

Fugu y cinetización de las relaciones sociales en el cine de Ang Lee

Fugu and cinetization in the Cinema of Ang Lee

Francisco Javier Haro Navejas¹

Resumen

En este texto se estudia una porción del cine en el mundo chino. El sujeto de estudio es la trilogía de Ang Lee (李安 Li An) conocida como *Papá sabe más*. Se tocan varios temas para ubicar contextualmente a la comida como metáfora polisémica articuladora de las relaciones sociales. El cine de Lee, al menos el de estas páginas, es una defensa del *fugu* (复古), literalmente el regreso a costumbres y tradiciones antiguas. El apoyo conceptual es la cinetización, instrumento de análisis de los filmes propuesto con el objetivo de fortalecer la agenda de investigación del cine asiático.

Palabras clave: Ang Lee, cine, Taiwán, cinetización, identidad china

Abstract

In this text a portion of cinema in the Chinese world is studied. The subject of study is the trilogy of Ang Lee (李安 Li An) known as *Father knows better*. Several topics are touched on to contextually place food as a polysemic articulating metaphor of social relations. Lee's cinema, at least that of these pages, is a defense of *fugu* (复古), literally the return to ancient customs and traditions. The conceptual support is cinetization, instrument of analysis of the films proposed with the aim of strengthening the research agenda of Asian cinema.

Keywords: Ang Lee, cinema, Taiwán, cinetization, chinese identity

Recibido: 06 de noviembre de 2019 ~ Aceptado: 1 de diciembre de 2019 ~ Publicado: 20 de diciembre de 2019

¹ Doctor en Relaciones Internacionales Transpacíficas, profesor-investigador, Universidad de Colima (UCOL), Colima, México. Correo electrónico: fharo@uacol.mx



People ask me why I make
different types of film: Jane Austen,
Brokeback Mountain, and The
Hulk. If we had a choice, we'd have
many lovers instead of sticking to
one marriage.

Ang Lee, 2013

Tema, conceptos y el estudio del cine

En las páginas que siguen abordo el estudio del cine del mundo chino y de la sinidad, situándolo en Taiwán y en la obra de Ang Lee (李安 Li An), quien se internacionalizó a partir de la trilogía *Pushing hands* (Tuishou 推手), 1991; *Wedding banquet* (Xiyan 喜宴), 1993; *Eat drink man woman*, 1994 (Chi yin nan nü 饮食男女), objeto de esta investigación.

El trabajo toma en cuenta varios temas, pero presta atención especial a la comida como metáfora articuladora de las relaciones sociales. Para analizar al sujeto y tema de estudio me apoyo en dos conceptos *fugu* (复古), literalmente el regreso a los antiguos, y cinetización, una propuesta conceptual para el análisis del cine.

El estudio del cine es relevante en diferentes disciplinas sociales, como las relaciones internacionales o la antropología. En primer lugar, porque en cuanto llega a las audiencias allende las fronteras, la cinematografía, independientemente de las intenciones de sus impulsores, se convierte un instrumento de política internacional para diferentes actores políticos y del mundo de la creación cultural. Los gobiernos, con recursos públicos, ocasionalmente financian parcialmente al cine, alentando construcciones identitarias creadas por escritores y directores.

Gobierno y cineastas se convierten en o se fortalecen como actores internacionales al transmitir visiones de su identidad.

En sociedades con partidos, elecciones, organizaciones no-gubernamentales y una sociedad participativa, los medios utilizados gubernamentalmente en el plano internacional oscilan entre la propaganda y el aliento al turismo. La creación artística

cinematográfica sigue su propio curso. Los creadores tienen intereses específicos, que no necesariamente coinciden con los del gobierno. En el caso taiwanés, lo que tenemos es un gobierno que realiza las tareas de cualquier gobierno en el plano global y que entraría en la categoría de poder suave: promueve ciertas expresiones culturales con grupos artísticos y con el trabajo individual de diferente tipo, así como el ofrecimiento de becas para estudiar en sus universidades, principalmente. Mientras que los cineastas, a su vez, buscan mayor presupuesto, exposición internacional y mejores proyectos.

