wang invita a los padres de Claudia y está muy nervioso. Shui empieza a preguntarse por qué es muy delgado y por su edad, su trabajo y sus ingresos. ¿Abren sus padres un restaurante en Usera? ¿Cómo están sus padres? Su madre le da ideas a Casa Campo para recoger dientes de león como medicina china. La madre presta atención al vestido de su hija.
- [1:31:01-1:14:34] Shui culpa a Lucía de hablar con los demás de su secreto. Lucía piensa que las madres de otros chicos son guapas y Shui siente que ha avergonzado a sus hijas.
- [1:22:39-1:23:27] Shui elogia a Wang, pero la abuela lo niega porque la jefa de Wang dice que Wang es muy normal, por lo que la abuela siente que Claudia puede encontrar un mejor novio.

- [1:23:28-1:24:53] Unas chicas españolas roban unas cosas en el bazar. Cuando Shui quiere llamar a la policía, las chicas lo acosan, se pelean y le arrojan la cerveza. Los otros clientes no lo ayudan, sino que se van.
- [1:32:37-1:33:24] Amaya le pide a Shui que le dé el regalo a Lucía, pero Shui se niega pensando que Lucía no les ayuda bien y no se merece el regalo sin agradecimiento.
- [1:36:27-1:38:20] Shui llora porque Lucía había robado las fotos de la familia de Xiang, muy triste y enfadado.
- [1:39:20-1:39:57] La profesora de la escuela habla con Shui y le dice que ella trabaja muy duro, pero su madre se siente insatisfecha. La profesora duda de su comprensión del idioma.
- [1:41:15-1:41:56] Shui insiste en que su hija roba la foto de Xiang y se lo dice a la profesora.
- [1:44:43-1:46:03] Shui la critica y va a disculparse con la familia de Xiang, y se la devuelve. Aunque Lucía se niega a decir nada, Xiang dice que es una ladrona y Lucía se escapa.
- [1:46:20-1:47:46] La profesora de la escuela habla con la madre de Lucía y le dice que ella trabaja muy duro, pero su madre se siente insatisfecha. La profesora duda de la comprensión del idioma de la niña.
- [1:39:20-1:39:57] Lucía está llorando, pero su madre no la consuela, a diferencia de los padres de Xiang. Cuando Lucía ve el sobre rojo que le da su hermana, piensa erróneamente que su madre lo ha enviado. Abraza a su madre y le dice que la ama. Su madre se siente halagada, pero no puede expresar sus emociones.

La imagen del padre de Lucía es similar a la de Shui porque los inmigrantes chinos, sobre todo la primera generación, comparten las mismas características, como una identidad doble de inmigrante y padre.

Amaya (Carolina Yuste)

Una joven muy amable que vive cerca del bazar. Tiene muy buena relación con ellos. Es muy cariñosa, emocional y observadora. Es la mediadora del conflicto entre la madre y la hija china. Lucía confía en ella y le ayuda en secreto a cumplir su deseo de recibir los regalos el día de Reyes Magos, pero no quiere que los demás lo sepan. Piensa que su comportamiento rompe las relaciones entre Lucía y su madre porque no tiene experiencia de ser una madre.

- [00:08:07-00:09:32] Lucía ayuda a sus padres en el bazar y es amiga de Amaya. La dueña del bazar detecta el dinero de Amaya en muchas ocasiones.

- [00:09:43-00:09:56] Su madre le recomienda a Amaya que coma más verduras. Amaya dice que su madre hace lo mismo, pero Lucía siente que solo las madres chinas actúan así.
- [00:27:21-00:29:18] La madre de Lucía le pregunta a Amaya sobre la carta de Lucía, en la que dice que quiere un regalo de Navidad. Amaya comenta que su madre le dio un regalo en su día, pero su madre rechaza esta propuesta porque sus hijas no tienen trabajo ni obtienen una nota satisfactoria. Según las costumbres chinas, los niños se merecen un gran regalo en el Festival de Primavera. Amaya no tiene más remedio.
- [1:27:00-1:27:28] Amaya coloca a escondidas el regalo para Lucía en la puerta del bazar por la noche.
- [1:32:37-1:33:24] Amaya le pide a su madre que le dé el regalo a Lucía, pero su madre se niega pensando que Lucía no les ayuda bien y que no se merece el regalo, y no le agradece en absoluto.
- [1:50:56-1:51:42] En el desfile para celebrar la Fiesta de Primavera de China en Usera, Amaya lo ve con su amiga y encuentra a Lucía. Le pregunta si ha recibido su regalo.

Wang (Julio Hu Chen)

Wang (Julio Hu Chen) Este joven trabaja en una empresa china en Fuenlabrada y a menudo le echa la culpa a la jefa porque no destaca en el trabajo, pero siente un amor secreto por una compañera y se encarga de las plantas de la oficina. Aunque la jefa china le detiene muchas veces, sigue haciéndolo para enriquecer su vida laboral.

- [00:09:58-00:11:15] Wang va a trabajar por la mañana a una empresa de telecomunicaciones de propiedad china como un empleado más.
- [00:20:42] Wang expresa tímidamente su amor a su colega china.
- [00:20:52-00:21:15] La jefa china asegura el dinero del próximo trimestre y critica a Wang por no cuidar las flores de la oficina, estar distraído y no hacer suficiente negocio. Wang no se defiende y esconde la planta.
- [1:28:59-1:30:30] La jefa de Wang destruye la flor de Wang, en violación de las leyes laborales españolas. No tiene colegas chinos que le ayuden, pero hablan en secreto y se preocupan por los mismos sufrimientos.
- [1:49:13-1:49:18] Wang ayuda a sus padres en su propio restaurante.

También es muy bondadoso y considerado, ya que ayuda a Claudia a ocultar la verdad de la fiesta y responde a las preguntas sobre su familia de manera educada. Estos actos son muy amables y honestos.

Sin embargo, también se esfuerza por perseguir a Claudia y le pide que lo acompañe a comprar ropa para presumir ante los demás de que tenía una novia tan hermosa. De hecho, es capaz de comprender el dilema de los hijos de inmigrantes chinos, sobre todo el problema de la identidad, la discriminación inevitable por parte de los lugareños y su desarrollo futuro en el país.

- [00:51:45-00:53:14] Wang es invitado a casa de Claudia a una cita matrimonial y está muy nervioso. Su madre empieza a preguntarse por qué está tan delgado y qué edad tiene, cuál es su trabajo y cuáles son sus ingresos. ¿Abren sus padres un restaurante en Usera? ¿Están bien ellos? Shui le sugiere recoger dientes de león, como medicina china.
- [00:58:41-00:58:52] Wang sigue esperando que Claudia le ayude a taparse y a comprar un chicle, lo cual es muy amable y considerado.
- [1:14:56-1:17:33] Claudia vuelve a aprovechar a Wang como tapadera para la fiesta española, vestida con ropa reveladora, pero aún se muestra tímida y asustada ante los chicos españoles. Después de negarse, la discriminan e insultan los chinos. Claudia está muy triste, humillada y enfadada.
- [1:22:39-1:23:27] La madre de Claudia elogia a Wang, pero la abuela lo niega porque la jefa de Wang dice que este joven es muy normal, por lo que la abuela siente que Claudia puede encontrar un mejor novio.
- [1:25:59-1:26:57] Para engañar a sus padres, Claudia y Wang se disfrazan de pareja sin explicaciones y nos insinúan su intención.
- [1:50:12-1:50:50] Claudia se siente triste por la ofensa del chico español y habla con Wang, a quien abraza.

5.2.5 RECONOCIMIENTO DE LA PELÍCULA Y DESARROLLO DEL ARGUMENTO

Estructura narrativa y género

- Introducción de la película. Se establece el contexto en el que viven estas familias de la población china en Madrid con nacionalidades y orígenes diferentes, para discutir tanto la cultura china como la integración y los desafíos en la sociedad española de manera narrativa lineal.
- Desarrollo. El documental se centra en las historias individuales, alternando entre ellas para mostrar una variedad de experiencias y perspectivas de la comunidad china en España. Se exploran los diversos desafíos a los que se enfrentan, como las barreras lingüísticas y culturales, los problemas de identidad y discriminación. Al mismo tiempo, se subrayan sus logros, contribuciones

y soluciones frente a los obstáculos en la sociedad local. Las escenas que comparan la vida diaria en España y en China reflejan el equilibrio intercultural entre la cultura materna y la nueva cultura, es decir, el «proceso de aculturación». Todas las tramas giran en torno a numerosos conflictos y disoluciones, así como a las contradicciones y desafíos a los que se enfrentan los personajes, incluidos eventos importantes y decisiones cruciales. Y la historia evoluciona en el proceso constante de disolverlos para llegar al final.

- **Conclusión.** La película alcanza dos propósitos: uno es reflexionar sobre las imágenes de diversos personajes, sobre todo, sobre el desarrollo futuro de las familias de inmigrantes chinos en España; el otro es centrarse en la resiliencia y la diversidad cultural entre el país de origen y el país de acogida.

La película *Chinas* (2023) se clasifica como un filme documental, en concreto, como un documental social. Sus características principales son realistas y reflejan la autenticidad de los hechos y los personajes a través de entrevistas, observaciones y narraciones para presentar una visión detallada. Además, aborda el tema de la migración, la identidad cultural, la integración, la adaptación cultural y los desafíos a los que se enfrentan los inmigrantes chinos en España.

Mise-en-scène, la puesta en escena

En esta película, aparecen dos comparaciones obvias de *mise-en-scène*, la puesta en escena: una es los vestuarios y el maquillaje de los personajes; la otra son los escenarios y las localizaciones.

Vestuario y maquillaje de personajes

Establecen comparaciones entre españoles y chinos, madres españolas y chinas y jóvenes de ambos países.

En primer lugar, debido a las diferencias culturales subyacentes entre españoles y chinos, los vestuarios y el maquillaje varían en función de cada uno. En el filme, los chinos llevan ropa de estilo más monótono y conservador, con elementos típicos de China como decoración, pero los españoles prefieren modelos multicolor y liberales.

- [00:00:33-00:02:01] En la iglesia, Xiang celebra la primera comunión con otros niños españoles. Aunque ellos tienen rostros diferentes, asiáticos y europeos, todos llevan los mismos vestidos religiosos.

- [00:02:03-00:03:14] Después de la comunión, Xiang entra en el bazar de Lucía y la ropa de estas chicas chinas forma un contraste: para Lucía es de diario, pero Xiang es formal y hermosa.
- [00:18:19-00:20:23] En la videollamada entre la madre de Lucía y sus familiares en China, observamos que los mayores chinos llevan ropa muy típica de China, de color y modelo simples. La madre de Lucía tampoco usa maquillaje durante su jornada laboral, a pesar de que atiende a muchos clientes cada día.
- [00:21:26-00:23:02] En el barrio de Fuenlabrada, los trabajadores chinos llevan un vestido de trabajo sencillo y uniforme, no llamativo ni moderno.
- [00:29:23-00:29:45] Los españoles ven a las mujeres chinas bailar la tradicional danza del abanico de China. Ellas llevan el vestido tradicional de baile chino de color verde y rojo (en China, se usan colores llamativos y contrastes, como el rojo, el azul, el verde o el amarillo, en lugar del blanco y el negro para vestuario de escenarios). Los españoles muestran su curiosidad por estos elementos desconocidos y el atuendo español es diferente al chino.
- [00:47:56-00:48:25] En los escenarios imaginarios de Lucía, lleva ropa diferente a la que lleva en la vida cotidiana. Aunque normalmente se viste igual que las niñas locales, en la fiesta se espera que lleve un disfraz especial con características infantiles y magníficas.
- [1:06:09-1:07:51] Cuando Lucía y su amiga Susana discuten sobre su identidad china y española, ellas utilizan la cinta para cambiar la forma del rabo de los ojos y llevan el vestido típico de China, llamado «traje de Tang» (en chino: «唐装»), para plasmar una figura más representativa de China.
- [1:50:56-1:51:42] Cuando se celebra la feria de la Fiesta de Primavera de China, en el barrio de Usera los chinos se disfrazan con los vestidos típicos del festival chino, con decoraciones de dragón, fénix o elementos tradicionales. También aparecen las danzas del dragón y del león (en chino: «舞龙舞狮»), gongs y tambores (en chino: «锣鼓») y el desfile especial.

La segunda comparación de vestuarios y maquillaje de personajes es entre la madre china de Lucía y la española de Xiang. La madre china de Lucía es la dueña de un bazar que se queda en la caja todos los días y recibe a numerosos clientes, por lo que tiene poco tiempo para actividades sociales o de ocio. Por eso, se viste con ropa vieja, simple, barata, conservadora y no moderna. Lucía se queja muchas veces y su madre se enfada mucho por la pobreza. Al contrario, la madre española de Xiang se disfraza muy guapa, joven y moderna, lo que indica su clase social media, correspondiente a su estatus socioeconómico rico.

- [1:21:13-1:22:37] Xiang le enseña a Lucía una foto de familia. Lucía se queja de que sus padres solo presten atención a ganar dinero y no sepan cómo acompañar a sus hijas, pero Xiang la convence de respetar a sus padres.
- [1:31:01-1:14:34] Lucía piensa que las madres de otros chicos son hermosas y que la suya la ha avergonzado.

La última de las comparaciones viene de los personajes jóvenes de esta película. Por un lado, se comparan los vestuarios y maquillajes de los compañeros españoles, Claudia, Wang y los colegas chinos de Wang. Los jóvenes chinos eligen la ropa y el maquillaje más sencillos y normales, pero a los jóvenes españoles les gusta el estilo impresionante y exagerado con colores grotescos. Al mismo tiempo, a las chicas les gusta la ropa más sexual y atrevida. Claudia se transforma en lo referente a vestuario y maquillaje e imita a sus compañeras españolas para hispanizarse más rápido.

- [00:09:58-00:11:15] La mayoría de los peatones que aparecen son chinos y llevan ropa sencilla y poco maquillaje.
- [00:20:52-00:21:15] Los jóvenes de la empresa china se visten de manera muy formal y sencilla.
- [00:51:45-00:53:14] Wang invita a los padres de Claudia y la madre se queja a este joven porque Claudia no lleva la ropa normal, como las otras chicas chinas.
- [00:54:29-00:57:31] Claudia engaña a su madre para que participe en la fiesta con los compañeros españoles en lugar de tener una cita con Wang, imitando a sus compañeras españolas.
- [1:14:56-1:17:33] Claudia va a la fiesta española y se quita la chaqueta, vestida con ropa reveladora, pero aún se muestra tímida y asustada ante los chicos españoles.
- [1:19:30-1:21:10] El maquillaje de Claudia y el de sus compañeras españolas contrastan: el primero es sencillo, pero el segundo es recargado. A pesar de que Claudia se esfuerza por imitarlas, sigue pareciendo tímida y asustada ante los chicos españoles.
- [01:25:59-01:26:57] Para engañar a sus padres, Claudia y Wang se disfrazan de pareja y Claudia acompaña a Wang a comprar ropa. Al día siguiente, Wang muestra su nueva ropa a los jóvenes chinos de la empresa.
- [1:50:12-1:50:50] Cuando sufre los insultos de los chicos españoles, Claudia se vuelve tranquila y huraña, y su vestido y su maquillaje se vuelven más sencillos y monótonos.

Escenarios y localizaciones:

Cuando Lucía planifica su celebración de cumpleaños, aparecen dos escenarios imaginarios que ella describe: uno mágico, multicolor y activo, acompañado por música de soprano; y otro, tranquilo, descrito por Lucía como un lugar donde reina la calma.

- [00:11:30-00:15:12] Susana y Lucía fantasean con sus sueños de mundo infantil en el bazar y discuten sobre cuentos de hadas. La música de fondo es de soprano.
- [00:47:56-00:48:25] Lucía imagina una celebración de su cumpleaños en Burger King, y la música también es de soprano. No obstante, los padres rechazan la petición de su hija menor y Lucía celebra la fiesta en su casa con una invitación a una amiga, con una celebración muy simple y con poco gasto, lo que supone un contraste con la esperanza de Lucía.
- [1:01:25-1:05:20] Lucía solo invita a su amiga Susana a celebrar su cumpleaños en casa. Su padre también se entusiasma mucho y le enseña en español cómo usan los palillos, comen las patas de pollo y cangrejos. Su hermana es muy amable, pero Susana no se atreve a comerlos. La madre de Lucía dice que estos son los mejores platos y toda la familia está muy cariñosa y recoge la comida para Susana, pero esta niña piensa que es el peor día. La madre de Lucía pide a su hija que traduzca sus palabras y le expresa su bienvenida.

Además, existen muchas diferencias entre el entorno de vida de la población china en España y el de los nativos. En primer lugar, los barrios de Usera y Fuenlabrada son diferentes a los demás de Madrid, y allí hay muchos chicos y sus lugares de trabajo.

- [00:06:11-00:06:52] Las tramas del entorno del colegio español y de las clases tienen poco rostro chino, solo está Lucía.
- [00:08:07-00:09:32] En el bazar, hay decoraciones con elementos chinos, como una gata china con buena suerte.
- [00:09:58-00:11:15] Muchos chinos trabajan en el barrio de Fuenlabrada de Madrid. El protagonista, Wang, va a trabajar por la mañana a una empresa de telecomunicaciones de propiedad china como un empleado más. Los chinos se saludan diciendo «¿has comido?».
- [00:18:19-00:20:23] La madre de Lucía hace una videollamada a la familia en su pueblo natal. Se saludan (hay tomas de escenas de la vida en su ciudad natal).
- [00:21:26-00:23:02] El barrio de Usera y los escenarios de la vida de los inmigrantes chinos. Lucía también tiene que asumir los quehaceres domésticos, pero Claudia juega en casa.

- [00:48:52-00:49:48] La academia de chino en el barrio de Usera, donde se ven otro contraste con el colegio español.
- [00:51:21-00:51:28] Barrio de Usera con la comunidad china, escenas de su vida diaria.
- [1:12:26-1:12:30] Se pega el carácter chino «Fu» (en chino, «福») como decoración para desear la buena suerte.
- [1:28:59-1:30:30] La empresa china donde trabaja Wang es diferente a las locales porque en el espacio estrecho hay muchos empleados chinos.

Mientras tanto, se establece otra comparación entre las dos familias de China de Lucía y Xiang a través de sus pisos. Lucía y su familia viven en Usera y llevan una vida de clase social media-baja, pero el estatus social de Xiang pertenece a la clase media.