El cine no reproduce lo que el gobierno desea. Quienes hacen cine dicen que producir en función de negociaciones entre los involucrados, pero los directores parecen estar al mando.

La cinetización de la sinidad

El análisis de la escritura fílmica (Ferro, 2008) requiere de un concepto creado exclusivamente para ello. Cinetización será la herramienta conceptual para estudiar la (re)creación de la realidad a partir de la construcción de un discurso cinematográfico creado para, por lo menos, educar, adoctrinar, entrenar y/o divertir. No necesariamente todo al mismo tiempo. Cinetización remite a movimiento, tanto de la imagen, pero de los mismos discursos. Es también una sintaxis específica, diferente a la escrita, a la cual transforma al sintetizarla, al volverla imagen en movimiento.

Ang Lee, en las películas mencionadas arriba, además de plasmar en discurso cinematográfico una parte de la realidad, desde la perspectiva de la cinetización y mediante la sintaxis cinematográfica, construye una nostalgia. No es una nostalgia en los sentidos de pena o tristeza que encontramos en la lengua española o en portugués *saudade*, un estado de melancolía profunda inexistente en español. Es la del concepto *fugu* (復古), que en su definición básica sería la restauración de cultura y costumbres donde se respetaba el rito (*li* 礼) y la rectificación de los nombres (*zhengming* 证明).

En la cinetización, Ang Lee no debe tomarse de forma literal la idea del regreso; no obstante, *Eat Drink...*, por ejemplo, la percepción pudiera ser que hay una reacción en contra del crecimiento de la industria. Lo preciso sería decir que las obras de Ang Lee son una “evocación de preservación cultural, pero también representan “(in)comunicación intercultural” (Dariotis & Fung, 1997).

La cinetización nos muestra, por un lado, la importancia del pasado en la construcción del presente-futuro de las relaciones sociales lo mismo en grupos pequeños y en la construcción de relaciones sociales de mayor dimensión numérica, aunque

igualmente complejas. *Fugu* se convierte en el centro alrededor del cual se negocian las identidades.

Cinetización y sinidad

La sinidad, al menos desde las perspectivas dominantes, se puede establecer a partir de características perfectamente definidas y definibles: un ancestro biológico común a todos los chinos-patrilidad, el culto a los ancestros, una etnia mayoritaria, un espacio medible cultural e históricamente, continuidad histórica, escritura y lenguas distintivas, papeles sociales y de género establecidos. Además, la comida es esencial, sobre todo su la consideramos como metáfora.

La sinidad actual es una construcción sociopolítica que tiene diferentes fuentes, entre ellas la confuciana a partir de la rectificación de los nombres. De acuerdo con ella, todos los miembros de la sociedad ocupan un lugar en ella. Esto permitirá el funcionamiento adecuado de la sociedad a partir del establecimiento de las relaciones verticales y patriarcales establecidas teniendo como ejes fundamentales a figuras masculinas, primero al gobernante en el espacio público y luego al padre en el espacio privado. Todos estos componentes se han visto como estáticos y omnipotentes, además de otros como la escritura donde que aseguraría la “homogeneidad cultural y de la organización del territorio.” (Martens, 2013) Los procesos históricos son presentados solamente en su aspecto simbólico, sin considerar su flujo y las relaciones de poder. No obstante, la escritura china siempre ha evolucionado, nunca ha sido la misma.

Lo mismo en China que en Taiwán, en diferentes momentos, la construcción identitaria ha tenido un componente moderno que ha sido buscar que la población otorgue legitimidad y ofrezca lealtad a gobiernos autoritarios. Pero se han diferenciado en términos de que en el primero se persiste y fortalece esa característica. En la isla se ha vivido un proceso político hacia el multipartidismo, pero que ha devenido en bipartidismo, donde la legitimidad del gobierno es dada por la población a partir del voto, por ejemplo. Sin embargo, las relaciones sociales continúan siendo en gran medida tradicionales, de influencia confuciana, por las propias formas de interacción entre las personas y no debido principalmente a políticas gubernamentales.