- [00:21:26-00:23:02] El piso de Lucía está desordenado, pequeño e indecente.
- [00:34:19-00:40:29] El comedor del piso de Lucía es oscuro y pequeño.
- [00:40:46-00:40:53] La vida de Xiang es muy rica y feliz en un piso claro y grande, y esta niña aprovecha solamente un dormitorio cómodo.
- [00:47:56-00:48:25] Lucía se ve obligada a compartir un dormitorio pequeño con su hermana mayor, Claudia.
- [00:51:45-00:53:14] El salón de la familia de Lucía también es pequeño y oscuro, con muebles baratos y viejos.
- [1:18:44-1:19:27] Lucía es invitada a casa de Xiang y expresa su admiración por su situación de vida.
- [1:46:20-1:47:46] El entorno de la cocina en el piso de Lucía es muy desagradable y sucio.

En resumen, en la película *Chinas* (2023), la directora utiliza el recurso cinematográfico de la «mise-en-scène, la puesta en escena» para destacar las diferencias culturales.

Trabajo de la cámara

En general, la fotografía sigue las formas tradicionales y el estilo realista y naturalista de una película documental, con una dirección artística mínima para reflejar el contraste entre las dos identidades de los protagonistas. La directora hace hincapié en los detalles descriptivos y mudos para expresar las particularidades o intenciones y los trasfondos de tramas como objetos, el entorno del barrio o comportamientos humanos especiales:

- [00:03:24-00:04:26] La foto de la familia de Xiang con sus padres adoptivos nos indica su identidad.
- [00:06:11-00:06:52] El entorno del colegio español y de las clases muestra pocos rasgos chinos, salvo en el caso de Lucía.
- [00:08:07-00:09:32] En el bazar de Lucía hay cámaras y decoraciones para la tienda, como el gato de la suerte chino (en chino, «招财猫»), artículos chinos y otros. La dueña del bazar usa un detector de billetes falsos y verifica los billetes a la luz, lo que muestra su sagacidad y poca confianza.
- [00:09:58-00:11:15] En el barrio de Fuenlabrada, en Madrid, hay muchos trabajadores y empresas chinas con su cartel en chino que indican que es un enclave de la diáspora china.
- [00:11:30-00:15:12] Las cámaras son la imaginación de Lucía y Susana en un entorno de ilusión con muchos elementos infantiles, por lo tanto, deducimos que las dos niñas son muy inocentes y alegres.
- [00:18:19-00:20:23] La madre de Lucía hace una videollamada con la familia en su pueblo natal y hay tomas de escenas de la vida del país de origen, acentos maternos, costumbres locales y otros mensajes no verbales (espacio, vestido, comida y gestos). Desde ellas, podemos conocer la cultura china y los datos básicos del protagonista, al mismo tiempo que se realizan comparaciones culturales directamente comprensibles para la audiencia.
- [00:29:23-00:29:45] Los españoles ven a los chinos bailar la tradicional danza del abanico al son de la música china del erhu llamada Jasmine. No hay diálogos entre los inmigrantes y los nativos, pero dos comportamientos culturales interpretan sus diferencias obvias.
- [00:33:32-00:34:11] Lucía pide a Xiang que participe en un trabajo grupal. Xiang está feliz y nerviosa, y se frota la ropa. Xiang también está muy nerviosa y cautelosa. Solo agarra su mochila y los dos se comunican en español. Xiang indica que estas chicas son muy tímidas, inocentes y desconocidas, a pesar de sus rostros chinos similares.
- [00:40:46-00:40:53] Xiang hace amigos en Internet y tiene un ambiente de crecimiento muy feliz y rico, diferente al de Lucía. Aquí podemos observar las personalidades reales y los pensamientos internos de Xiang, una chica a la que le apetece tener un trato social normal, pero que está preocupada por su identidad ambigua.
- [00:44:21-00:45:02] Lucía no se atreve a nadar y se le caen todos los adornos del vestido de baño en el agua, como su confusión y ansiedad.
- [00:51:29-00:51:40] El barrio de la comunidad china y unas escenas de su vida diaria.

- [1:25:59-1:26:57] Para engañar a sus padres, Claudia y Wang se disfrazan de pareja sin explicaciones y nos insinúan su intención.
- [1:44:43-1:46:03] Se cuelga en la pared un cartel del carácter chino «amistad» (en chino, «友»). Sin embargo, Lucía está inmersa en una crisis de amistad con Xiang, lo que crea un contraste marcado.

Edición

La película *Chinas* (2023) aplica por completo la forma de narrativa lineal y presenta todas las historias de forma cronológica. No obstante, se añaden imágenes virtuales para retratar las características de cada personaje.

- [00:47:56-00:48:25] Lucía imagina que podría celebrar su cumpleaños en el Burger King. La música era de soprano, con muchos elementos infantiles, y después anota a los invitados. Es un buen ejemplo de edición que combina la realidad y la fantasía.
- [00:11:30-00:15:12] Otro ejemplo es imaginar una fiesta inexistente por Lucía y Susana.

Sonido

La música de fondo de la película se divide en dos tramas: por un lado, está el mundo ilusionado de Lucía y Susana en el que hay maravillosos disfraces, un mundo infantil de colores vivos y llamativos, decoraciones maravillosas y elementos magníficos. Por eso, la música de soprano con altibajos estimula las emociones de la audiencia y crea el ambiente artístico perfecto para una experiencia real y extraordinaria. Al mismo tiempo, la música destaca la personalidad inocente de las niñas y la compara con la realidad que sufrió Lucía, para crear un retrato más activo de su vida migratoria.

- [00:11:30-00:15:12] Susana y Lucía fantasean con sus sueños de mundo infantil en el bazar y discuten sobre cuentos de hadas. La música de fondo es soprano.
- [00:47:56-00:48:25] Lucía imagina una celebración de su cumpleaños en Burger King, y la música también es de soprano.

Otro sonido empleado en *Chinas* (2023) es la canción tradicional china llamada Jasmine, interpretada con el instrumento musical erhu, en las tramas de la danza con abanico (un tipo tradicional de danza china) que realizan unas mujeres chinas en la plaza del barrio de Usera, y que ven muchos lugareños. Por un lado, la canción Jasmine es representativa y típica de la cultura china y se recalca el tema principal sobre la población china en España y su cultura, así como las relaciones con el país de

acogida. Por otro lado, es una comparación innovadora y obvia con el sonido anterior de soprano, que representa a la cultura occidental y la oriental.

- [00:29:23-00:29:45] Los españoles ven la danza tradicional del abanico de China, acompañada con la música china llamada Jasmine, interpretada con erhu.

Contexto comercial e industrial

Aparte del tipo de elemento autobiográfico, el equipo de producción se ha encargado de la documentación con quienes les podían ayudar a tratar con delicadeza los temas de la película. Esta película es realista y parecida a la obra anterior de la directora Arantxa, llamada Carmen y Lola (2018), y trata el tema de la inmigración en España y las discusiones sobre el racismo y el feminismo, en particular sobre las inmigrantes. Al mismo tiempo, llama nuestra atención sobre los choques culturales y los marginales en el país de acogida, así como sobre los pensamientos de identidad de los inmigrantes.

Antes de la publicación de *Chinas* (2023), muchas obras cinematográficas eran cortometrajes, documentales o ficciones con varias tramas de la población china, pero este largometraje se define como «el primer cine migratorio completo sobre los inmigrantes chinos en España», a pesar de las numerosas disputas. En general, promueve el aumento del conocimiento de la comunidad china en España y la reducción del racismo y los estereotipos de esta diáspora asiática, llevando a cabo su significación realista más que su valor comercial e industrial (Saavedra, 2023).

5.2.6. DIÁLOGOS CON «ELLOS»

Entrevistas con el grupo de producción de la película Chinas (2023).

- Entrevistadores y fuentes: José A. Pérez Guevara, Andrés Arconada (de EsRadio), Nueva Alcarria, Kinótico, FlixOlé.
- Modalidad: videollamada o presencial.
- Idioma: castellano.

Desde el estreno de la película *Chinas* (2023), ha recibido numerosos premios y reconocimientos en diversos campos. No solo trata el tema de los inmigrantes en España, con numerosos conflictos y dilemas, sino que también se define como «el primer largometraje profesional sobre los inmigrantes

chinos en España» entre los cines migratorios españoles de las últimas décadas. Por eso, muchos institutos de comunicación entrevistan al grupo de producción cinematográfica para conocer más a fondo y detalles de CHINAS (2023). De acuerdo con todas las entrevistas existentes en Internet, la autora del trabajo, Yuchen Jiang, ha ordenado, filtrado e integrado algunas de ellas según las clasificaciones de diferentes temas, como se indica a continuación:

Secciones de entrevistas (ordenadas y filtradas por la autora del trabajo, Yuchen Jiang):

P. Antes viví en el barrio de Usera, pero siempre sentí que los chinos estaban separados de otros residentes. Los chinos tienen sus propias tiendas, industrias y estilos de vida, que son completamente diferentes a los de otras diásporas, pero poseen numerosas riquezas. Los hijos de inmigrantes chinos crecen en España y manejan el español con fluidez. En esta película, las dos protagonistas chinas adolescentes forman un contraste. La chica de la familia china siempre tiene que ayudar a sus padres obligatoriamente cada día, pero la otra, adoptiva, recibe mucho amor de sus padres españoles. La hija mayor de la familia china quiere romper con la tradición y prefiere la hispanización.

Arantxa es una película muy compleja que trata sobre la pureza y la inocencia de los niños, así como sobre la identidad.

Claudia (Xinyi Ye): Me siento muy orgullosa y genial. Nací en China y, después de dos meses, mis padres me llevaron a España, donde vivo desde entonces.

P: ¿El hecho de que Amaya y Lucía se hicieran buenas amigas surgió de algo que realmente pasó en tu vida? A pesar de que la dueña del bazar no fuera amable con ellas, se hicieron buenas amigas con su hija. ¿Cómo se le ocurrió la idea de filmar esta película?

Arantxa: Viví en Lavapiés, un lugar multirracial donde pasé mi infancia, adolescencia, y obtuve mis amistades y las relaciones personales. El bazar de Lucía estaba allí y a menudo iba al bazar de la madre de Lucía para comprar comida, pero nos conocemos desde hace dos años y ella todavía me revisa el dinero cada vez que pago. Esto me deja muy insatisfecha porque no confía en mí. No obstante, la mujer me dijo: «Confío mucho en ti, pero creo que los demás pueden engañarte y darte dinero falso». Luego, su madre me dio una carta escrita por Lucía en la que decía que quería una muñeca como regalo para el Día de Reyes Magos, pero su madre se negó: «No celebramos las fiestas occidentales y no entiendo su cultura porque tenemos nuestras propias tradiciones y festivales», y rechazó mi regalo

para su hija. Pensé que Lucía sería feliz, pero después de regresar a casa me di cuenta de que estaba equivocada porque estaba arruinando la educación que daba a su hija. No deberíamos interferir en la cultura china desde la perspectiva de la cultura occidental. Desde entonces, nunca más fui a comprarles nada. Ahora Lucía tiene 30 años y también me deja reseñas en las redes sociales. El bazar se ha convertido en un hotel. Posteriormente, contacté con los coordinadores sociales de Usera con ayuda de trabajadores de mediación intercultural en Madrid y una artista china (Asociación Liwai). Me comuniqué con autoridad y comencé a reclutar a los actores. Me contaron muchas historias de la vida y seguí revisando el guion. Fue un gran viaje emocional, aunque difícil. Es una fusión de trabajo cinematográfico que describe las diferentes etapas de cada personaje.

P: Claudia (Xinyi Ye), ¿cómo te convertiste en protagonista?

Claudia (Xinyi Ye): Vi este informe en la aplicación de red social WeChat del grupo de producción de la película CHINAS, que estaba reclutando a personas para el papel principal. Aunque estaba asustada, me obligué a rellenar el formulario de solicitud y a actuar.

Arantxa: En ese momento, en realidad no quería elegir a alguien de la edad de Claudia porque este personaje que creé en el guion era más hispano.

P: ¿Cómo discutiste los detalles de la producción de la película con la directora?

Claudia (Xinyi Ye):—Mis amigos españoles no entienden las cosas que hago por mi familia y, a veces, mis padres tampoco me entienden, pero creo que todas mis expresiones son muy reales.

Arantxa: «Aunque Claudia es una persona muy tímida, sabe lo que quiere.

P: Claudia es una persona muy tímida, pero sabe lo que quiere.

Arantxa: «La integración, el racismo o la búsqueda de una identidad son los grandes temas de la película. Es muy extraño que los españoles seamos inmigrantes naturales, ya que nuestros antepasados vivieron en otros países para mejorar sus vidas. Las generaciones futuras conocen el pasado arduo de sus padres y, por eso, ellos se esforzaron en fortalecerse. España es un país multirracial, racista y clasista, sin natalidad, antiguo, que también necesita a esos inmigrantes que nos ayuden a construir una España nueva y diversa. En la película Carmen y Lola hablamos de la orientación sexual, pero en esta película hablamos de identidad. «Chinitas», «negrita» y «blanquito» son palabras terribles. Creemos

que es cariñoso, ofensivo y racista, y tenemos que empezar a cambiar todos estos usos y maneras porque no se puede.

P: Carolina Yuste vuelve a estar presente en una película tuya, ¿cómo es trabajar con ella?

Arantxa: Es una gran actriz, simpática e inteligente, y trabajar con ella no solo te garantiza una gran interpretación, sino que también enriquece la historia. Seguiré trabajando con ella en mi próxima película. Ella y yo tenemos una buena relación.

P: En la película, se incorporan las tramas de la violencia contra los inmigrantes, ¿por qué?

Arantxa: el robo violento se comete contra los inmigrantes, pero la policía autóctona no resuelve este problema. La población china se siente impotente e indefensa.

P: Unos chinos con un dominio del idioma relativamente bajo siempre tienen que comunicarse con la sociedad a través de traductores, pero, aunque no entienden, ¿todavía tienen algunas dudas y miedos?

Claudia (Xinyi Ye): Cuando acompañé a mis padres a ver al médico, también tenían miedo porque les resultaba problemático e interrumpía los estudios de sus hijos. Me sentí muy triste por esto. Pero mis padres estaban muy orgullosos de mí. También me dijo que tuviera cuidado.

P: ¿Sabes más sobre la generación de los inmigrantes chinos después de cumplir esta película?

Arantxa: «Después de filmar esta película, me doy cuenta de muchas cosas que antes no entendía. Para nosotros, conocernos también es una especie de reciprocidad, ya que ellos también me brindan algunos besos y abrazos. Aunque en la cultura china les resulta difícil mostrar afecto, ellos han demostrado su amor. Aunque las culturas de nuestros diversos grupos étnicos son diferentes, también afrontamos los mismos problemas, como la presión de la vida, incluido el amor de los padres por sus hijos, pero la forma de expresión es diferente.

P: ¿Cómo fue el proceso de casting?

Claudia (Xinyi Ye): No era difícil, pero fue muy largo. No recibí la admisión hasta un mes y medio después.

Arantxa: Durante tanto tiempo, poco a poco fui creando en mi mente un prototipo de los personajes y de algunas familias, que se ha convertido en un producto a medio terminar, pero el propósito es evitar una mayor hispanización. Los actores reflejan sus propias vidas de forma muy realista. Por ejemplo, el actor que interpreta al padre chino tenía un horario estricto para rodar porque necesitaba trabajar en el bazar en otros momentos. No tiene amigos españoles y se obliga a cuidar de su hija única. La actriz que interpretó a la madre china también envió a su hijo de regreso a China para que fuera criado por sus padres en la vida real y no vino a vivir a España hasta los 6 años. Aprendí más sobre la cultura china de esta madre.

P: A diferencia de trabajos anteriores, Chinas es una comedia que hace reír al público porque hay muchas tramas divertidas.

Sol (Leonor Watling): «Nunca ha habido un barrio chino en España. La Fiesta de la Primavera se ha celebrado solo en los últimos años, lo que nos permite entender mejor a los chinos, pero todavía están muy segregados. El director me contó muchas historias sobre los chinos, incluida la de una niña china que quería una muñeca como regalo para el día de Reyes. Poco a poco, entendí que debíamos respetar su cultura y cumplir los deseos de los niños.

P: ¿Cómo evaluáis a la directora?

Sol (Leonor Watling): Una déspota cruel... (Ríen todos).

Claudia (Xinyi Ye): Es muy seria y profesional cuando dispara, pero cuando no, es como una niña pequeña que juega con todos.

Sol (Leonor Watling): «Me relaja porque es un trabajo de equipo y el director hace que todo el mundo y todo el trabajo sean maravillosos e interesantes.

P: ¿Cuáles son las técnicas de fotografía?

Claudia (Xinyi Ye): Lo ensayamos muchas veces, usando cámaras y micrófonos para asegurarnos de ver las tomas escondidas.

Arantxa: Nos llevó mucho tiempo adaptarnos al lugar de rodaje y nos volvimos más familiares. Es muy real y muy difícil porque la cámara es muy corta y está muy cerrada en un salón muy pequeño, no es un plató, así que hay que crear esa tensión. Los actores son naturales y tienes que apelar a la emoción

y Xinyi lo entendía a la perfección porque sus hermanos ya son mayores y su madre mandó a su hijo mayor a China, y este volvió muy tarde y su hijo se lo echa en cara todo el tiempo. En ese momento en que de pronto yo tenía el combo aquí, las estoy mirando y veo que no puede llorar de la rabia. Este proceso, ¿la película que ha surgido era la que imaginabas o ha ido cambiando?

P: Xinyi, Chinas es tu primera película. ¿Cuáles son tus planes para el futuro?

Claudia (Xinyi Ye): «Actualmente estoy estudiando en la universidad y prefiero trabajar como intérprete.

Entrevista con la asociación Liwai

- Entrevistadora: Yuchen Jiang (autora de este trabajo)
- Entrevistada: Xiao (fundadora de la Asociación Liwai).
- Fecha de la entrevista: 7 de junio de 2024, viernes.
- Duración: 2 horas.
- Modalidad: presencial.
- Idioma: mandarín chino.

La Asociación Liwai es un equipo interdisciplinar formado por profesionales chinos, compuesto por académicos, mediadoras interculturales, administrativos culturales, artistas, psicólogas y etc., cuyo principal propósito es la mediación entre China y España en lo referente a los inmigrantes chinos en España y el ayuntamiento del barrio de Usera en Madrid. Antes de empezar esta obra, la directora Arantxa contactó con esta asociación en busca de más ayuda y sugerencias a través del ayuntamiento de Usera. Más detalles y evolución de su cooperación se muestran en los siguientes diálogos de entrevista a la fundadora Xiao.