La construcción de la sinidad se vive en muchos planos: se politiza mediante el discurso de los gobernantes, los profesionales historizan a partir de la creación de una narrativa que tiene como fin sustentar o cuestionar a la politización, de manera similar los expertos antropologizan al construir categorías étnicas nuevas a partir del discurso

político, mientras que directores y guionistas cinetizan con el propósito de convertir y transmitir una porción de la realidad en sintaxis cinematográfico. Se construye la realidad desde muchas perspectivas.

La cinetización de la sinidad y de las relaciones sociales taiwanesas que tienen como base la familia patriarcal con un padre benévolo, preocupado y ocupado de sus dependientes. Su benevolencia reside en que ejerce sus atribuciones de forma flexible y hasta inesperada, incluso esperando que nadie sepa lo bueno e inteligente que es. En el seno de las familias confucianas, el elemento metafórico, la comida, cumple múltiples funciones: asigna papeles a los miembros de la familia, los integra y es un mecanismo de movilidad intrafamiliar. La comida cohesionan a los vivos, pero también es una liga con los muertos: los primeros se alimentan y a los segundos se les ofrendan alimentos. La comida es, al mismo tiempo, funcional, simbólica y metáfora.

Ang Lee, sinidad y multidimensionalidad

Uno de los aspectos por los cuales Taiwán ha sido ampliamente conocida a nivel internacional es por su cine, sobre todo por sus directores. Entre los especialistas, el primer lugar lo ocupa Hou Hsiao-Hsien (侯孝贤 *Hou Xiaoxian*), de cuya dirección destacan dos trilogías, *Coming of Age* y *Taiwanese History*; en segundo lugar, tenemos a Ang Lee (李安 *Li An*), quien ha llegado a un público mayor y quien inició su ascenso con su propia trilogía: *Pushing hands* (*Tuishou* 推手), 1991; *Wedding banquet* (*Xiyan* 喜宴), 1993; *Eat drink man woman*, 1994 (*Chi yin nan nü* 饮食男女).

El cine es un fenómeno producido y consumido globalmente. Como todos los productos de interacciones sociales tiene varios centros, los cuales son cambiantes, lo mismo es Los Ángeles, Mumbai, o en algún momento Xián. Hay épocas y directores claves que han sido asociados a determinada región o país. Sin embargo, en sentido estricto, no existen cines nacionales, a menos que sea instrumentos de propaganda que tienen a la imagen como instrumento para su propagación. El cine es síntesis y hasta antítesis tanto de culturas como de tradiciones, aunque en algunos momentos y películas puede sentirse el peso de una de ellas, su creación es multidireccional. Por ejemplo, Hou ha tenido influencias importantes como Jean-Luc Godard, pero sobre todo la de Yasujirō Ozu, a quien homenajeó en *Café Lumière*, 2003; Mientras que entre las influencias de Lee se mencionan a Stanley Kubrick, Vittorio de Sica, y Alfred Hitchcock. El primero, abierto al cine como movimiento cultural universal, se preocupa por viajar introspectivamente hacia el interior de su entorno, tanto en lo histórico como en lo

psicológico. Por el contrario, Lee, sin haber renunciado a sus raíces culturales, es el cineasta universal, como difícilmente se puede encontrar otro como él en los ambientes donde se produce cine.

El estudio de este autor y sus películas, como en un número ilimitado de situaciones similares, dos problemas iniciales deben ser planteados: ¿Existe un cine chino? ¿El de Taiwán es chino? Las respuestas a estas preguntas deben pasar, obligadamente, por el tema de la identidad. Las razones de ellos son, primero, que, en las películas, sobre todo las que nos ocupan, el tema de fondo es la cinematización de identidades en negociación y en constante cambio producto de diferencias culturales, género y generación. No pocas veces, también se trata de identidades en conflicto debido a gobiernos e ideologías opuestas

Espacial e históricamente, según los estudios sobre el tema, existen seis grandes cines chinos (Lim, 2011): el del continente, el taiwanés, el de Hong Kong, el transnacional, el diaspórico, y el sinófono.

Responder a las preguntas rebasa, con mucho, las fronteras de este trabajo. Hay muchas respuestas, las cuales dependen de las experiencias sociales de los actores, de sus posiciones de poder, de sus orígenes geográficos, relaciones familiares, entre las variables más importantes. En última instancia, las identidades deben ser negociadas (Brown, 2004).

La trilogía de Lee es multidimensional. El tema ordenador, apunté, a veces como puente y en ocasiones como barrera es la comida. La comida tiene muchos aspectos importantes que se deben resaltar dentro de las ciencias sociales y no solamente dentro de la antropología.

A nivel interno, la comida sirve de unificación tomando en cuenta algunos instrumentos básicos, como los palillos, o algunos alimentos de uso considerablemente amplio, como el arroz. Pero también es un elemento diferenciador por regiones por el uso mayor o menor de aceite, picante o ciertos animales; incluso, como en otras latitudes, es un gran diferenciador étnico-religioso, debido a que los musulmanes no comen cerdo y algunas personas, dentro del budismo por ejemplo, no consumen animales. Taiwán, compuesto, en términos generales, de los llamados aborígenes, así como de inmigrantes continentales de diversas regiones y en varias etapas cuenta con una de las cocinas asiáticas más ricas en cantidad de platillos.

A nivel internacional, la comida permite que los taiwaneses tengan su propia identidad diferenciada de otros grupos nacionales, los chinos continentales incluidos. De tal forma, que la comida es una de los componentes de la sinidad.

Ang Lee, un cineasta confuciano universal

Ang Lee (李安), es uno de los directores que mejor cinetiza realidades culturales diferentes. Para lograr transmitir esos pensamientos a su audiencia es capaz de pensar como americano o como taiwanés, según las circunstancias. Esta capacidad la alcanzó gracias a haber nacido en una familia de inmigrantes procedentes de China, y llegar a ser él mismo migrante, así como por la educación recibida en el seno de una familia esencialmente patriarcal confuciana.

Es generalizado considerarlo un “outsider” (Groen, 2013). Incluso él mismo (Ebert, 2005) se considera de la misma manera. Recuerda como sus padres fueron a la isla desde el continente, luego a Estados Unidos y regresaron a China. Siempre forasteros. Si bien no está en disputa su situación migratoria familiar y propia como migrantes internacionales, el debate es si fue un *outsider*. Sin duda, los locales lo pudieron haber considerado de esa manera, pero su interacción le permitió construirse como una persona multicultural, capaz de ser parte al mismo tiempo de varios entornos culturales. Situación ventajosa que le ha permitido dominar los símbolos de diferentes culturas y cinetizarlos.

Sus padres llegaron a la isla huyendo del ambiente políticamente polarizado tras la conquista del poder por Mao Zedong. Su padre, Sheng Lee, era la personificación del patriarcado confuciano: padre de cuatro hijos y esposo dominante, siempre de acuerdo con la rectificación de los nombres. Le inculcó a su hijo, el futuro cineasta, la importancia de estudiar, sobre todo lo relacionado con su cultura. Deseaba que se convirtiera en un intelectual confuciano moderno como profesor universitario. No lo hizo de esa manera, pero en su trilogía exitosa muestra más de la familia confuciana tradicional que lo que hubiera logrado desde las aulas.

En su cinetización presenta como los miembros de la unidad familiar ocupan papeles claramente establecidos, pero en flujo: el patriarca que encuentra el amor ya en los últimos años de su vida, las hijas que establecen relaciones no siempre funcionales acorde a la tradición o el hijo que homosexual, quien además tiene una pareja a un estadounidense anglosajón.

La familia confuciana, incluso el papel del patriarca, cambian, aunque no siempre el de las mujeres en sus cincuenta o más años. Una de las transformaciones más importantes es que la familia ya no es la tradicional de sociedades agrícolas, extendida,

de hasta tres o más generaciones compartiendo un espacio y girando alrededor del padre con varias esposas-amantes con sus respectivos hijos.