Contenidos de la entrevista (original en chino, traducida al español):

P- Xiao, buenas tardes y muchas gracias por aceptar la entrevista. ¿Puede hacer una introducción breve de la Asociación Liwai?

Xiao: Buenas tardes. Liwai es un grupo de mediación entre la comunidad china en España y los españoles. Al principio, mi amiga Fu, una psicóloga de origen chino, y yo fundamos esta asociación. Hemos ayudado a varios ayuntamientos de barrios con una cierta cantidad de inmigrantes chinos en

Madrid a resolver muchos problemas surgidos de conflictos culturales, familiares, etc. Más adelante, llevamos a cabo muchas actividades para las familias de inmigrantes chinos aquí, con el fin de coordinar las tensas relaciones y las contradicciones entre padres e hijos.

P: ¿Las contradicciones entre padres e hijos? ¿Es un problema general de la generación para todo el mundo, ¿no?

Exacto, pero no olvide que existe una diferencia, o podemos denominarlo «abismo cultural» entre los miembros de la familia. En realidad, pertenece al choque cultural y educativo entre España y China.

La segunda generación acepta la educación occidental desde la infancia, pero sus padres han sido educados según el modo tradicional chino y ni siquiera han recibido educación fundamental. Por eso, no hay limitaciones en los motivos del abismo generacional, sino en las deficiencias del nivel cognitivo.

P.- Muy interesante y profundo. ¿Qué hacéis para ellos?

Xiao: en primer lugar, conocer y coordinar sus contradicciones; en segundo lugar, celebrar actividades con apoyo de técnicas pedagógicas y psicológicas de diversas formas, como juegos, exposiciones artísticas y otras, que les estimulan a participar juntos y a expresar sus sentimientos reales. En general, las emociones ocultas se manifiestan en estas situaciones especiales y hemos obtenido los resultados ideales. Ahora no se limitan a la familia de inmigrantes tradicionales, como comerciantes, sino que también hay nuevos tipos, como residentes no lucrativos que no realizan ninguna actividad laboral o profesional. Tal vez sea migración con inversión en España, o personas con talento que han sido introducidas desde China a España, o estudiantes chinos que se quedan aquí y siguen con su trabajo.

P: ¿Es una reforma de la estructura de los inmigrantes chinos en España! ¿Desde cuándo y qué influye?

Xiao: Sí, es una transformación para la comunidad china en España, así como para toda la sociedad europea, que se produjo a partir de 2010, porque desde entonces más estudiantes venían aquí y se creó una «contracorriente» de trabajadores y empresarios chinos en España durante ese periodo de crisis económica mundial. Por eso, el nivel de educación de la población china iba mejorando y diversificando las profesiones y los orígenes de estos.

P: ¿Cómo funciona esta asociación?

Xiao: Soy artista y mi compañera Fu se encarga de la psicología. Soy una estudiante china que he cumplido mi máster en España, pero Fu es una generación y media de inmigrantes chinos en España. La generación 1,5 significa que nacieron y pasaron su infancia en China, pero se trasladaron a España con sus padres al llegar a la adolescencia y recibieron educación occidental. A diferencia de la segunda y la tercera, ellos tuvieron la experiencia de crecer en el pueblo donde nacieron con sus abuelos. Al principio, los ayuntamientos locales nos conocieron y nos pidieron ayuda. Y la directora Arantxa nos encontró a través de ellos, ya que también buscó la colaboración de unas organizaciones oficiales para garantizar la autenticidad de los contenidos del filme. Como veis, nos conocimos y empezamos nuestro trabajo.

P: ¿La 1,5 generación es como el personaje de Claudia en esta película? Parece que hay muchos como ella ahora entre los hijos de la familia china de aquí. ¿Cómo cooperasteis?

Xiao-Arantxa nos aclaró su intención y nos mostró su guion primario. Nos dimos cuenta de que tenía muchos defectos a pesar de su investigación sobre la comunidad china. Por eso, corregimos bastante y le mostramos nuestros ejemplos como referencia. Arantxa volvió a modificarlo muchas veces y, después, empezamos el casting. Publicamos el informe a través de muchas vías, como las redes sociales, carteles, etc., y el plazo duró mucho tiempo. A diferencia de las otras películas, en este casting los requisitos siguieron los principios de «caso representativo y experiencias». Como se puede ver, buscábamos una familia con hijas de 1,5 y de la segunda generación, y una familia adaptativa. Quizá los seleccionados no poseían ninguna técnica profesional para interpretar este papel, pero tenían sus propias historias similares y, por fin, lo conseguimos. Todos los actores coincidían con el contexto de CHINAS (2013) y se dedicaron por completo. Al terminar el casting, la mayoría de nuestra tarea se aproximó a su fin y solo rectificamos algunas tramas en ocasiones porque todos los actores sabían qué tenían que hacer después.

P.- ¿Cuál es la trama que más recuerdan?

Xiao-La cena de la familia de Lucía. Creo que casi todos piensan como yo porque le ocurre a toda la familia. Es inevitable para estos padres e hijos; a razón y la significación son cruciales de la Asociación de Liwai. En aquel momento, todos nosotros lloramos y nos vimos obligados a dejar de grabar momentáneamente. Los protagonistas narraron sus propias experiencias e intentamos integrarnos en esta película.

P: ¿De verdad hay muchas críticas a esta película por parte de los inmigrantes chinos? Piensan que la directora muestra una discriminación y no debe reflejar sus vidas desgraciadas, sino sus felicidades.

Xiao: estas críticas las publica la primera generación; la segunda, en cambio, le da el visto bueno y reconoce las similitudes entre los personajes y ellos. En realidad, indican que esta película es bastante verosímil y refleja una situación real de los inmigrantes chinos. Una vez, una espectadora preguntó lo mismo a Arantxa. Arantxa estaba en un dilema y le contesté: «Es la obra de una directora que posee todos los derechos y dominios para hablar. Además, no ofende a nadie y refleja la realidad completamente. Si quiere, puede hacer la suya propia. Debemos respetar las obras de otros.

P.- ¿Qué influencias encuentra en Cbinas (2013)?

Xiao-Hay más chinos viviendo en España y esperamos una mejor adaptación e integración en la sociedad española. Mientras tanto, el aumento de las atenciones y las comunicaciones nos traerá más obras excelentes.

CAPÍTULO 6

ANÁLISIS DE YU GANG (LA PECERA) (2017) Y CHINAS (2023)

6.1 LOS PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN EN EL CINE «CHÍÑOL».

La historia de la inmigración china y las correlaciones estatales constituyen los elementos decisivos para su imagen en el cine. Desde la década de 1980 del siglo XX, en el cine migratorio europeo se mostraban las cualidades de los inmigrantes chinos como «trabajadores», «valientes» y «amables», en lugar de los estereotipos de «astutos» y «ilegales», aunque el debate sobre la «mafia china» es inevitable (Zhang, 2017). Todos los cambios se atribuyen a sus medios de vida y a su supervivencia intergeneracional. La segunda y la tercera generación han superado la tensión y el conflicto en la identidad y en el círculo cultural híbrido. Entretanto, este tipo de cine no se limita a un individuo, sino que abarca también a una familia, una comunidad e incluso a toda la diáspora china. No cabe duda de que el cine migratorio de Europa sobre los inmigrantes chinos está madurando y adquiriendo las naturalezas de «trazabilidad histórica interregional» y «identidad cultural».

La homogeneidad cultural se comparte entre el pueblo de cada país, con los mismos valores, en un proyecto migratorio y en contextos sociales similares. A pesar de que el aumento de las colonias migratorias tiende a estancarse, la legislación restrictiva oprime a los inmigrantes y les causa más precariedad y vulnerabilidad en la vida. Paralelamente, existen denominaciones o estereotipos como «otros», «forastero», «extraño» y «monstruo» que excluyen aún más a los habitantes de los márgenes sociales, de las fronteras y del continuo trasiego. Al mismo tiempo, a las autoridades políticas les faltan coordinaciones y mediaciones eficientes en las políticas de integración, e incluso aparecen otras contradictorias o conflictos bilaterales: por un lado, están los intentos de las instituciones locales de mejorar el bienestar o los servicios para los inmigrantes y, por el otro, el Estado central que establece muchos obstáculos entre los inmigrantes documentados y los indocumentados.

En la película *Yu Gang (La pecera)* (2017), muchas escenas giran en torno a la cuestión de la documentación legal en las negociaciones con la Oficina de Extranjería, el intercambio de un contrato de trabajo por mano de obra barata, la inmigración ilegal y numerosas repatriaciones. Algunos de los

problemas a los que se enfrentan están relacionados con su documento de identidad para extranjeros, el dominio del idioma, la presión de los concursantes locales y el desconocimiento de las leyes y reglamentos locales. Al mismo tiempo, las diferentes personalidades de estos dos protagonistas generan conflictos internos y disputas varias. Una interesante conversación en el filme nos muestra los puntos de vista de los protagonistas en cuanto a sus conceptos de «éxito» y «fortuna» en la juventud. Uno de los protagonistas, Dong Dong, aclara que los jóvenes no deben dedicar tiempo a las relaciones de noviazgo y al entretenimiento, y afirma que deben dedicarse a los negocios. También defiende que tener un coche lujoso de joven es sinónimo de éxito y de construcción del futuro. Insiste en que se deben aprovechar las oportunidades y desechar aquello que se consigue sin esfuerzos. No obstante, en la película también se abordan otros temas relacionados con la situación de la población inmigrante en España. La falta de documentación en regla para residir en España es una preocupación para estos inmigrantes. Estos problemas administrativos se identifican como problemas jurídicos, pero los personajes piensan que siempre se pueden resolver con dinero. La relación entre corrupción y autoridad parece ser la idea que se desprende de estos diálogos. Estos problemas sucesivos provocan grandes molestias a los inmigrantes chinos y ellos siempre plantean diversas contramedidas para procurar eliminar todas las barreras en el camino que les permitan sobrevivir en el extranjero y acumular dinero, que es su gran objetivo.

La película reflexiona sobre la situación de la comunidad china en España en las últimas décadas, sobre todo a partir del inicio del siglo XXI. De acuerdo con las estadísticas oficiales facilitadas por el INE, a principios de 2022 la comunidad china en España suponía 223.591 personas. Esta población de nacionalidad china en España está ocupada en la industria autónoma (más del 50 %), siendo la comunidad más destacada en este sector de entre la población de nacionalidad extranjera residente en España. Las limitaciones debidas al desconocimiento del idioma local y a la falta de formación escolar han afectado a la generación que llegó a España en primer lugar para incorporarse a las empresas locales. Por el contrario, los descendientes jóvenes ya se han incorporado al sistema escolar en España, incluso llegando a la universidad. Algunos de ellos han heredado las tiendas familiares que sus padres abrieron en España. Además, la falta de documentación en regla para residir en España es una cuestión que preocupa a estos inmigrantes. Estos problemas administrativos se consideran problemas jurídicos, pero se piensa que siempre se pueden resolver con dinero. Por eso, en la película, la relación entre corrupción y autoridad parece ser la idea que transmiten estos diálogos.

- [00:47:05-00:49:43] Dong Dong maneja las estrategias de negocios, es inteligente, mutuamente beneficioso e insiste en no infringir la ley.
- [00:49:45-00:51:28] Frente a la supervisión higiénica, Chen Yi pide a Dong Dong quejarse por el hecho de que los supervisores son muy críticos a pesar de los problemas existentes. Chen Yi piensa que no se presta suficiente atención al entorno de la tienda y destaca los aparatos técnicos. Su compañero tiene la misma opinión y ambos muestran los descuidos de las regulaciones por parte de muchos chinos en España.
- [00:53:31-00:57:15] Dong Dong elogia la diligencia y la perseverancia de los chinos y piensa que todos los problemas en España se podrían resolver con dinero. Cree en las tradiciones chinas para eliminar esas malas suertes.

En definitiva, los descendientes de los inmigrantes chinos se encuentran en un dilema (es decir, en una «zona gris personal») entre el país emisor y el receptor. Cada nación tiene una cultura homogénea, compartida por todos sus habitantes.

Para las nuevas generaciones de inmigrantes (primera, segunda o tercera generación) se plantea un dilema inevitable: por un lado, deben conservar su cultura y costumbres originales, aunque les resulten desconocidas; por el otro, quieren integrarse en la sociedad para ser «españoles». Por ello, la película *Chinas* (2013) aborda el choque, la discriminación cultural y social, así como la formación de barreras de separación (Martínez, 2023).

- [00:04:35-00:06:01] Lucía va al colegio con su hermana mayor, Claudia, y su amiga Susana. Los compañeros se burlan de ellas y las llaman «chinitas», pero las chicas españolas son muy amigables con ellas. Lucía y Susana discuten sobre la identidad de los niños chinos llamados «bananas», y están muy confundidas.
- [00:06:56-00:07:57] Xiang llega a la nueva escuela y se hace amiga de Lucía. Lucía está muy alegre y entusiasmada. Sin embargo, Xiang se niega a sentarse con Lucía a pesar de que ambas tienen cara de china. Lucía está muy decepcionada por su confusión de identidad.
- [00:18:19-00:20:23] La madre de Lucía hace una videollamada a la familia en su pueblo natal. Se saludan (hay tomas de escenas de la vida en su ciudad natal) y preguntan por la situación de Claudia. Su madre dice que Claudia prefiere ser una chica española en lugar de china. Su madre se queja de que Claudia es desobediente. La abuela piensa que su madre fracasó en su educación y quiere presentarle un novio a Claudia. Su madre cree que es demasiado pronto para su hija mayor,

pero la abuela insiste en que Claudia no debe olvidar su identidad original y debe seguir los planes de sus padres para casarse.

- [00:23:04-00:25:05] Xiang está muy alegre con su madre. Juntas van de compras al supermercado, pero la tratan de forma desigual por la cara china de Xiang. La madre de Lucía no se atreve a hablar y sus compras están restringidas porque compra mucho en el supermercado. La madre española de Xiang resiste la discriminación, pero no cambia nada.
- [00:25:18-00:26:41] Xiang siempre está sola en el colegio. Lucía toma la iniciativa de acercarse a Xiang, pero se decepciona cuando este la rechaza. Claudia se pelea con sus compañeros españoles debido a la discriminación.
- [00:30:10-00:30:38] A Lucía y a su hermana les llaman «chinitas». Su hermana mayor, Claudia, está muy enfadada y Lucía tiene miedo.
- [00:34:19-00:40:29] La familia china está comiendo y viendo la televisión durante la comida. Todos los niños quieren que sus padres los llamen por sus nombres españoles, pero los padres lo rechazan por cuestiones de identidad. Claudia piensa que sus padres son demasiado estrictos. Los padres creen que los inmigrantes chinos son diferentes a los nativos en España, pero Claudia insiste en que es española y le ocurre una cuestión de identidad.
- [00:48:52-00:49:48] Xiang tiene la clase de chino en el colegio, pero no puede responder a la pregunta. El profesor chino le pregunta en español por qué estudia chino. Xiang contesta que sus padres lo obligaban a hacerlo. A Xiang también le confunde su identidad española o china.
- [00:49:49-00:51:26] Los padres adoptivos de Xiang discuten sobre su identidad como hija de autista.
- [00:54:29-00:57:31] Claudia engaña a su madre para que participe en la fiesta con los compañeros españoles en lugar de tener una cita con Wang, imitando el comportamiento de franqueza de los españoles para enamorarse de ellos.
- [1:06:09-1:07:51] Lucía y Susana discuten sobre el color amarillo de la piel de los chinos, el llamado «banana», y cuestiones de identidad. Lucía viste a Susana con un traje típico de China llamado «traje tang» y hablan sobre el estereotipo chino de los ojos entrecerrados. Lucía no rehúye y continúa vistiendo a Susana con cinta adhesiva, convirtiéndola en ojos entrecerrados. Susana agranda los ojos de Lucía con cintas.
- [1:14:56-1:17:33] Claudia vuelve a aprovecharse de Wang para la fiesta española, vestida con ropa reveladora, pero aún se muestra tímida y asustada ante los chicos españoles. Después de negarse, la discriminan y le insultan los chinos. Claudia está muy triste, humillada y enfadada.

- [1:14:56-1:17:33] Claudia vuelve a utilizar a Wang como tapadera para la fiesta española, vestida con ropa reveladora, pero aún se muestra tímida y asustada ante los chicos españoles. Después de negarse, es discriminada e insultada por los chinos. Claudia está muy triste, se siente humillada y enfadada.

Antes del rodaje, la directora Arantxa Echevarría y su equipo no dejaron de asesorarse con las asociaciones pertinentes de padres adoptivos de hijos chinos y otras para garantizar la autenticidad de la vida de esta familia. Durante los coloquios tras la proyección de la película *Chinas* (2023), las protagonistas, las chicas, compartieron sus sentimientos identificados con su propio papel cruel, y derramaron lágrimas, porque eran marcadas como «exóticas» por los nativos en el país de acogida, pero no podían sentir su cultura original china como propia. La protagonista Lucía (Daniela Shiman Yang) expresó su mala memoria al ser llamada «chinita» a menudo al principio y solía reaccionar, pero gradualmente dejó de darle importancia. Lo mismo le ocurrió a Claudia (Xinyi Ye), que acabó normalizando la situación con respuestas como «Te acostumbras a que otro idiota más del montón te llame así». Después de 18 años, Xinyi cambió su nacionalidad china por la española para tener una identidad «más normal» y se volvió más orgullosa de su identidad cultural dual, como dice: «Siempre me dije que cuando cumpliera los 18 años tomaría la nacionalidad española, porque quería ser “más normal”, pero lo que ha cambiado ahora es que me siento muy orgullosa de ser china, me parece muy bien el hecho de haber nacido aquí, y puedo decir que soy española y también que soy china, y eso me encanta». (Pérez Arias, 2023); No obstante, Xiang (Ella Qiu) tuvo experiencias diferentes a las de sus compañeras en EE. UU. y dijo que era un orgullo vivir en una familia china. Tal vez estos sentimientos se derivaban de las situaciones de los inmigrantes chinos en diversos países de destino debido a la política migratoria, la historia de los inmigrantes y su propio estatus social (Saavedra, 2023).