Las familias de la modernización industrializadora poscolonial de Taiwán y luego de la economía de servicios serán nucleares y con papeles más flexibles, pero sin desaparecer muchos de los rasgos de su antecesora, la extendida. Uno de los papeles más fluidos es el de quién prepara los alimentos y para qué. La importancia de la comida no como alimento, pero sí como metáfora, eje de la cohesión social y elemento esencial en la construcción de identidades. Es puente, pero también puede ser fuente de conflicto.

Sociedad y comida en la cultura china

La comida, prácticamente a la par de la escritura, y de otras características consideradas distintivas, es parte esencial para pasar de la barbarie a la civilización (Sabban , 2000), según la perspectiva de las elites chinas. Hablar de comida implica hablar del tipo de fuego, alto; cereales, primero que nada, arroz; ausencia de pan o tortillas, uso de un instrumento especial, los palillos: así como de un sinnúmero de productos locales, los cuales dieron nacimiento a las cocinas regionales.

Pese a la sofisticación y diversidad alcanzadas, el peso del campo ha sido y sigue siendo de gran importancia. La vida en las sociedades agrícolas chinas gira alrededor de las estaciones y de los productos de su cosecha. Pese a la lentitud con la que se operan las transformaciones de los procesos productivos y de lo sembrado, no son estáticas: los cultivos cambian, por lo mismo lo que se come no siempre es lo mismo, aunque algunos alimentos son exitosos por diferentes razones y permanecen por periodos largos.

Las festividades y las comidas también so agrícolas. Existe una estrecha relación entre calendario lunar, agricultura, festividades y comida. Por ejemplo, en el Festival de las Linternas, mediante el cual se reciben los días más largos y el arribo de la primavera, por lo que se celebra durante la primera luna llena del año lunar se come *yuansiao*, también llamado *tangyuan*: arroz glutinoso con diferentes rellenos y sabores. A su vez, el Festival de la Luna, o de Medio Otoño, tiene como principal comida los pasteles de la luna. La fiesta más importante es la del Año Nuevo cuando se come *jiaozi*, por ser considerados similares a lingotes de oro, y pescado, por ser homófono de excedente (yu).

Aún antes del comercio global alentado por la llegada española a las hoy Américas, la cocina china se ha enriquecido con productos de otras latitudes, los cuales las han transformado considerablemente. Debido a su carácter aglutinador de la familia, la comida es importante y es parte de muchas manifestaciones culturales, como es el caso del cine.

Existe una fuerte conexión y continuidad, pese a rupturas, entre el pasado y el presente. El *fugu* es una constante.

La cinetización de la comida como *fugu*

En *Pushing Hands*, la cinetización de la comida como *fugu* tiene tres niveles estrechamente relacionados. El primero como conflicto: el suegro como símbolo representante de una parte de las culturas chinas y la nuera de la parte estadounidense, donde colisionan por estilos y contenidos de lo que comen. Ella, casada con un joven exitoso y orgulloso de origen taiwanés, ignora lo sustancia de la herencia asiática de su marido y lo que conoce es muy limitado. En el segundo, la comida aparece como elemento transmisor y preservador de la familia patrilineal cuya base esencial es el *fugu*: el nieto se convierte en el blanco receptor de las enseñanzas del abuelo. Por último, en el tercero, la comida sirve como elemento cohesionador de la comunidad y empoderador de una mujer madura, a quien sus conocimientos culinarios le permiten permanecer activa y productiva, pero también física y emocionalmente atractiva a un hombre de su generación.

En esta película, la primera de la trilogía, los caracteres se ajustan casi perfectamente a la rectificación de los nombres. Aunque tengan problemas para jugar su papel, se acomodan a él. Las tensiones son múltiples: en su papel de hijo, Alex Chu, un confuciano frente a su padre, el Sr. Chu; Martha, la esposa, lucha por no perder su identidad anglosajona, pero trata de acomodarse a las tradiciones de su pareja, pero la convivencia le resulta prácticamente imposible; Jeremy, el hijo, vive dentro de la multiculturalidad, con sus preferencias culturales entre la creación cultural de las artes marciales popularizadas por Bruce Lee y la práctica centenaria del *tuishou* encarnada en el abuelo. El abuelo es lo chino, el *fugu* como permanencia.