Sin duda, estas dos películas nos ofrecen un buen ejemplo de cómo se desenvuelve la población de nacionalidad china que vive en España y los descendientes de inmigrantes chinos. Es lo que cierta literatura académica llama «segunda generación», pero algunos pasajes de las películas nos hacen cuestionar esta terminología por su perfecta adaptación al también llamado «país de acogida». Ellos llegaron jóvenes y no fue su proyecto migratorio, pero aquí se les presenta como migrantes. No obstante, nos muestran cómo asumen, a su manera, las estrategias de vida de las personas autóctonas. Es cierto que lo hacen sin dejar de lado cierta mirada a las formas que les han enseñado: el esfuerzo como herramienta y con ello la riqueza como objetivo. No obstante, esta lógica de vida no sería muy diferente de la de muchas personas inmigrantes. Y tampoco sería muy diferente esta lógica de vida a la de muchas personas inmigrantes... No obstante, estos personajes conectarían con lo que indicaba

Shaowei Liu para caracterizar qué es ser «chiñol», dado que él no encajaba al 100 % dentro de lo que es un chino o un español.

Debemos recordar, además, que estos personajes jóvenes o mayores podrían formar parte de esa población mayoritaria de nacionalidad china de entre 16 a 44 años que nos mostraban los datos demográficos del contexto. Estos personajes han sido recurrentes en otros cines transnacionales de países de nuestro entorno. Gaoheng Zhang, en el tercer marco de análisis del cine chino-italiano, nos hablaba de la creciente presencia de los jóvenes chinos en las películas como forma de mostrar la continuidad de la diáspora. Y no debemos olvidar que el mismo Gaoheng Zhang estudia en el cine chino-italiano un segundo marco que alude a la competencia y colaboración empresarial, algo que forma parte central del filme que analizamos y que, por ello, coincide con las construcciones de otros cines transnacionales.

Los procesos de identificación (Brubaker *et al.*, 2004) también se despliegan en el filme, pero se superponen, al menos, tres tipos de relatos. Aquellos que pueden aludir en cierta forma a lo que les identifica con la comunidad china, aquellos que les relaciona con la comunidad inmigrante en general y aquellos que les pone en común con la posición de jóvenes que buscan un provenir y un futuro. Esto da como resultado un proceso de negociación de pertenencias y posiciones que nos muestran en el filme la distancia y la proximidad con lo que nos rodea. Quienes ven el filme pueden ver a dos sujetos «racializados» y, con ellos, pensar en la diáspora china en España, pero también pueden ver a los inmigrantes chinos construyéndose un futuro. No faltarán quienes encuentren en la película las dificultades que tienen las comunidades de extranjeros, todas en general o la gran mayoría, para residir con la documentación en regla en España. Son procesos que construyen identificaciones. Se entenderán ahora las razones para coincidir con Gina Marchetti más arriba, cuando nos decía que en la diáspora la identidad se convierte en un problema y a veces en una carga.

Por eso, se puede ver un filme que ofrece posiciones de diálogo entre lo chino y lo español, y quizá dar lugar al llamado cine «chiñol». Sin embargo, también se presenta un cierto escaparate de la población china en España para consumo de la población autóctona. Es decir, un cine más nacional. Es cierto que la película ofrece un tono y un conjunto breve de relatos que no se asemejan a los contruidos en el cine de inmigración al que estamos acostumbrados en España. Este último cine es, desde nuestro punto de vista (García Castaño y Lerma Parra, 2023), claramente un «cine nacional» que se sirve de la representación del «otro» para, a partir de su conocimiento, construir el «nosotros». Se aleja de la idea, ya presentada, del ciclo de producción, difusión y recepción de películas como un

proceso dinámico que trasciende las fronteras nacionales. Por ello, deberíamos preguntarnos si el filme analizado supone, como nos proponía Shih más arriba, una red de lugares de producción cultural fuera de China y en los márgenes de China y de lo chino. Es cierto que en *Yu gang (La pecera)* (2017) y *Cbinas* (2023) se intenta presentar una visión realista alejada de etiquetas y estereotipos, como nos decía Xiangyun He del cine realizado en EE. UU. por cineastas de origen chino, pero quizá sea muy forzado decir que en este caso aún estamos ante la fusión de dos mundos.

6.2 LA COMUNICACIÓN INTERCULTURAL EN EL CINE «CHIÑOL».

Comunicación verbal: mensaje de lenguaje

La comunicación intercultural aborda los desafíos que surgen en la interacción entre diferentes culturas y fomenta la conciencia de la interculturalidad. Las disciplinas culturales, tanto materiales como inmateriales, históricas o contemporáneas, estables o dinámicas, individuales o colectivas, se ajustan de manera paralela a los principios de la interculturalidad. A través de los conceptos de comunicación intercultural que se presentan a continuación, podemos comprender algunos de los factores que influyen en la interculturalidad.

Jane Collier y Milt Thomas introdujeron por primera vez el concepto de «identidad cultural» y, posteriormente, Collier amplió este término (Collier & Thomas, 1998; Collier, 2005b). La identidad cultural se entiende como la forma en que los miembros de un grupo promulgan y negocian su identificación social en contextos específicos, en conjunto con las estructuras contextuales y los discursos públicos que generan representaciones y subjetividades. Este intercambio de identidades culturales es lo que da lugar a la interculturalidad (Collier, 2005a). Las identidades culturales no solo se configuran a partir de discursos históricos, institucionales y públicos, sino que también se construyen y negocian socialmente en las relaciones interculturales (Lee, 2007). En este sentido, la identidad es un símbolo central de la comunicación intercultural: cuando los comunicadores se identifican con sus respectivas culturas y actúan como representantes culturales, podemos hablar de «comunicación intercultural».

Carley Dodd plantea el modelo de la «tercera cultura», creada del encuentro de la primera cultura y la segunda, y caracteriza una nueva combinación de mezcla y conflicto de ambas partes. Mientras tanto, el carácter de los participantes culturales depende de las personalidades y de las interrelaciones entre ellos, y esto puede conducir a la cosificación, la división y la exageración de la conciencia humana

(Dodd, 1998). Fred Casmir (1999) hace hincapié en la evolución cultural, la significación de la comunicación y la construcción de un ambiente interactivo de beneficio mutuo para todos los participantes (Casmir, 1999).

En la película *Cbinas* (2023), la protagonista Claudia es un ejemplo típico de la «tercera cultura» (TC), ya que recibió una educación china original en su infancia y la continúa con su familia de inmigrantes, pero, a partir de su adolescencia, intenta integrarse con sus compañeros españoles y transformar su identidad migratoria desde «extraña» a «nativa». No todos llegan motivados por las discriminaciones, las exclusiones y la xenofobia ineluctable que se manifiesta en comentarios como «¡Qué bananas!» y «¡Qué chinitas!», a pesar de que Claudia imite las conductas españolas y rechace las etiquetas de «china». Finalmente, esta chica se desorienta en su cultura materna y en la nueva, como una gran falla de «tercera cultura» (TC), considerada un fenómeno normal para los inmigrantes.

- [00:18:19-00:20:23] Shui dice que Claudia prefiere ser una chica española en lugar de china, negando su nombre chino, «Rou», y admitiendo el nombre español, «Claudia». Mientras tanto, habla castellano en casa, aunque sus padres lo manejan poco.
- [00:30:10-00:30:38] Los compañeros españoles llaman a Lucía y a Claudia «chinitas» otra vez. Claudia está muy enfadada y no les contraataca, y Lucía está asustada.
- [00:34:19-00:40:29] Los padres piensan que no poseen nada ya que llevan más de 20 años en España y comparan sus propias situaciones de vida con las de los demás. Al mismo tiempo, rechazan hablar español por su nivel limitado de castellano. Claudia piensa que sus padres no la quieren y que solo sus abuelos le prestan atención y cariño. A sus padres no les importan sus sentimientos y necesidades. Todos los miembros de la familia están muy tristes y la madre culpa a Claudia, aunque ella también tiene una excusa. En ese momento, Claudia no habla chino, pero expresa su enojo interno hacia la discriminación y la dificultad que tiene para expresarse en español.
- [00:54:29-00:57:31] Claudia engaña a su madre para que participe en la fiesta con los compañeros españoles en lugar de tener una cita con Wang, imitando a sus compañeras españolas.
- [1:06:09-1:07:51] Cuando Lucía y su amiga Susana discuten sobre su identidad china y española, utilizan la cinta para cambiar la forma de los ojos y llevan el vestido típico de China, llamado «traje de Tang» (en chino: «唐装»), para representar una figura más representativa de China.
- [1:14:56-1:17:33] Claudia va a la fiesta española y se quita la chaqueta, vestida con ropa reveladora, pero aún se muestra tímida y asustada ante los chicos españoles.

- [1:19:30-1:21:10] Aunque Claudia se esfuerza mucho por integrarse en la red social de sus compañeras españolas, todavía le cuesta mucho aceptar el valor abierto del amor y se muestra muy indecisa.
- [1:50:12-1:50:50] Claudia se siente triste por la ofensa y la discriminación del chico español y habla con Wang, que la abraza.

«El psicólogo inglés Michael Argyle identifica varios problemas en la comunicación intercultural: 1. El lenguaje; 2. La comunicación no verbal; 3. Las normas de conducta social; 4. Las relaciones familiares y entre compañeros; 5. La motivación del comportamiento; 6. Los patrones de pensamiento (Argyle, 1988).

Por lo tanto, los elementos culturales que influyen en este proceso dependen de factores como la historia, las tradiciones, las religiones, los valores y creencias, las organizaciones, las costumbres, las políticas sociales y las etapas de desarrollo (Hu, 1999)»

El lenguaje y la cultura están intrínsecamente vinculados y reflejan la identidad nacional o étnica de una sociedad. Dentro de los diversos elementos de un idioma, el vocabulario es particularmente eficaz para expresar la cultura, especialmente en lo que se refiere a la terminología específica. Además de las diferencias en significado, las normas pragmáticas y la estructura textual, el lenguaje está estrechamente relacionado con las tradiciones culturales fundamentales. Muchos lingüistas sostienen que el lenguaje no solo refleja la cultura, sino que su estructura también moldea la perspectiva del mundo de sus hablantes (Hu, 1999).

La hipótesis de Sapir-Whorf (1929) sugiere que los conceptos y las clasificaciones culturales inherentes a los diferentes idiomas influyen en la forma en que sus usuarios perciben la realidad, lo que significa que los patrones de pensamiento y comportamiento varían en función de las diferencias lingüísticas.

Al expresar sus ideas a través de vocabulario, expresiones, razonamiento y pensamiento, las personas transmiten características culturales de forma simultánea, un fenómeno que se conoce como «estilo de comunicación».

Se puede inferir que los orientales tienden a expresarse de manera indirecta, lo que puede hacer que sus palabras no se interpreten literalmente, mientras que otras lenguas pueden no utilizar tantas metáforas. Linda Young (1982) explica que la estructura del discurso en chino se ve directamente influida por los valores tradicionales de «humildad» y «amabilidad». Los chinos suelen buscar establecer

una relación cercana con sus interlocutores antes de presentar sus opiniones, lo que fortalece la persuasión de sus conclusiones (Linda, 1982). En contraste, los europeos y estadounidenses suelen expresar sus puntos de vista de manera clara y directa, sin preocuparse demasiado por la confrontación o los conflictos culturales (Hu, 1999).

Cuando se refiere a la palabra «chino», la primera reacción es el idioma chino (mandarín, cantonés y otros acentos) y sus hablantes. Dado que la llegada más temprana a España se produjo desde las provincias de Fujian y Cantón, muchos inmigrantes chinos hablan cantonés y minnan más que mandarín en España. Por eso, en estos dos casos hay diálogos y escenas en acento cantones y escenas de la vida en el pueblo natal. En las películas de Yu Gang (*La pecera*, 2017) y *Chinas* (2023) se utilizan dos idiomas, chino y español, en concreto mandarín y castellano, a pesar de los acentos nativos del pueblo de origen.

En *Yu Gang (La pecera)* (2017), todos los chinos hablan mandarín. El protagonista, Chen Yi, es originario de la provincia de Cantón, pero no habla cantonés, que difiere significativamente del mandarín en pronunciación y entonación. Dong Dong y sus amigos provienen de la provincia de Zhejiang, cuyas pronunciaciones difieren de las de Chen Yi, pero no hay disimilitudes evidentes en el uso diario de la elocución. Se certifica que los hijos de inmigrantes chinos suelen hablar su lengua materna en casa con sus padres con mayor frecuencia que los hijos de españoles, como puede deducirse del amplio vocabulario, fluidez y precisión gramatical demostrados en chino.

Una situación similar se describe en *Chinas* (2023) sobre cómo los chinos se comunican en mandarín e incluso Shui llama a sus paisanos en su pueblo natal en mandarín con acento de la provincia de Zhejiang, en China (en concreto, Qingtian, de donde procede la mayoría de los inmigrantes chinos en los países europeos y estadounidenses). En realidad, es muy difícil entender las hablas de los qingtianeses para los otros chinos por sus vocabularios y pronunciaciones especiales, pero se facilitará a la audiencia china en las obras artísticas.

El otro idioma que aparece en estos objetos de investigación es el castellano, que se utiliza en situaciones en las que interactúan con españoles. Cabe destacar que una de las directoras de *Yu Gang (La Pecera)* (2017), Carolina Aranha Nery, es portuguesa, pero maneja el castellano de manera excelente en la película. En *Chinas* (2023), el nivel de español de los padres de Lucía es muy bajo y solo atienden a sus clientes nativos con unas palabras diarias y sencillas, pero en las situaciones más formales, por ejemplo, en las comunicaciones de la profesora hispana o en las quejas de su hija mayor,

no comprenden completamente lo que dicen. Al contrario, los hijos de inmigrantes chinos son capaces de hacer un buen uso del lenguaje con sus compañeros e, incluso, hablan castellano entre ellos en casa.

Comunicación no verbal: mensaje de conducta, espacio, tiempo y silencio

La comunicación no verbal, que incluye elementos como la mirada, los gestos, la postura, las sonrisas, las expresiones faciales, la vestimenta, el silencio, el contacto físico, la distancia entre hablantes, el volumen del habla, el concepto del tiempo y el uso del espacio también desempeña un papel crucial en la comunicación (Porter, Roy, Samovar y McDaniel, 1982).

Kai Zhu, Ni Li y Yangyang Gao (2020) destacan que la vestimenta es un reflejo de las actividades sociales y económicas, con una fuerte carga social y cultural. A través de la vestimenta, es posible observar el desarrollo de la industria artesanal de una región, así como los estándares estéticos y los valores tanto individuales como colectivos, incluido el estatus social. Por ello, es importante considerar el contexto y las intenciones de las personas en su vestimenta, que es un símbolo de cultura e identidad con significado simbólico, funcionalidad y un propósito de exhibición (Zhu, Li y Gao, 2020).

Desde la perspectiva de las comunicaciones verbales y no verbales, hay muchos temas pertinentes en estos dos objetos de investigación, especialmente en las letras del idioma chino y en algunos elementos típicos de la cultura china. No obstante, podemos comunicarnos de formas no verbales, como la gestión, los trajes típicos o la gastronomía, como demuestran razonablemente algunos ejemplos. En estas dos películas, los platos chinos representan la particularidad de la cocina china, una característica que los directores destacan para contrastar con las otras culturas. Los platos populares del país de acogida no representan plenamente la gastronomía de una cultura, sino la denominada «cultura migratoria» introducida por los inmigrantes con las características de su propio estatus social, contexto cultural y situación de vida. Por ejemplo, en muchos países de los Estados Unidos y de Europa los platos como el wok, el sushi, los rollitos de primavera chinos o las asaduras son muy conocidos por los nativos en lugar de los típicos chinos, pero en China la gente se alimenta en regiones específicas de donde proceden los inmigrantes y estos incluso las seleccionan en función de su bajo coste, su sencilla cocina, la facilidad con la que se obtienen los ingredientes y su largo plazo de reserva. Por otro lado, estas comidas no se integran en la sociedad local de forma premeditada, sino que los lugareños se dan cuenta de los diversos modos de vida de los «exóticos», surge la curiosidad y les imitan, lo que se conoce como «comunicación intercultural» entre varias culturas y diásporas. En consecuencia, la

gastronomía no podría definirse como «elemento cultural representativo», y es mejor denominarse «gastronomía migratoria».

Además, ofrecer té a los invitados y charlar con ellos son muestras de la «hospitalidad cordial» (en chino: «待客之道»). A través de ciertos objetos especiales presentes en las tramas cinematográficas, podemos identificar la nacionalidad de los personajes. A partir de mediados del siglo pasado, los símbolos más reconocibles de la cultura china, como el dragón, el fénix, el budismo, la caligrafía y los artículos vendidos, se utilizaron como decoraciones en tiendas y restaurantes chinos. Aunque estas películas no tratan principalmente sobre la cultura china, la han introducido a través de estos elementos recurrentes. Esto demuestra que, hasta finales del siglo XX, la antigua cultura china se había infiltrado y popularizado en España y otros países europeos.

En primer lugar, aparecen una gran cantidad de elementos culturales de China en *Yu Gang (La pecera)* (2017):

- [00:07:13-00:08:11] Cuando los dos protagonistas discuten sobre los negocios, Dong Dong está buscando la información pertinente en Internet, pero Chen Yi se distrae con los videojuegos chinos.
- [00:18:22-00:21:16] Chen Yi habla de la degeneración de su amigo, pero no para. Por el contrario, Dong Dong se expresa mucho y narra su propia experiencia vital. En esta trama aparece en la pantalla del móvil una aplicación china de Wechat.
- [00:34:50-00:38:12] Los jóvenes chinos y españoles se reúnen a comer hotpot. Los chinos hablan chino mandarín, pero charlan con sus amigos españoles en castellano al mismo tiempo. Dong Dong les enseña los diferentes tipos de verduras chinas (cultivadas e importadas desde China) y el uso de los palillos. Además, la decoración del piso de los inmigrantes chinos tiene las características típicas y tradicionales chinas.
- [00:51:29-00:52:15] Los jóvenes se reúnen para cenar (hotpot) y hacer karaoke (una canción en chino).

En *Chinas* (2023), las decoraciones del bazar, de la casa de los inmigrantes chinos y de la academia de chino en el barrio de Usera, los platos chinos, la ropa de los inmigrantes chinos y los carteles con caracteres chinos se muestran frecuentemente a lo largo del filme:

Además, en las estanterías del bazar chino hay muchos productos y adornos con elementos de la cultura china, como el gato de la suerte (en chino: “招财猫”).