Siempre aparece la comida como un componente esencial del *fugu* de los inmigrantes. Aunque su presencia es más intensa en las dos siguientes películas. En la segunda, *The wedding banquet*, es fundamental en varias escenas, diálogos. Su importancia simbólica es, si fuera posible, mayor.

Es semejante a una comedia de enredos heredera en gran parte de la tradición fílmica estadounidense, pero cinetiza el problema clave del confucianismo: la continuidad de la patrilinealidad. El problema se resuelve mediante negociaciones identitarias que producen papeles sociales fluidos y la posibilidad de aceptar las relaciones sexuales y sentimentales entre personas del mismo género siempre y cuando no motive la desaparición del apellido del clan.

La comida ocupa diferentes espacios dentro de esta cinetización de las relaciones sociales que incluyen componentes, al menos en apariencia, mutuamente excluyentes dentro del orden confuciano: diferentes géneros y preferencias sexuales, varias generaciones y diferentes orígenes tanto culturales como espaciales.

La comida es el instrumento para lograr un lugar dentro del universo de una familia que gravita alrededor del padre, el señor Gao. Simon, pareja sentimental de Wai-tung, y Wei-wei, supuesta pareja de este, se enfrascan en una disputa por tener un estatus mayor dentro la familia a la cual aspiran pertenecer, para lo cual la habilidad para cocinar es esencial. En realidad, solamente el estadounidense la posee y no la china continental, quien solamente presume a costa de Simon. Aquí Ang Lee juega con los estereotipos al mostrar que quienes deberían poder hacer o ser algo, ya sea en el plano de género o de habilidades. Sin embargo, no lo son y/o no lo hacen.

La comida es utilizada para recoger las ganancias del capital social. Para engañar a sus padres, Wai-tung, alentado por Simon, se casa con Wei-wei en una ceremonia deslucida por cumplir solamente con el trámite burocrático totalmente lejano a la fastuosidad del rito chino que debería contar con la presencia de decenas de amigos, pero sobre todo con mucha comida y bebida.

En este universo heredero del confucianismo se fusionan, para confundirse, lo privado y lo público, pero con un mayor peso del acto privado, la familia, que del Estado. Para paliar el desencanto de los padres, demasiado obvio en el caso de la madre, Simon los invita a comer al que él considera el mejor restaurante de Manhattan.

En una cena desangelada, donde vemos que, pese a ser buen cocinero y conocedor de aspectos importantes de la cultura china, Simon es incapaz de usar adecuadamente los palillos. El “comandante”, el señor Gao, es reconocido por un viejo compañero de armas que ha sido exitoso en Nueva York, donde posee un restaurante famoso. El viejo Chen les paga la cena con más platillos de los que habían pedido originalmente y les organiza un verdadero banquete de bodas. Al final, sabemos que el patriarca tenía todo bajo control, dejó fluir la situación para poder tener un nieto. Se trata de un guiño abierto al acercamiento entre la isla y el continente.

En las dos primeras partes el escenario es el de la migración en Estados Unidos, la vida de los que estuvieron obligados a salir. Para ellos la comida es un punto de contacto, su *fugu* en el exterior, pero socialmente no tiene el peso que en su terruño. En el extranjero, carece del peso social.

La tercera parte, desde el título, *Eat drink man woman*, permite vislumbrar el lugar de los alimentos y de las relaciones sociales en el microcosmos de las interacciones entre los géneros. La comida es cinetizada en sus diferentes espacios: calle, escuela, casa y

restaurante. Es la cinetización del presente de un par de familias de Taipei, los que ya no se tienen que ir del país por tener acceso a educación, trabajo y buena alimentación.

La familia centro de la película es la de Lao Chu, un patriarca anómico dentro del esquema confuciano: tiene tres hijas adultas propias y una de la que será su segunda esposa. Pese a su avanzada edad, alrededor de 70, se casará y tendrá otra creatura, que no llegamos a saber su género.