- [00:18:19-00:20:23] La madre de Lucía hace una videollamada con la familia en su pueblo natal. Durante la llamada, se saludan (hay tomas de escenas de la vida en su ciudad natal). La abuela china está haciendo una obra bordada típica de China y el abuelo se dedica a los productos agrícolas chinos, lo que conforma una escena de la vida tradicional china.
- [00:21:26-00:23:02] En la casa de Lucía, el estilo decorativo es chino, como el reloj y unos carteles con caracteres chinos, y es diferente del extranjero.
- [00:29:23-00:29:45] Los españoles ven a las mujeres chinas bailar la tradicional danza del abanico de China. Ellas llevan el vestido tradicional de baile chino de color verde y rojo (en China, se usan colores llamativos y contrastes, como el rojo, el azul, el verde o el amarillo, en lugar del blanco y el negro en la ropa de escena). Los españoles muestran su curiosidad por estos elementos desconocidos y el atuendo español es diferente al chino.
- [00:51:21-00:51:28] Barrio de Usera con la comunidad china y tiendas chinas, escenas de su vida diaria.
- [00:51:45-00:53:14] El salón de la casa de Lucía es también pequeño y oscuro, con muebles baratos y viejos. Shui recibe a Wang con un vaso de té según las costumbres tradicionales chinas y hablan de los temas rutinarios de la familia china.
- [1:01:25-1:05:20] Lucía invita a su amiga Susana a celebrar su cumpleaños en casa y toda la familia muestra su entusiasmo. Hay muchos platos chinos, como patas de pollo, cangrejos y asaduras cocidos.
- [1:06:09-1:07:51] Cuando Lucía y su amiga Susana discuten sobre su identidad china y española, utilizan la cinta para cambiar la forma de los ojos y llevan el vestido típico de China, llamado «traje de Tang» («Traje de Tang» en chino: «唐装»), para representar una figura más representativa de China.
- [1:12:26-1:12:30] Se pega el carácter chino «Fu (福)» como decoración para desear la buena suerte en la casa de Lucía.
- [1:28:59-1:30:30] La empresa china donde trabaja Wang es diferente a las locales porque en el pequeño espacio hay muchos empleados chinos. Hay muchos logotipos chinos pegados en la pared para activar a los empleados.

- [1:31:01-1:14:34] Lucía piensa que las madres de otros chicos son hermosas y su madre siente que ha avergonzado a sus hijos. Cada día, Shui lleva ropa barata y conservada, no moderna y llamativa.
- [1:44:43-1:46:03] Se cuelga en la pared un cartel con el carácter chino «amistad» (en chino, «友»). Sin embargo, Lucía está pasando por una crisis de amistad con Xiang, lo que crea un fuerte contraste.
- [1:49:13-1:49:18] Wang ayuda a sus padres en su propio restaurante chino. El letrero y las decoraciones son de estilo chino.

También aparecen las danzas del dragón y del león (en chino: «舞龙舞狮»), los gongs y los tambores (en chino: «锣鼓») y el desfile especial.

En segundo lugar, las expresiones de comunicación verbal y no verbal nos transmiten información sobre las situaciones de la vida de los inmigrantes chinos de forma indirecta. En *Yu Gang (La pecera)* (2017) y *Chinas* (2023) aparecen restaurantes, bazares y muchos rostros chinos, así como las palabras «alimentación china», «restaurante chino» y «empresa china de comunicación» (con su denominación de pinyin), lo que demuestra que los inmigrantes chinos han establecido su propia industria local y han fomentado una cadena industrial de la comunidad china que los nativos adaptan a sus servicios. Mientras tanto, la gran cantidad de estas tiendas muestra la capacidad financiera de estos inmigrantes y la influencia de la cocina china en España. En la mitad del siglo XX, la cantidad de inmigrantes chinos en Europa iba en aumento y ellos se esforzaron por integrarse en el país de acogida y adaptarse a la cultura occidental. Los orígenes de sus ingresos fueron diferentes a los de los culis o comerciantes antes y se diversificaron gradualmente. Por ejemplo, los padres de Dong Dong en *Yu Gang (La Pecera)* (2017) y la pareja de Shui pertenecen a la primera generación de inmigrantes chinos en España y sus hijos tienen entre 1,5 y 2,5 años y aún conservan la nacionalidad china. Se concluye que los hijos de inmigrantes chinos tienen que ayudar a sus padres en las tiendas o los restaurantes, y sigue siendo un modelo de vida muy común en las familias de inmigrantes chinos hasta hoy. Este fenómeno se caracteriza por ser disputable y se vincula con las cuestiones migratorias y los conflictos generacionales del pueblo chino.

Las relaciones interpersonales y el valor de la interculturalidad

Las relaciones interpersonales se ven influidas por los antecedentes culturales y se considera que la familia es una unidad social fundamental en todo el mundo, aunque su organización varía y crea redes

sociales completas. En comparación con los países occidentales, en China se tiende a comunicarse dentro de esta red familiar en lugar de recurrir a requisitos legales o normativos (Hu, 1999). Esta dependencia de la familia da lugar a dos actitudes entre los chinos: la cercanía con los conocidos y la reserva con los desconocidos, lo que se traduce en dos criterios distintos para juzgar las situaciones (Gao & Ting-Toomry, 1998). En China, la familia nuclear y las clases sociales se ven como etiquetas en las interacciones con el mundo, como expresa el adagio «La armonía familiar es la fuente de todo» (en chino: «家和万事兴»), aplicable incluso en la diplomacia, los negocios internacionales y la vida cotidiana.

Respecto al término «valor» como núcleo de la comunicación intercultural, varios académicos han propuesto distintas interpretaciones. Clyde Kluckhohn (1965) sugiere que los valores son deseos explícitos e implícitos para un individuo o grupo, que guían nuestras decisiones basadas en patrones de comportamiento, métodos y propósitos existentes (Kluckhohn, 1965). Michael Prosser (1978) sostiene que los valores se forman principalmente a través de la comunicación cultural, considerando la cultura en su profundidad, y destaca que cada persona puede tener su propio sistema de valores (Prosser, 1978). Geert Hofstede (1980) define el valor como una preferencia por ciertas cosas. Larry A. Samovar y Nicolás E. Porter (2016) también señalan que los valores son prescriptivos y justifican lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, lo real y lo falso, lo positivo y lo negativo. Los valores culturales determinan lo que merece ser dado, protegido, temido, elogiado, lo que provoca vergüenza o lo que fomenta la unidad. Así, los valores culturales guían las perspectivas y los comportamientos humanos (Samovar, Porter, McDaniel y Roy, 2016).

En resumen, los valores son el punto de partida fundamental que moldea opiniones y acciones. Aunque la cultura es abstracta, general e invisible, podemos descubrir los valores que determinan creencias y actitudes observando las palabras y acciones de las personas. Hu Wenzhong (1999) argumenta que existe una relación de dominación y reacción entre los valores y la comunicación. En primer lugar, los valores determinan cómo nos comunicamos, ya sea la comunicación verbal, la comunicación no verbal o la comunicación social. Los valores influidos por los medios de comunicación son la parte cultural más profunda, que se adquiere paulatinamente en el proceso de socialización y comunicación social. Una vez formados los valores, surgen las creencias, las opiniones y las actitudes simultáneamente. Los valores son relativamente estables y no son fáciles de cambiar; por ejemplo, podemos aprender idiomas extranjeros, costumbres y reglas sociales en un periodo de tiempo suficiente, pero es extremadamente difícil aceptar los valores de otra cultura (Hu, 1999).

A lo largo de la historia migratoria del pueblo chino a Europa desde finales del siglo XIX, los inmigrantes chinos sufrieron por la supervivencia, el desarrollo de la industria, la lucha por sus derechos, la expulsión y el retorno a España. *Yu Gang (La Pecera)* (2017) y *Chinas* (2023) analizan unas tramas relacionadas con «las relaciones interpersonales y el valor de la interculturalidad».

La película *Yu Gang (La Pecera)* (2017) narra la historia de dos jóvenes chinos que abren un negocio en España. Cabe destacar dos temas clave en la misma: la brecha del valor de éxito entre los inmigrantes chinos y los otros grupos de inmigrantes en España, y las condiciones de documentación formal de las personas inmigrantes para residir en España. Los dos protagonistas son descendientes de inmigrantes chinos en España, pero no siguen con la industria tradicional de la familia, sino que colaboran en criar peces y vender peceras. Algunos de los problemas a los que se enfrentan están relacionados con su documento de identidad para extranjeros, con el dominio del idioma, con la presión de los concursantes nativos y con el desconocimiento de la ley y los reglamentos locales. A la vez, las diferentes personalidades de estos dos protagonistas producen conflictos internos y disputas varias.

Una interesante conversación en la película nos muestra los puntos de vista de los protagonistas en cuanto a sus conceptos de «éxito» y «fortuna» en la juventud. Uno de los protagonistas, Dong Dong, aclara que los jóvenes no deben dedicar tiempo a las relaciones de noviazgo y al entretenimiento, y les recomienda que se dediquen a los negocios. Asimismo, defiende que conducir un coche lujoso en su juventud es símbolo de éxito y construcción del futuro. Insiste en que se deben aprovechar las oportunidades y desechar aquello que se consigue sin esfuerzos.

- [00:36:28-00:41:11] Hay una disputa entre Dong Dong y Chen Yi sobre la ampliación de la tienda. Chen Yi insiste en reflexionar sobre la situación real de su inversor, pero Dong Dong piensa que podrán ocultar algunas verdades.
- [00:18:22-00:21:16] Dong Dong y Chen Yi hablan de su amigo chino, A Kai. Dong Dong cree que los jóvenes chinos deben centrarse en el futuro y ser audaces, en lugar de obsesionarse con el amor. Dong Dong dice que a los 26 años ya tenía un coche de lujo y que debe aprovechar cada oportunidad y trabajar más. La manera tradicional de ganar dinero ya no es aplicable hoy en día y los jóvenes deben renovarla para satisfacer las demandas de los clientes.
- [00:15:17-00:17:45] Chen Yi lleva a su amigo español para acompañarlos al parque industrial. De camino, Dong Dong pide al lugareño que conduzca el camión porque él es más experto y conoce mejor las normas de tráfico para evitar una inspección por parte de la policía.

- [00:22:33-00:22:46] Da un regalo a su amigo español gracias a su ayuda, considerado una costumbre china que «más regalo, más ayuda».
- [00:47:05-00:49:43] Dong Dong maneja las estrategias de negocios con inteligencia, buscando el beneficio mutuo e insistiendo en no infringir la ley.
- [00:51:29-00:52:15] Cuando se encuentran con dificultades, Dong Dong prefiere reunirse para discutir las medidas con los planes y los objetivos son muy claros. Desea más publicidad para su tienda y sus amigos plantean más soluciones para mejorar el rendimiento comercial.
- [00:53:31-00:57:15] Dong Dong elogia la diligencia y la perseverancia de los chinos y piensa que todos los problemas de España se podrían resolver con dinero. Cree en las tradiciones chinas para ahuyentar las malas suertes.

El objetivo principal de la inmigración al país de destino es ganar más dinero y mejor bienestar social, y muchos inmigrantes chinos prefieren volver al pueblo natal por las pensiones de jubilación de China más beneficiosas y por el pensamiento de «la vuelta del alma a su origen» (en chino: «落叶归根»).

Por eso, su juventud es la etapa para acumular fortuna y desea pasar su vejez en el lugar de origen. En *Chinas* (2023), los padres de Lucía siempre destacan a su familia y describen sus arduas tareas en España:

- [00:16:52-00:18:18] Lucía quiere que su madre invite a sus amigos a una fiesta de cumpleaños. Su madre cree que se debe celebrar de forma tradicional, cocinando platos chinos tradicionales e invitándolos a su casa. Sin embargo, Lucía prefiere hacerlo en un parque de atracciones, como los nativos españoles. Su madre no lo acepta porque considera que es un malgasto de dinero y destaca que los chinos deben ahorrar sin tener en cuenta cómo celebran su cumpleaños.
- [00:18:19-00:20:23] La madre de Lucía hace una videollamada con la familia de su pueblo natal, se saludan y hablan sobre la situación de vida en España. Las conversaciones giran en torno a los negocios y las estrategias comerciales.
- [00:20:52-00:21:15] La jefa china asegura las segundas del próximo trimestre y critica a Wang por no cuidar las flores en el despacho, estar distraído y no hacer suficiente negocio, indicando que el interés es el único camino para las empresas chinas en España.
- [00:27:21-00:29:18] La madre de Lucía le pregunta a Amaya sobre la carta de Lucía, diciendo que quiere un regalo de Navidad. Amaya interviene para que su madre le diera un regalo, pero su madre rechaza esta propuesta porque sus hijas no tienen trabajo ni obtienen unas calificaciones

satisfactorias. Los padres chinos piensan que el regalo es una recompensa por el esfuerzo de sus hijos.

- [00:34:19-00:40:29] Los padres se quejan de las dificultades que han atravesado en su vida migratoria en España y esperan poder ganar dinero y volver a China cuando sean mayores. Mientras tanto, quieren que sus hijas puedan tener una buena capacidad económica en la sociedad hispana para conseguir un estatus social estable.
- [00:51:45-00:53:14] Wang invita a los padres de Claudia y la madre le evalúa según la capacidad económica de su familia.
- [1:01:25-1:05:20] Shui también presta mucha atención a la situación de Susana y pregunta por la profesión de su padre.
- [1:31:01-1:14:34] Shui siente que ha avergonzado a sus hijas por su pobreza.
- [1:21:13-1:22:37] Lucía se queja de que sus padres solo se preocupen de ganar dinero y no sepan cómo educar a sus hijas, pero Xiang la convence de respetar a sus padres.
- [1:22:39-1:23:27] La madre de Claudia y otros miembros de la familia elogian a Wang, pero la abuela lo niega porque la jefa de Wang dice que Wang es muy normal, por lo que la abuela siente que Wang no es conveniente para el matrimonio.
- [1:28:59-1:30:30] La jefa de Wang destruye la flor de Wang infringiendo las leyes laborales españolas porque este joven no obtiene suficientes ganancias.
- [1:32:37-1:33:24] Amaya le pide a Shui que le dé el regalo a Lucía, pero Shui se niega pensando que Lucía no les ayuda bien y no se merece el regalo sin agradecimiento.

Los otros temas se desarrollan en la película desde la perspectiva de la situación de la población inmigrante en España. La falta de documentación en regla para residir en España es una preocupación para estos inmigrantes. Estos problemas administrativos se identifican como problemas jurídicos, pero los personajes piensan que siempre se pueden resolver con dinero, llamado «lavado de dinero» (en chino: «洗钱»). La relación entre corrupción y autoridad parece ser la idea que se desprende de estos diálogos.

- [00:49:45-00:51:28] Frente a la supervisión higiénica, Chen Yi llama a Dong Dong para quejarse de que los supervisores son muy críticos a pesar de los problemas existentes. Chen Yi piensa que no se presta suficiente atención al entorno de la tienda y destaca la falta de atención a los aparatos

técnicos. Su compañero tiene la misma opinión y ambos muestran los descuidos de las regulaciones por muchos chinos en España.

- [00:53:31-00:57:15] Dong Dong elogia la diligencia y la perseverancia de los chinos y piensa que todos los problemas en España podrían resolverse con dinero. Cree en las tradiciones chinas para eliminar esas malas suertes.

Estos problemas sucesivos provocan grandes molestias a los inmigrantes chinos, que siempre plantean diversas contramedidas para procurar eliminar todas las barreras en el camino que les permitan sobrevivir en el extranjero y acumular dinero, que es su gran objetivo. En *Chinas* (2023), Shui y su marido presentan una querrela contra los tratamientos desiguales y las discriminaciones sufridas en España, excepto por los motivos individuales, como el nivel educativo más bajo y la poca habilidad de adaptación. No saben cómo defender o proteger sus derechos frente a las discordancias. Las actitudes de Shui y su marido son de tolerancia y aceptación porque es una personalidad muy típica del pueblo chino, basada en el valor tradicional de que «la tolerancia puede evitar un peligro escondido» y ellos insisten en este principio en cualquier situación. No obstante, todas las emociones negativas pueden llegar al extremo de una tempestad y, tras acumularse, se transforman en odio, segregación racial o desmembración. Por lo tanto, el problema de identidad en el país de acogida no se disipará y los inmigrantes chinos no dejarán de lado sus propósitos de regresar a su patria, en fin.

- [00:08:07-00:09:32] La dueña del bazar Shui verifica la autenticidad del dinero a la luz y también usa un detector de billetes muchas veces, lo que demuestra su poca confianza en los demás.
- [00:16:52-00:18:18] Lucía quiere que su madre invite a sus amigos a una fiesta de cumpleaños. Su padre la culpa y le exige que obedezca a todos y asuma las responsabilidades familiares. Al mismo tiempo, pide ayuda a Claudia para ayudar en el bazar porque piensan que son muy pobres.
- [00:23:04-00:25:05] Xiang está muy alegre con su madre en el supermercado. Compran en el supermercado, pero les tratan de forma desigual por la cara china de Xiang. La madre de Lucía no se atreve a hablar y sus compras están restringidas porque compra mucho en el supermercado. La madre española de Xiang resiste la discriminación, pero no cambia nada.
- [00:34:19-00:40:29] Los padres piensan que no poseen nada ya que llevan más de 20 años en España. Comparan sus propias situaciones de vida con las de los demás y, al mismo tiempo, rechazan hablar español por su nivel limitado de castellano. Debido a la presión por sobrevivir en el país de acogida, piensan que las hijas deben ser responsables de las tareas del hogar. Los padres dicen que no les gusta quedarse aquí y que no tienen amigos. Los padres dicen que pueden volver

a China cuando sus hijas puedan mantenerse en España. Claudia piensa que sus padres no la quieren y que solo sus abuelos le prestan atención y cariño. A sus padres no les importan sus sentimientos y necesidades. Todos los miembros de la familia están muy tristes y la madre culpa a Claudia, aunque ella también tiene su excusa. Claudia no habla chino en ese momento, pero expresa su enojo interno hacia la discriminación y la dificultad para comunicarse en español.

- [00:51:45-00:53:14] Wang invita a los padres de Claudia y la madre presta mayor atención a la capacidad económica y al estatus social de su familia en España.
- [1:31:01-1:14:34] Shui culpa a Lucía de hablar con los demás de su secreto. Shui dice que son pobres y que no puede permitirse llevar ropa cara.
- [1:23:28-1:24:53] Unas chicas españolas roban unas cosas en el bazar. Cuando Shui quiere llamar a la policía, lo acosan, se pelean con él y las chicas le arrojan una cerveza. Los otros clientes no lo ayudan, sino que se van.
- [1:28:59-1:30:30] La jefa de Wang destruye la flor de Wang, violando las leyes laborales españolas. No tiene colegas chinos que la ayuden, pero hablan en secreto y se preocupan por sus mismas dificultades.

La directora Echevarría de la película *Cbinas* (2023) discute la cuestión de la familia migratoria tradicional de China y sus situaciones de vida en España:

[...] Muchos padres chinos trabajan 15 horas para tener los recursos para brindarle una educación a sus hijos y no pueden atenderlos. Quieren hacer lo mejor a pesar de sus hijos, y todo eso es muy duro. Es el típico "lo hago por tu bien, aunque ahora mismo no seas feliz, luego será mejor para ti", y es algo con lo que los padres siempre tenemos que confrontarnos. Es un sacrificio real, lo hacen por amor y acaba siendo dolorosísimo para todo el mundo [...]

La actriz Yeju Li, que interpreta a la protagonista Shui, aporta su experiencia real: «A pesar de que duela dejar a los hijos en China con ayuda de sus padres, conoce la desesperación de los padres y la urgencia de traerlos al país de acogida porque "no quieren perder la relación con sus hijos"».

Al mismo tiempo, Arantxa nos cuenta que en el casting muchos inmigrantes jóvenes lloraban:

[...] En los castings siempre acabábamos llorando. Me preguntaba: "¿Por qué todas las adolescentes chinas de Madrid me estaban llorando a mí?". A raíz de las confrontaciones generacionales, lo pasan mal, sufren mucho, pero de pronto encontraron en ese espacio una válvula de escape para hablar y decir cosas que no podían expresar, porque los estudios son tan importantes como cuidar de los padres y respetarles [...]
(Montoya, 2023).

En primer lugar, la educación familiar occidental y la oriental presentan discrepancias aparentes en la subordinación entre padres e hijos. Los padres asiáticos suelen intervenir en sus hijos y tomar muchas

decisiones por ellos, exigiendo un sometimiento absoluto sin negociar porque consideran que el desarrollo futuro de sus descendientes está estrechamente vinculado a toda la familia; dicho vínculo se denomina «colectivismo». Sin embargo, en los países occidentales, el «individualismo» fomenta el respeto por el espacio individual y los padres sirven de «oyente» y «sugere» para sus hijos. No dudo que el amor paterno es inherente a los seres humanos, pero sus maneras de expresarlo son distintas. Los chinos lo caracterizan como «ocupación» y «obligación», aunque no reservan las expresiones de amor y cariño para todos los detalles.

- [00:02:03-00:03:14] Después de la comunión, Xiang entra en el bazar de Lucía y la ropa de estas chicas chinas forma un contraste: para Lucía es de diario, pero para Xiang es formal y hermosa. La madre de Lucía le dice a su hija menor que es la chica más guapa para sus padres.
- [00:09:43-00:09:56] Su madre le recomienda a Amaya que coma más verduras. Amaya dice que su madre hace lo mismo, pero Lucía siente que solo las madres chinas actúan así.
- [00:11:30-00:15:12] Susana y Lucía fantasean con sus sueños de mundo infantil en el bazar y discuten sobre cuentos de hadas. Lucía piensa que su madre no puede celebrar su cumpleaños como le gustaría.
- [00:16:52-00:18:18] Lucía quiere que su madre la invite a una fiesta de cumpleaños. Su madre cree que se debe celebrar de forma tradicional, cocinando platos chinos tradicionales e invitándolos a su casa. Sin embargo, Lucía prefiere hacerlo en un parque de atracciones como los niños españoles. Su madre no acepta esta idea debido al malgasto, pero Lucía piensa que estos platos serían extraños para sus amigos españoles. Su padre la culpa y le exige que obedezca a todos y asuma las responsabilidades familiares. Al mismo tiempo, le pide a Claudia que le ayude en el bazar. Lucía se decepciona y esconde su tarjeta de cumpleaños.
- [1:00:45-1:01:20] El padre adoptivo de Xiang recibe un correo electrónico de los padres biológicos de Xiang y ve las fotos de Xiang de cuando era niña. Le resulta muy frustrante. Los padres siguen con la intención de buscar a su hija por consanguinidad.
- [1:01:25-1:05:20] Los familiares de Lucía tratan a la amiga Susana con gran entusiasmo y celebran los cumpleaños de Lucía según la tradición china.
- [1:21:13-1:22:37] Xiang le presenta a Lucía una foto de su familia. Lucía se queja de que sus padres solo presten atención a ganar dinero y no sepan cómo acompañar a sus hijas, pero Xiang la convence de respetar a sus padres.

- [1:24:56-1:25:54] Lucía roba la foto de la familia de Xiang porque admira mucho el ambiente armonioso y las relaciones íntimas entre ellos.
- [1:27:00-1:27:28] Amaya coloca a escondidas el regalo para Lucía en la puerta del bazar por la noche. Ella duda porque no consiente la educación de Shui, pero no quiere romper las relaciones entre esta madre y su hija menor.
- [1:31:01-1:14:34] Shui culpa a Lucía de hablar con los demás de su secreto. Lucía piensa que las madres de otros chicos son hermosas y Shui siente que ha avergonzado a sus hijas.
- [1:36:27-1:38:20] La madre de Lucía llora porque Lucía había robado las fotos de la familia de Xiang, muy triste y enfadada.
- [1:40:27-1:44:00] Los padres de Xiang, el psiquiatra, la acompañan para que haga la videollamada con sus padres biológicos. La madre biológica está llorando y expresa su pena y tristeza. Xiang está muy asustada y desea que le pida disculpas.
- [1:46:20-1:47:46] Lucía está llorando, pero su madre no la consuela. Cuando Lucía ve el sobre rojo que le da su hermana, piensa erróneamente que su madre lo ha enviado. Abraza a su madre y le expresa su amor. Su madre se siente halagada, pero no puede expresar sus emociones.

Los términos «ocupación» y «obligación» hacen referencia a la idea de que los hijos dependen de sus padres para muchos asuntos importantes, como el matrimonio, la profesión y el destino de residencia (en China, muchos padres ayudan a sus hijos a comprar una casa y un coche). Por eso, este modelo de «dominio» necesita la obediencia y la ayuda de los hijos inmigrantes a la familia para compensarlo. En muchas familias de inmigrantes chinos, es todavía un modelo de vida muy común, caracterizado por ser disputable y vinculado a cuestiones migratorias y conflictos generacionales en China. La protagonista, Claudia, interpela a sus padres por qué tiene que ayudarles y tener poco tiempo libre, y recibe como respuesta que la comunidad china en España no es igual a la de los españoles debido a las duras supervivencias y los tratamientos desiguales inevitables. Por eso, los hijos rechazan comunicarse más con sus padres y prefieren integrarse con sus compañeros y amigos, y no siguen las maneras de vida tradicionales y cambian su identidad china.

- [00:08:07-00:09:32] Lucía esta obligada a ayudar en el bazar al volver a casa después del colegio.
- [00:18:19-00:20:23] La madre le dice a la abuela que Claudia prefiere ser una chica española en lugar de china. Su madre se queja de que Claudia es desobediente. La abuela piensa que su madre fracasó en su educación y quiere presentarle un novio a Claudia. Su madre cree que es demasiado

pronto para su hija mayor, pero la abuela insiste en que Claudia no debe olvidar su identidad china original y que debe obedecer los designios de sus padres.

- [00:21:26-00:23:02] Lucía tiene que asumir los quehaceres domésticos, pero Claudia juega en casa. Las dos hermanas hablan español en casa, en lugar de chino.
- [00:27:21-00:29:18] Shui le pregunta a Amaya sobre la carta de Lucía, diciendo que quiere un regalo de Navidad. Amaya recuerda que su madre le dio un regalo, pero su madre rechaza esta propuesta porque sus hijas no tienen trabajo ni obtienen buenas notas. Según las costumbres chinas, los niños merecen un gran regalo en el Festival de Primavera. Amaya no tiene más remedio.
- [00:34:19-00:40:29] En la familia china de Lucía, las dos hijas quieren que sus padres las llamen por sus nombres españoles, pero los padres lo rechazan por cuestiones de identidad. Claudia juega con el móvil en la mesa y sus padres están muy descontentos y piensan que no pueden hacerlo. Esto provoca un conflicto entre ellos. Los padres son muy coercitivos y piensan que una puntuación superior a 9 es normal para los alumnos chinos. Los hijos deben ayudar a la familia, pero Claudia piensa que los padres son demasiado estrictos y no sabe por qué tiene que ayudarles cada día. Los padres creen que los inmigrantes chinos son diferentes a los nativos en España, pero Claudia insiste en que es española y se le plantea un dilema de identidad. Los padres dicen que no les gusta quedarse aquí y que no tienen amigos. Dicen que pueden volver a China cuando sus hijas puedan mantenerse en España. Claudia piensa que sus padres no la quieren y que solo sus abuelos le prestan atención y cariño. A sus padres no les importan sus sentimientos y necesidades. Todos los miembros de la familia están muy tristes y la madre culpa a Claudia, aunque ella también tiene su parte de culpa. Claudia expresa su enfado interno por la discriminación y las dificultades que tiene con el español. Los padres le preguntan a Lucía qué había dicho su hermana. Lucía mintió para evitar más disputas y dijo que su hermana admitía su error. Shui dice a Lucía que no hagan esto cuando sean mayores.
- [00:46:12] Sus padres organizan que Wang y Claudia tengan la primera cita en un centro comercial. Wang tiene 25 años. Claudia dice que la obligan a ir a esta cita sus padres.
- [00:51:45-00:53:14] Wang invita a los padres de Claudia y está muy nervioso. Shui empieza a interrogarse: «¿Por qué es tan delgado? ¿Y su edad, su trabajo, sus ingresos?». ¿Abren sus padres un restaurante en Usera? ¿Cómo están sus padres?
- [1:39:20-1:39:57] La profesora de la escuela habla con la madre de Lucía y le dice que esta chica trabajaba muy duro, pero su madre se siente insatisfecha.

- [1:41:15-1:41:56] La madre de Lucía insiste en que su hija ha robado la foto de Xiang y se lo dice a la profesora.
- [1:49:13-1:49:18] Wang ayuda a sus padres en su propio restaurante al terminar su trabajo en la empresa china.
- [1:50:12-1:50:50] Claudia se siente triste por la ofensa del chico español y habla con Wang, que la abraza.

En *Yu Gang (La Pecera)* (2017), otras tramas también reflexionan sobre las relaciones entre los padres de inmigrantes y las segunda o terceras generaciones a través de «continuar con la causa de los padres (en chino: “子承父业”)»:

- [00:18:22-00:21:16] Dong Dong piensa que las nuevas generaciones de inmigrantes chinos deben ampliar la industria familiar basándose en las acumulaciones de sus padres para tener más fortuna. La responsabilidad familiar se subraya entre la población china en España.
- [00:53:31-00:57:15] Dong Dong narra su experiencia para obtener el documento de identidad en España y todos los miembros de la familia se esfuerzan por ayudarlo porque piensan que está en juego el destino de cada uno.

Al mismo tiempo, el concepto de «familia» no se limita a la consanguinidad o al parentesco, sino que se extiende a «clanes familiares» (en chino: «氏族»), es decir, la forma de «cadena de inmigrantes». En muchos países de acogida, la población china organiza muchas asociaciones para ayudar a los inmigrantes locales, patrocinar a los chinos pobres, mediar en sus disputas legales, brindarles protección, etc. Con el tiempo, en cada región van surgiendo asociaciones y cámaras comerciales con diferentes tendencias, de naturaleza apolítica, pero es difícil que eviten involucrarse en los intereses políticos y económicos locales. Su existencia garantiza la estabilidad interna de la comunidad china en España, el respeto de los derechos iguales y consigue el espacio comercial y del poder. En estos dos objetos de investigación, los inmigrantes chinos recalcan las ayudas y los beneficios mutuos entre ellos para conseguir una posición más sólida en la sociedad local. No obstante, estos estereotipos agravan los prejuicios existentes sobre los chinos, como la violencia, la mafia y la corrupción, lo que resulta en exclusión, racismo y xenofobia. En general, todas las evoluciones de las asociaciones chinas han producido impactos cruciales en la imagen de los inmigrantes chinos en España, lo que se refleja en el cine migratorio hispano.

La otra cuestión que los directores nos recuerdan es «nosotros» y «otros», es decir, las interrelaciones entre los inmigrantes chinos, los nativos y las otras diásporas. En *Chinas* (2023), aunque Xiang tiene la nacionalidad española, en el colegio privado todavía sufre muchos obstáculos por su identidad y no tiene más remedio que cambiar de colegio. La profesora de Lucía no oculta su trato desigual y duda de la madre a pesar de poseer la cualificación autorizada de docencia. Los jóvenes repiten las ofensas y los acosos a estos «otros» para mostrar dicho sentido de superioridad como patrón. Por tanto, cada papel de «nosotros» y «otros» debe reflexionarse en las cuestiones migratorias y optimizar las políticas y el sistema de supervisión es muy necesario en el contexto de la globalización.

Al terminar la producción de este filme, Arantxa se sorprende de los nuevos descubrimientos de esta etnia asiática por sus virtudes espirituales en la cultura china, como la «diligencia», la «bondad» y la «persistencia».

«Me pareció fascinante ver que esta nueva generación mantiene lo bueno de su cultura y adquiere lo bueno de aquí, donde viven. Por otra parte, nos dan 1000 vueltas, están sobradamente preparados y van a ser el futuro de España, por lo cual yo estoy encantada» (Pérez Arias, 2023).

Simultáneamente, esta artista plantea cómo abordar la difícil comunicación cultural:

«Cuando me puse a explorar la comunidad china, me encontré con la cantidad de prejuicios y estereotipos con los que nos acercamos a ellos. En realidad, no es que sean herméticos, es que son muy respetuosos y hay un problema de comunicación brutal, porque la mayoría viene a nuestro país con más de 35 años a buscarse la vida sin hablar nuestro idioma y para ellos es muy difícil acostumbrarse [...] Solo trabajan y trabajan para darles un futuro mejor a sus hijos y tienen miedo a decir algo mal por si ofenden, por eso son tan tímidos. Creo que nosotros los vemos desde fuera y no empatizamos». (Martínez, 2023)

CAPÍTULO 7
CONCLUSIONES

Existe un amplio consenso sobre la importancia política de la inmigración, así como un acuerdo básico en torno al conjunto de reglamentaciones socioadministrativas que intentan regular y controlar los flujos y las condiciones de instalación de los migrantes, respetando la diversidad cultural e implicando la identificación entre cultura, religión y nacionalidad. Al mismo tiempo, destaca la inconmensurabilidad de las diferentes culturas, que se cosifican y naturalizan como unidad fija, compacta, separada y coordinada. Sin embargo, los contactos entre ellas podrían ser peligrosos para su supervivencia y su desarrollo futuro.

En cuanto a la exclusión e inclusión social, existen muchos motivos para discriminar a los inmigrantes en función de su raza, clase social, nacionalidad, género, etc. Por un lado, la sociedad de inmigración está dominada por el control de los procesos sociales que involucran la economía, la seguridad y el orden público; por el otro, por el trabajo, la vivienda, el medio ambiente y los asuntos sociales. Los inmigrantes aportan su mano de obra al desarrollo de la sociedad local, pero todavía sufren precariedad legal y económica, así como bajos ingresos, inseguridad y dureza. En las últimas décadas, la diversidad migratoria española caracterizará la pluralidad, sino también la desigualdad estructural. En otras palabras, la sociedad española se transformará en multirracial, pero también etnoestratificada.

Para hacer frente a los problemas y los choques migratorios, por un lado, es necesario investigar los factores de los flujos de inmigrantes internacionales y su modo de integración en la sociedad española; por el otro, es urgente eliminar los estereotipos, prejuicios y clichés que ocultan la realidad para abordar el dilema actual. A partir de estas perspectivas, se debe intentar desentrañar el universo cognitivo y sociopolítico, así como el campo de conocimiento, desconocimiento y reconocimiento en el que diferentes actores y escenarios sociales, a través de sus nociones, categorías y clasificaciones institucionales, junto con sus prácticas y representaciones sociales, configuran y delimitan, consciente o inconscientemente, de manera tanto más eficaz cuanto más silenciosa, la figura de la «inmigración no comunitaria» como una expresión de alteridad radical. Hasta hoy, los medios de comunicación se

consideran las mejores herramientas para transmitir información de forma transparente y pública, aunque no pueden garantizar la coincidencia de posturas multifacéticas y complejas.

Por tanto, surge una larga lista de maneras de referencia al «cine de migraciones» y se ponen de manifiesto las relaciones entre el cine y las migraciones. En la actualidad, numerosos trabajos teóricos se dedican a conceptualizar las categorías de este tipo de cine:

1. Se define como «el tercer cine», una revolución cinematográfica que rompe con el modelo tradicional de Hollywood basado en la lógica capitalista productiva;
2. Kaur y Grassilli (2018) plantean los conceptos del «tercer cine», «cuarto cine» de «cine indígena» y «quinto cine» de «cine de refugiados» (Kaur y Grassilli, 2018). Estos géneros giran en torno a temas como la nación, los territorios, la desterritorialización y las personas desplazadas en un contexto transnacional. Desde allí, los marginales enfatizan el término «otros» (Ballesteros, 2005);
3. El «cine transnacional» representa un ciclo completo de producción, difusión y recepción de películas en un proceso dinámico que trasciende las fronteras nacionales y refleja la movilidad de la existencia humana en la era global, incluyendo el «cine de migrantes» y «cine de la diáspora» (García *et al.*, 2022).

Sin duda, estos dos objetos de investigación, Yu Gang (*La Pecera*) (2017) y *Chinas* (2023), nos ofrecen un buen ejemplo de cómo desenvolver a quienes tienen nacionalidad china y viven en España, así como a descendientes de población inmigrante china. Es lo que cierta literatura académica llama «una y media o la segunda generación (1,5° o 2° gen.)», pero algunos pasajes del filme nos hacen cuestionar esta terminología por su perfecta acomodación al también llamado «país de acogida». Ellos llegaron jóvenes y no fue su proyecto migratorio, pero aquí se les presenta como migrantes. No obstante, las películas nos muestran cómo asumen, a su manera, las estrategias de las formas de vida de las personas autóctonas. Es cierto que lo hacen sin dejar de lado cierta mirada a las formas que les han enseñado: el esfuerzo como herramienta y con ello la riqueza como objetivo. Pero no sería muy diferente esta lógica de vida de la de muchas personas inmigrantes. Y tampoco sería muy diferente esta lógica de vida a la de muchas personas inmigrantes... No obstante, estos personajes conectarían con lo que indicaba Shaowei Liu para caracterizar qué es ser «chiñol», dado que él no encajaba al 100 % dentro de lo que es un chino o un español.

Debemos recordar, además, que estos personajes jóvenes, que bien podrían formar parte de esa población mayoritaria de nacionalidad china de entre 16 a 44 años que nos mostraban los datos

demográficos, han sido recurrentes en otros cines transnacionales de países de nuestro entorno. Gaoheng Zhang, en el tercer marco de análisis del cine chino-italiano, nos hablaba de la creciente presencia de los jóvenes chinos en las películas como forma de mostrar la continuidad de la diáspora. Y no debemos olvidar que el mismo Gaoheng Zhang estudia en el cine chino-italiano un segundo marco que alude a la competencia y colaboración empresarial, algo que forma parte central del filme que analizamos y que, por ello, coincide con las construcciones de otros cines transnacionales.

En estos filmes también se desarrollan procesos de identificación (Brubaker *et al.*, 2004), pero se superponen al menos tres tipos de relatos. Aquellos que pueden aludir en cierta forma a lo que les identifica con la comunidad china, aquellos que les relaciona con la comunidad inmigrante en general y aquellos que les pone en común con la posición de jóvenes que buscan un porvenir y un futuro. Y ello da como resultado un proceso de negociación de pertenencias y posesiones que nos hacen ver en el filme la distancia y la proximidad con lo que nos rodea. Quien visite la película podrá ver a dos personas «racializadas», lo que le podrá recordar a la diáspora china en España, pero también podrá ver a dos jóvenes que se están construyendo un futuro. No faltarán quienes encuentren en el filme las dificultades que tienen las comunidades de extranjeros, todas en general o la gran mayoría, para residir con la documentación en regla en España, siendo los procesos de construcción de sus identificaciones. Se entenderán ahora las razones para coincidir con Gina Marchetti más arriba, cuando nos decía que en la diáspora la identidad se convierte en un problema y a veces en una carga.

Es por ello por lo que se puede ver una película que ofrece posiciones de diálogo entre lo chino y lo español y, quizá, dar lugar al llamado cine «chiñol», pero también se presenta un cierto escaparate de la población china en España para consumo de la población autóctona. Es decir, un cine más nacional. Es cierto que la película ofrece un tono y un conjunto breve de relatos que no se asemejan a los creados en el cine de inmigración al que estamos acostumbrados en España. Este último cine es, desde nuestro punto de vista (García Castaño y Lerma Parra, 2023), claramente un «cine nacional» que se sirve de la representación del «otro» para, a partir de su conocimiento, construir el «nosotros». Se aleja de la idea, ya presentada, del ciclo de producción, difusión y recepción de películas como un proceso dinámico que trasciende de las fronteras nacionales. Por ello, deberíamos preguntarnos si el filme analizado supone, como nos proponía Shih más arriba, una red de lugares de producción cultural fuera de China y en los márgenes de China y de lo chino. Es cierto que en *Yu Gang (La Pecera, 2017)* y *Cbinas (2023)* se intenta presentar una visión realista alejada de etiquetas y estereotipos, como nos decía Xiangyun

He del cine realizado en EE. UU. por cineastas de origen chino, pero quizá sea muy forzado decir que en este caso aún estamos ante la fusión de dos mundos.

En los últimos años, el cine «chiñol» y esta idea del fenómeno cultural «chiñol» emergen en España y se interpretan de diversas formas. El apoyo de las corporaciones municipales a la celebración de la Fiesta de Primavera china, por ejemplo, en el barrio de Usera de Madrid y otras ciudades españolas, puede querer mostrar un cierto aire, ciertamente limitado, de algo que se asemeja a lo «chiñol». Pero, como decimos, quizá sea algo aún muy incipiente para hablar de fusiones. Quizá una película reciente, estrenada cuando concluimos estas palabras, pueda sumarse a esta corriente.

Yu Gang (La Pecera, 2017) es un precursor que diseña la vida real de la población real en España en forma de largometraje documental, y *Chinas (2023)* como evolución interpreta la violencia y la claridad desde un punto de vista desesperado para explorar la realidad en sustitución de describirla. La directora se dedica a dar voz a las personas vulnerables por motivos de raza en sus últimas obras con valentía, convicción y compromiso. En *Carmen y Lola (2018)* y *Chinas (2013)*, los temas sobre identidad, racismo, vergüenza e integración están sobre la mesa a través de las comparaciones y los conflictos que surgen entre los personajes. Los hijos de inmigrantes se sienten avergonzados de su identidad original y de su familia cerrada que vive voluntariamente en su propio espacio.

El final de estas dos películas no es armonioso, sino que avanza en zigzag, entremezclando momentos agradables y desesperados con estudios profundos de la directora Arantxa. Se define como «estar en el balance de comedia (para todos) y tragedia (para los inmigrantes chinos)», pero generalmente se destina al público masivo para proponer nuestra reflexión y romper los prejuicios. Como dice esta cineasta:

«En España somos un poco racistas y clasistas. Creo que películas como estas tienen que hacer que la gente se dé cuenta de que es maravilloso conocer al otro, y también hacernos entender que no somos el ombligo del mundo, que la sociedad está llena de muchas culturas diferentes, y que cuantos más seamos, mejor. Ya no se me ocurre decir "bajo al chino". Bajo al bazar o a la tienda de alimentación, y no lo defino por su procedencia» (Pérez Arias, 2023).

Ya no se me ocurre decir "bajo al chino". Bajo al bazar o a la tienda de alimentación, y no defino su procedencia con ese nombre», pone como ejemplo. (Pérez Arias, 2013)

España es un país multirracial y unas nuevas generaciones con un trasfondo de muchas culturas alertan a cada uno para aceptar, comprender y querer donde estamos porque «otros» son «nosotros». *Yu Gang (La pecera, 2017)* y *Chinas (2023)* no solo conceptualizan el cine «chiñol», sino que también reflejan

«cualquier inmigrante en España». Por lo tanto, la convivencia es más importante que las intenciones de integrarse y etiquetarse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. (3 de julio de 1968). Orden por la que se clasifica con el carácter de benéfico-docente la Asociación denominada «Obra de Formación Apostólica de Universitarios Chinos», de Madrid. Obtenido de Boletín Oficial del Estado (BOE.es): <https://www.boe.es/boe/dias/1968/07/03/pdfs/A09732-09732.pdf>
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Anderson, R. T. (1967). Voluntary Associations in the Federation. *Anthropological Quarterly*, Vol.37, págs.175~176.
- Anguita, M. (5 de octubre de 2023). 'Chinas', la película en la que los migrantes hacen de actores para contar sus propias historias. Obtenido de El Independiente: <https://www.elindependiente.com/tendencias/cine/2023/10/05/chinas-la-pelicula-en-la-que-los-migrantes-hacen-de-actores-para-contar-sus-propias-historias/>
- Arantxa Echevarría (2023). *Chinas*. Goya 2024.
- Argyle, M. (1988). *Intercultural Communication*. En L. A. Samovar, & R. E. Porter , *Intercultural Communication: A Reader* 5th Edición. Belmont: Wadsworth Publishing Co.
- Avello, A. (2000). El Plan Marco Asia-Pacífico. Obtenido de Real Instituto Elcano: <http://www.realinstitutoelcano.org/especiales/planasia/docs/Ponencia%20Avello.pdf>
- Ballesteros, I. (2005). Embracing the Other: The Feminization of Spanish “Immigration Cinema.” *Studies in Hispanic Cinemas*, 2(1), 3–14
- Ballesteros, I. (2009). “Immigration cinema” in/and the European Union. En M. P. Rodríguez (Ed.), *Basque/European perspectives on cultural and media studies* (1ª ed.), (pp. 189–215). Center for Basque Studies.
- Bañuelos, L. P. (2013). Las relaciones entre España y china, una larga historia. *Historia Actual Online* 2013, pág. 152.
- Bardan, A.-M. (2012). *Contemporary European Cinema in a Transnational Perspective: Aftereffects of 1989*.
- Belinchón, G. (26 de septiembre de 2023). ‘Chinas’, la aproximación de Arantxa Echevarría a la inmigración que nunca sale en el cine. Obtenido de EL PAÍS: https://elpais.com/cultura/cine/2023-09-26/chinas-la-aproximacion-de-arantxa-echevarria-a-la-inmigracion-que-nunca-sale-en-el-cine.html?event_log=oklogin
- Beltrán Antolín, J., & Sáiz López, A. (junio de 2015). A contracorriente. Trabajadores y empresarios chinos en España ante la crisis económica (2007-2013). *Migraciones*. Publicación Del Instituto Universitario De Estudios Sobre Migraciones (No. 37 (2015)), págs.125-147. doi: <https://doi.org/10.14422/mig.i37.y2015.006>
- Benshoff, H. (2009). *Film and television analysis: an introduction to methods, theories, and approaches*. Routledge.

- Berghahn, D. (2013). Film and migration, Europe. En I. Ness (Ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*. Blackwell Publishers Ltd.
- Berghahn, D. (2013a). *Far-Flung Families in Film. The Diasporic family in Contemporary European Cinema*. Edinburgh University Press.
- Berghahn, D. (2013b). Film and Migration, Europe. En I. Ness (Ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*. Blackwell Publishers Ltd.
- Bertellini, G. (2013). Film, national cinema, and migration. En I. Ness (Ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*. Blackwell Publishers Ltd.
- Berry, J. (1997). Immigration, Acculturation, and Adaptation. *Applied Psychology: An international review* (46(2)), págs.5-68.
- Birman, D. (1994). Acculturation and human diversity in a multicultural society. En E. Trickett, R. Watts, & D. Birman, *Human diversity: Perspectives on people in context* (págs. págs.261-284). San Francisco: CA: Jossey-Bass.
- Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano. (1864). Tratado de amistad, comercio y navegación ajustado entre España y China, y firmado en Tien Tsin el 10 de octubre de 1864. Obtenido de Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano: <http://www.iberamericadigital.net/BDPI/Search.do;jsessionid=8EF9A7013FC71FEB1AE45BCEC2E9DA88?numfields=1&field1=docId&field1val=bdh0000144623&field1Op=AND&advanced=true&hq=true&important=T%C3%ADtulo%3A+Tratado+de+amistad%2C+comercio+y+navegaci%C3%B3n+aju>
- Bloom, M. E. (2016). *Contemporary Sino-French Cinemas. Absent Fathers, Banned Books, and Red Balloons*. University of Hawaii Press.
- Bose, N. K. (1929). *Cultural Anthropology*. Nueva Delhi: Asia publishing House.
- Brubaker, R., Loveman, M., & Stamatov, P. (2004). Ethnicity as cognition. *Theory and Society*, 33, 31–64.
- Cardullo, B. (2015). *Film Analysis: A Casebook*. Wiley.
- Caseti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Casmir, F. L. (enero de 1999). Foundations for the Study of Intercultural Communication based on a Third-Culture Model. *Intercultural Relations*, Vol.23(No.1), págs. págs.91-116.
- Centro Virtual Cervantes . (s.f.). La definición de “Fosilización”. Instituto Cervantes, sin fecha. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/fosilizacion.htm#:~:text=La%20fosilizaci%C3%B3n%20es%20el%20fen%C3%B3meno,discurso%20u%20otros%20aspectos%20comunicativos.
- Collier, M. (2005a). Context, privilege, and contingent cultural identifications in South African group interview discourses. *Western Journal of Communication*(69(4)), págs.295-318. doi:10.1080/10570310500305141

- Collier, M. (2005b). Theorizing cultural identifications: Critical updates and continuing evolution. In W.B. Gudykunst (Ed.), . Theorizing about intercultural communication, págs. 235-256.
- Collier, M., & Thomas, M. (1998). Researching cultural identity: Reconciling interpretive and post-colonial perspectives. In D.V. Tanno & A. Gonzales (Series Eds.). International and Intercultural Communication Annual, Vol. 21, Communication and identity across cultures, págs.122-147.
- Cuenca Llagos Teraesteban. (2008). Historia y leyendas de la seda China: la ruta de la seda. Espacio, Tiempo y Forma Serie II, Historia Antigua, t. 21, págs. 13-38.
- Dai, Sijie, Dir. (2002). Balzac et la petite tailleuse chinoise. Le Film.
- Debray, L. (2014). Juan Carlos de España. Madrid: Alianza Editorial. del Bosque Rodríguez, I., Santos Vijande, M., & de la Ballina Ballina, F. (1997). Comunicación Comercial: conceptos y aplicaciones. Madrid: Civitas.
- De la Peña Martínez, F. (2014). Por un análisis antropológico del cine: imaginarios fílmicos, cultura y subjetividad. Ediciones Navarra.
- Dong, A. Dir. (2007) Hollywood Chinese. Center for Asian American Media y DeepFocus Productions.
- ECAM. (2017). Yu Gang (La pecera). Obtenido de ECAM: <https://ecam.es/catalogo/yu-gang/>
- El País. (10 de junio de 1978). Primera visita oficial de los Reyes a China. Obtenido de El País: https://elpais.com/diario/1978/06/10/espana/266277618_850215.html
- ELPERIODIC. 2019. El Aula de Cinema de la Universitat de València presenta Sombras Eléctricas, una propuesta intercultural entre cineastas chinos, españoles y 'chiñoles'. elperiódic, 16/10/2019. https://www.elperiodic.com/valencia/aula-cinema-universitat-valencia-presenta-sombras-electricas-propuesta-intercultural-entre-cineastas-chinos-espanoles-chinole_644784#google_vignette
- Eng, E./ Kam-Ha, N. Dir. (1941) Golden Gate Girl. Golden Gate.
- Ezra, E., & Rowden, T. (2006b). Transnational Cinema: The Film Reader. Londres: Taylor & Francis.
- Fernández, S. (1997). Interlengua y análisis de errores en el aprendizaje del español como lengua extranjera. Madrid: Edelsa.
- Fernández-Santos, E. (6 de octubre de 2023). 'Chinas': prejuicios e incomunicación en el 'chino' de la esquina. Obtenido de EL PAÍS: <https://elpais.com/cultura/2023-10-06/chinas-prejuicios-e-incomunicacion-en-el-chino-de-la-esquina.html>
- Filmaffinity. (2023). CHINAS (2023). Obtenido de Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/film339660.html>
- Fowler, C. (2002). European Cinema Reader. Londres: Routledge.
- Francesco, C., & Di Chio, F. (1991). Cómo analizar un film. Ediciones Paidós.

- Gao, G., & Ting-Toomry, S. (1998). *Communicating Effectively with the Chinese*. SAGE Publications, págs.16-17.
- García Castaño, F. J., & Lerma Parra, L. (2023). *Spanish Cinema And Immigration: A Systematic Review*. En evaluación.
- García Castaño, F. J., Olmos Alcaraz, A., Martínez Chicón, R., & Rubio Gómez, M. (2023). A modo de presentación: La representación de las migraciones en el cine en España. In A. Olmos Alcaraz, R. Martínez Chicón, M. Rubio Gómez, & F. J. García Castaño (Eds.), *Cine y migraciones* (pp. 13–43). Bellaterra.
- García Castaño, F. J. (2024). Pluralización Religiosa en el Cine de Migraciones. En F. J. García Castaño (Eds.), Y. Jiang, M. Zornoza Madrid, R. Martínez Chicón y etc.(co-eds), *Pluralización Religiosa en el Cine de Migraciones* (págs. 5-40). Granada: Tirant LO Blanc.
- García Castaño, F. J. & Jiang Yuchen. (2024). ¿EXISTE UN CINE “CHIÑOL”? EN EL CASO DEL FILME YU GANG (LA PECERA). *Universidad y lectura, Informar, comunicar y entretener hoy*. Madrid: Marcial Pons.
- García Ruiz-Castillo, C. (2009). Los fondos de las representaciones diplomáticas y consulares de España en China conservados en el Archivo General de la Administración: su contexto. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 31, págs. 223-241.
- Ghosh, B. & Sarkar, B. (1995–96) The cinema of displacement: towards a politically motivated poetics. *Film Criticism* 20, 102–113.
- Glick Schiller, N; Basch, L y Blanc-Szanton, C. (eds.) (1992) *Towards a Transnational Perspective on Migration: Race, Class, Ethnicity, and nationalism Reconsidered*. New York Academy of Science.
- Grassilli, M. (2008). Migrant Cinema: Transnational and Guerrilla Practices of Film Production and Representation. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 34(8), 1237–1255.
- G. Martin, B. (2015). Patriotic Collaboration?: Zhou Fohai and the Wang Jingwei Government during the Second Sino-Japanese War. En C. de Matos, & M. Caprio, *Japan as the Occupier and the Occupied* (págs. 152-171). AIAA.
- G. Martin, B. (2001). Shield of Collaboration: The Wang Jingwei regime’s security service, 1939–45. *Intelligence and National Security* 16, Vol 16, No 4., págs.89–148.
- Gudykunst, W., & Kim, Y. (1992). *Communicating with Strangers: an Approach Intercultural Communication*. Nuevo York: McGraw-Hill Inc.,US; Subsequent edición.
- Hagener, M. (2018). Migration and refugees in German cinema: transnational entanglements. *Studies in European Cinema*, 15(issue 2-3), 110-124. doi:<https://doi.org/10.1080/17411548.2018.1453772>
- Hall, E. (1976). *Beyond Culture*. Anchor Books.
- Hall, E. T. (1973). *The Silent Language* (en español: *Lenguaje Silencioso*). Nueva York: Anchor; Reissue edición.

- Hall, E. T. (1989). *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Halle, R. (2002). German Film Aufgehoben: Ensembles of Transnational Cinema. *New German Critique*, 87: 7-46.
- Hannerz, U. (1996) *Transnational Connections: Culture, People, Places*. Routledge.
- Herskovits, M. (1973). *El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Higbee, W., & Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: Towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7–22. <https://doi.org/10.1386/trac.1.1.7/1>
- Higbee, W. (2007). Beyond the (trans)national: towards a cinema of transvergence in postcolonial and diasporic francophone cinema. *Studies in French Cinema*, 7(issue 2), 79-91. doi:https://doi.org/10.1386/sfci.7.2.79_1
- Higbee, W. (2013). Film and migration, New Europe. En I. Ness (Ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*. Blackwell Publishers Ltd.
- Hu, W. (1999). *Intercultural Communication Series* (en chino: 《跨文化交际概论》). Pekín: Foreign Language Teaching And Research Press.
- Huang, X. (1998). La relación entre religión y Estado en la historia de China (en chino: "论中国历史上的宗教与国家的关系"). *Estudios de religión mundial* (en chino: 《世界宗教研究》).
- Huang, Z. (2014). La primera visita a China de Rey Juan Carlos I (en chino: 忆西班牙国王胡安·卡洛斯一世的首次访华, en pinyin: Yi Xi Ban Ya Guo Wang Hu An Ka Luo Si Yi Shi De Shou Ci Fang Hua). *Across Time and Space* (en chino: 《纵横》, en pinyin: Zongheng)(No.9), 59-62. Obtenido de Zongheng.
- Jiang, Y. (2021). El Otro Apretón de Manos Hispano-chicas, capítulo de libro *Gestión*. En N. Ruiz de Pera;ta, P. Díaz Cuevas, & L. Da Silva Vargas, *Gestión de la cultura: lo que nos hace humanos* (págs. 243-252). Madrid: Titrant Lo Blanch.
- Kaplan, R. (1966). Cultural Thought Patterns in Intercultural Education. *Language Learning*, Vol.16(No.1-2), págs. 20.
- Kaur, R., & Grassilli, M. (2018). Towards a Fifth Cinema. *Third Text*, 33(1), 1–25.
- Gluckhohn, C., & Leighton, D. (1946). *The Navaho*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Lee, E. S. (1966). A Theory of Migration. *Demography* (1966) (3 (1)), págs.47–57. doi: <https://doi.org/10.2307/2060063>

- Lee, J. A. (1966). Cultural Analysis in Overseas Operations. *Harvard Business Review*(marzo-abril), págs.106-114.
- Lee, P.-W. (2007). Bridging cultures: Understanding the construction of relational identity in intercultural friendship. *Journal of Intercultural Communication Research* (35), págs. 3-22. doi: <https://doi.org/10.1080/17475740600739156>
- Lewis, J. (2013). *Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis*. Cengage Learning.
- Levitt, P., & Jaworsky, B. N. (2007). Transnational Migration Studies: Past Developments and Future Trends. *Annual Review of Sociology*, 33, 129–156.
- Li, M. (1999). El estudio histórico de la inmigración china a Europa antes de la guerra (en chino: 《战前中国人移民西欧历史考察》). *Overseas Chinese History Studies*(No.3), págs. págs.16-25. Obtenido de <https://core.ac.uk/download/pdf/41454444.pdf>
- Li, M. (23 de enero de 2017). Estudio de la sociedad china en España: el desarrollo de los nuevos inmigrantes chinos (en chino: 《探底西班牙华人社会：中国新移民的发展历程》). *Overseas Chinese History Studies*. Obtenido de <http://www.chinaqw.com/sqfg/2017/01-23/123518.shtml>
- Li, Y., & Guo, Z. (1985). Estudio del caso de la comunidad china en Singapur (en chino: 《新加坡华人社团的个案研究》). Taipei: Cheng Chung Book Co., Ltd.
- Linda, Y. W. (1982). Inscrutability Revisited. En J. J. Gumperz, *Language and Social Identity* (págs. págs.72-84). Londres: Cambridge University Press.
- López-Vera, J. (2012). La misión jesuita en Japón y China durante los siglos XVI y XVII, un planificado proceso de adaptación. *Asiadémica*, No.1, págs.44-56.
- Lu, H., & Wang, Y. (2006). Descripción general de los chinos de ultramar (en chino: 《华侨华人概述》). Pekín: Jiuzhou Press.
- Luo, H. (2018). Relaciones entre China y España, 1970-1982. Obtenido de E-prints Complutense: <https://eprints.ucm.es/48251/>
- Lykidis, A. (2013). Film and migration: narrative, genre, spectatorship (in book: *The Encyclopedia of Global Human Migration*). Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Magnan-Park, A. H. J., Marchetti, G., & Tan, S. K. (Eds.). (2018). *The Palgrave Handbook of Asian Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Malandro, L. A., & Baker, L. L. (1991). *Non-Verbal Communication* (la versión traducida, por Bi Jiwan). Pekín: Beijing Language and Culture University Publishing House.
- Mancebo Roca, J., & Roncero Moreno, F. (2005). Emigración, inmigración y cine. En M. Aguilar Idáñez, *Inmigración, interculturalidad y ciudadanía* (págs. 1-57). Castilla-La Mancha: FGUCLM.

- Marchetti, G. (2012). *The Chinese Diaspora on American Screens. Race, Sex, and Cinema*. Temple University Press.
- Marco Martínez, C., & Luo, H. (2019). Las características de los inmigrantes chinos en España y su comparación sociocultural (en chino: 《西班牙华人移民的特性及社会文化对比》). Foro de Cultura China (en chino: 《华夏文化论坛》)(No.1), págs.258-262 . Obtenido de <https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CCJD&dbname=CCJDLAST2&filename=PHXL201901030&v=p5jvRTlJHiPVLgpLvzSW4LMOTKazvTdeRnATmtqrNCvHX9r30fPPNYrebQClS7J>
- Marinucci, R. (2022). “E pur si muove”: A mobilidade das religiões e das religiosidades em contexto migratório. *Revista de Estudos da Religião* (22(1)), 149-164. doi:10.23925/1677-1222.2021vol22i1a10
- Mario Esteban, M. (noviembre de 2018). Relaciones España - China (Informe Elcano 24). Obtenido de Real Instituto Elcano: <http://www.realinstitutoelcano.org/wps/wcm/connect/70d1270b-1f68-44e2-8533-b273036d2d0d/Informe-Elcano-24-Relaciones-Espana-China.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=70d1270b-1f68-44e2-8533-b273036d2d0d>
- Marquina Barrio, A. (octubre de 2003). Las negociaciones entre España y los Estados Unidos (1953-1982): Algunas cuestiones centrales en retrospectiva. *UNISCI Discussion Papers*, N°. 3, págs.1-11.
- Martínez, B. (3 de octubre de 2023). Los Reyes Magos no pasan por Usera: la historia detrás de 'Chinas', la película que se adentra en la comunidad asiática en España. Obtenido de Infobae: <https://www.infobae.com/espana/2023/10/04/hermetismo-y-prejuicios-en-usera-la-historia-detras-de-chinas-la-pelicula-que-se-adentra-en-la-comunidad-asiatica-en-nuestro-pais/>
- Martínez, L. (5 de octubre de 2023). Chinas: la parte de atrás de la identidad y del racismo. Obtenido de El Mundo: <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2023/10/05/651e6d0ffc6c8320658b458a.html>
- Marzal Felici, J., & Gómez Tarín, F. J. (Eds.). (2007). *Metodologías de análisis del film* (I Congreso Internacional de Análisis Fílmico (Madrid, 2005). Edipo.
- Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. (16 de enero de 2020). *Guía de Tratados Bilaterales con Estados*. Obtenido de Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación: Ministerio de Comercio de la República Popular China
- Ministerio de Comercio de la RPCh. (10 de junio de 1977). *Canje de notas sobre registro y protección de marcas comerciales (10 de junio de 1977)* . Obtenido de MOFCOM: <http://history.mofcom.gov.cn/?datum=%e4%b8%ad%e5%9b%bd%e5%92%8c%e8%a5%bf%e7%8f%ad%e7%89%99%e4%b8%a4%e5%9b%bd%e6%94%bf%e5%ba%9c%e5%85%b3%e4%ba%8e%e5%95%86%e6%a0%87%e6%b3%a8%e5%86%8c%e5%92%8c%e4%bf%9d%e6%8a%a4%e5%8d%8f%e8%ae%ae%e7%9a%84>
- Montoya, À. (6 de octubre de 2023). *Crítica de 'Chinas': Doble identidad de la mano de Arantxa Echevarría*. Obtenido de Fotogramas: <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a45298263/critica-chinas-arantxa-echevarria-pelicula/>

- Muñoz Licerias, J. (1992). *La adquisición de lenguas extranjeras: hacia un modelo de análisis de la interlengua*. Madrid: Visor.
- Nieto, G. (2001). "Inmigración china en España: análisis comparado con otros países europeos" en Fanjul. Una nueva frontera para España, págs.67-85. doi: https://www.academia.edu/19612027/Inmigraci%C3%B3n_china_en_Espa%C3%B1a_An%C3%A1lisis_comparado_con_otros_pa%C3%ADses_europeos
- Paco Nicolás, Arahna Nery, C., & Luis Pagliery (2018). Yu Gang. Rizoma.
- Pérez Arias, J. (21 de diciembre de 2023). La realizadora Arantxa Echevarría estrena 'Chinas': "En España somos un poco racistas y clasistas". Obtenido de Magas: https://www.elespanol.com/mujer/protagonistas/20231221/realizadora-arantxa-echevarria-estrena-chinas-espana-racistas-clasistas/818668320_0.html
- Perriam, C., Santaolalla, I., & Evans, P. W. (2007). The Transnational in Iberian and Latin American Cinemas: Editors' Introduction. *Hispanic Research Journal*, 8(1), 3–9.
- Phinney, J. S. (1990). Ethnic identity in adolescents and adults: review of research. *Psychol Bull* (108(3)), págs. 499-514. doi:10.1037/0033-2909.108.3.499.
- Porter, R. E., Roy, C. S., Samovar, L. A., & McDaniel, E. R. (1982). *Intercultural Communication: A Reader*. Cengage Learning.
- Prosser, M. (1978). *Cultural Dialogue: Introduction to International Communication*. Boston: Houghton Mifflin.
- Quintana, Á. (2001). *El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa*. Archivos de La Filmoteca.
- Ramji, R., & Marshall, A. (Eds.). (2022). *The Bloomsbury Handbook of Religion and Migration*. Bloomsbury Academic.
- Ravenstein, E. G. (1885). *Las leyes de la migración*. Nuevo York: Universidad Estatal de Michigan.
- Ravenstein, E. G. (1986). *The voyages of Diogo Cão and Bartholomeu Dias, 1482-88*. Londres: State Library.
- Río Morillas, M. d. (2017). La conexión anticomunista sino-española: Chiang Kai-shek y Franco (1953–1973). *Dictatorships & Democracies. Journal of History and Culture* 5, págs.249–281. doi: <https://doi.org/10.7238/dd.v0i5.3139>
- Ríos, X. (2011). Las relaciones políticas y comerciales España-China. *Economía exterior: estudios de la revista Política Exterior sobre la internacionalización de la economía española*, No.56, 123-130.
- Rogers, E. M., Hart, W. B., & Miike, Y. (2002). Edward T. Hall and The History of Intercultural Communication: The United States and Japan. *Keio Communication Review*(No.24), págs.3-26. Obtenido de <https://www.mediacom.keio.ac.jp/publication/pdf2002/review24/2.pdf>

- Rogers, E., & Steinfatt, T. (1999). *Intercultural Communication*. Long Grove: Waveland Pr Inc.
- Saavedra, I. (24 de octubre de 2023). Chinas, mucho más que una película sobre el choque cultural entre España y China. Obtenido de Catedra china: <https://www.catedrachina.com/single-post/chinas-mucho-m%C3%A1s-que-una-pel%C3%ADcula-sobre-el-choque-cultural-entre-espa%C3%B1a-y-china>
- Sáiz LópezAmelia. (2015). Mujeres y sociedad civil en la diáspora china. *Inter Asia papers* (No.47), págs.1-35.
- Samovar, L. A., Porter, R. E., McDaniel, E. R., & Roy, C. S. (2016). *Communication Between Cultures* (9a edición). Boston: Cengage Learning.
- Samovar, L. A., Porter, R. E., & McDaniel, E. R. (1972). *Intercultural Communication: A Reader*. Belmont: Wadsworth Publishing Co.
- San Francisco, M. E. (2004). El comunismo, sostén del anticomunismo: el Telón de Acero, España y la Guerra Fría. *Cuadernos constitucionales de la Cátedra Fadrique Furió Ceriol*, Nº 45-46, págs.199-210.
- Sánchez Lissen, R., & Sanz Díaz, M. (febrero de 2015). El Plan de Estabilización español de 1959: Juan Sardá Dexeus y la economía social de mercado. *Investigaciones de Historia Económica - Economic History Research*, Volumen 11, No.1, págs.10-19.
- Santos Gargallo, I. (1993). *Análisis contrastivo, análisis de errores e interlengua en el marco de la lingüística contrastiva*. Madrid: Síntesis, D.L.
- Sapir, E. (1929). The Status of Linguistics as a Science. *Language*, 5(4), 207 - 14.
- Selinker, L. y Lamendella, J. T. (1978). «Two perspectives on fossilisation in interlanguage learning». En *Interlanguage Studies Bulletin*, 3, pp. 143-191.
- Shaw, Deborah (2013) *The three amigos: the transnational filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu and Alfonso Cuarón*. Manchester University Press.
- Sheffer, G. (1986). *Modern Diasporas in International Politics*. Nuevo York: St. Martin's Press.
- Shin, C.-Y. (2013). Film and migration: excavating history and memory. En I. Ness (Ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*. Blackwell Publishers Ltd.
- Shih, S.-M. (2007). *Visuality and Identity. Sinophone Articulations across the Pacific*. University of California Press.
- Shohat, E., & Stam, R. (2007). El imaginario imperial. Cine como ciencia. En *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (pp. 120–126). Paidós Ibérica.
- Singer, M. R. (1987). *Intercultural Communication: A Perceptual Approach*. Hoboken: Prentice Hall.

- Singhal, A., & Rogers, E. (1999). *Entertainment-Education: A Communication Strategy for Social Change*. Londres: Routledge.
- Smith, A. (1776). *Investigación sobre la naturaleza y causa de las riquezas de las naciones*. Londres.
- Stam, R. (2003). Beyond third cinema: the aesthetics of hybridity. In A. Guneratne & W. Dissanayake (eds.), *Rethinking Third Cinema* (pp. 31–48). Routledge.
- Subarroca Ferrer, M. (22 de enero de 2020). Los chinos son la comunidad de extranjeros con más trabajadores autónomos. Obtenido de Universitat Oberta de Catalunya: <https://www.uoc.edu/portal/es/news/actualitat/2020/116-chinos-autonomos.html>
- Taylor, J. (2010). *Biography of Chiang Ching-kuo: The One Who Pushed Taiwan to Modernization* (en chino: Jiang Jinguo Zhuan). Beijing: Sino-Culture Press.
- Terol Rojo, G. (2017). La productiva contribución de la Sinología a la enseñanza de la Filosofía. *Actas II Congreso internacional de la Red española de Filosofía, Vol. I* (2017), págs.83-96.
- United Nations General Assembly. (25 de octubre de 1971). Session 26 Resolution 2758. Restoration of the lawful rights of the People's Republic of China in the United Nations A/RES/2758(XXVI). Obtenido de United Nations General Assembly: [https://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/2758\(XXVI\)](https://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/2758(XXVI))
- Viñas, Á. (1980). Autarquía y política exterior en el primer franquismo (1939-1959). *Revista de Estudios Internacionales*, Nº 1, págs.61-92.
- Wang, Z., & Huang, W. (2020). Un análisis de la imagen de los chinos en la sociedad española — Sobre la influencia de las actividades migratorias en España y las actividades de las empresas chinas(en chino: 《西班牙社会的中国形象成因分析——论在西移民活动与中资企业活动对其影响》). *Journal of Wenzhou University*(No.33(06)), págs.26-35. Obtenido de <https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?filename=WZDX202006004&dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2020&v=9hqX92FZBpuet1e71vwtmHYtmAka3tbgN7Yt36CelGvoJ9lyTmOSFqoSzYxbaRbk>
- Wildfeuer, J., & Bateman, J. A. (2016). *Film Text Analysis: New Perspectives on the Analysis of Filmic Meaning*. Taylor & Francis.
- Wilson, F. (2011). Opening the Door to Sino-Italian Cinema Studies: Gianfranco Giagni's *Un cinese a Roma* and the Representation of Chinese Migrants in Contemporary Italian Cinema. En F. Wilson & J. R. Correia (Eds.), *Intermingled Fascinations: Migration, Displacement, and Translation in World Cinema* (pp. 13–44). Cambridge Scholars.
- Wong, M. (Director). (1916). *The Curse of Quon Gwon: When the Far East Mingles with the West* [Película]. Mandarin Film Co.

- Xie, C. (2005). Análisis de la comunidad chino (en chino: 《对华侨华人社团的几点认识》). Journal of Overseas Chinese History Studies (No.3).
- Yan, X., & Zheng, T. (2018). Investigación sobre la difusión del idioma, la cultura chinos y la sociedad china de ultramar: basada en una investigación de la sociedad china en Italia (en chino: 《中国语言文化在海外华侨华人社会中的传播研究——基于对意大利华侨华人社会的考察》). Hangzhou: Editorial de Universidad de Comercio e Industria de Zhejiang.
- Zhang, H. (2017). Estudio de la publicación de periódicos de chino en el extranjero bajo los nuevos de medios de cunicación--Ejemplo de 《The Europe Time 》 (en chino: 《新媒体环境下海外华文报纸新闻生产现状探析——以<欧洲时报>为研究对象》). Comunicación Internacional (en chino: 《国际传播》)(No.1), págs.84-89.
- Zhang, G. (2018). Chinese migrants, morality and film ethics in Italian cinema. Journal of Modern Italian Studies, 22(3), (p.385–405).
- Zhang, G. (2019). Frames and agendas in Italian films about Chinese migrants. LEA: Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente, 8, (p.123-137).
- Zhu, K., Li, N., & Gao, Y. (2020). Palabras sin palabras: una comparación no verbal entre chinos y hispanohablantes desde una perspectiva intercultural (en chino: 《无言之言——跨文化视域下中国和西班牙语族群的非语言对比》). Beijing: Editorial de Universidad de Economía y Comercio Exterior.
- Zhuang, G., Qing, S., & Pan, H. (2010). Nuevos Cambios de la comunidad china de Asia Oriental en los últimos 30 años (en chino: 《近30年来东亚华人社团的新变化》). Xiamen: Editorial de Universidad de Xiamen.