La comida es el elemento que le da cierta cohesión a la familia de Chu: todos los domingos se juntan a cenar las delicias cocinadas por el padre, quien fuera uno de los mejores cocineros de la capital taiwanesa. Trabajaba en el restaurante de los huéspedes gubernamentales. Además, de permitirle al patriarca llegar al corazón de su futura hija vía el estómago, la comida también es motivo de roces. Lao Er, la segunda hija, Jia-chen, se enfrenta constantemente a su padre porque no le gusta como cocina, pese a que lo hace excelente. En el fondo es que se parece a su madre muerta y finalmente se reconcilian gracias a una sopa que la hija hace y permite que él recupere el sentido del gusto. El problema entre ellos no era ser una mujer independiente y de carácter fuerte, la dificultad era su forma de cocinar.

El uso de la cinetización dentro de las ciencias sociales: reflexiones sobre una agenda de investigación

476

El cine de Ang Lee, en particular la trilogía conocida como *Papá sabe más*, lidia con relaciones sociales. Pretende entender y mostrar su entorno cultural, tanto en su pasado como en su presente, cinetizándolo. Lo traduce a la sintaxis del cine.

Muestra, con humor, las negociaciones identitarias entre generaciones, preferencias sexuales, personas de diferentes culturas. Director y guionista, Lee nos muestra que la principal negociación está atada al *fugu*, a la disputa entre el rescate y permanencia de lo mejor del pasado y un avasallante presente. Es un entorno donde los papeles y las relaciones sociales no son lo que deberían de ser de acuerdo con la rectificación de los nombres.

El análisis de la trilogía nos permite atisbar en el funcionamiento del mundo chino, parcialmente confuciano sobre todo por tener como actor principal a la familia y a patriarcas cada vez menos tradicionales. La primera es cada vez menos extendida y los segundos son cada vez más bonachones. Ubica a lo micro, la familia, en contextos sociales amplios, como las del campo laboral, y en espacios ajenos a la tradición cultural china, Estados Unidos.

De acuerdo con la cinetización, la comida aparece un elemento socialmente polisémico: sirve para escalar socialmente, acercar a las personas, cohesionar a un grupo social determinado, la familia. Además, ayuda a construir percepciones positivas en el exterior al entorno familiar o al país.

El cine, en particular el cine del universo chino, ofrece un campo enorme para construir una agenda de investigación que permita comprender a sus sociedades y las relaciones de estas con las personas de otros países.

Referencias bibliográficas

- Brown, M. J. (2004). *Is Taiwan Chinese? The Impact of culture, power, and migration on Changing Identities*. Berkeley, Ca.: University of California Press.
- Dariotis, W. M., & Fung, E. (1997). *Breaking the Soy Sauce Jar. diaspora and Displacement in the Films of Ang Lee*. En S. H.-p. Lu, *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender* (pág. 414). Honolulu: University of Hawai í Press.
- Ebert, R. (11 de Diciembre de 2005). *Roger Ebert Interviews*. Recuperado el Enero de 2013, de <https://www.rogerebert.com/interviews/lonesome-love>
- Ferro, M. (2008). *El cine, una vision de la historia*. Madrid: Akal.
- Groen, R. (23 de Febrero de 2013). *Ang Lee: An outsider who found the perfect story for his gifts in Life of Pi*. Recuperado el Marzo de 2013, de *The Globe and Mail*: <https://www.theglobeandmail.com/arts/awards-and-festivals/film-awards/ang-lee-an-outsider-who-found-the-perfect-story-for-his-gifts-in-life-of-pi/article8968275/>
- Lim, S. H. (2011). *Six Chinese Cinemas in Search of a Historiography*. En S. H. Lim, & J. Ward, *The chinese Cinema Book* (pág. 218). Londres: Palgrave Macmillan.
- Martens, E. (2013). *Qui sont les chinois? Pensées t paroles de Chine*. París: Max Milo.
- Sabban , F. (2000). *China*. En F. K. Kiple, & K. C. Ornelas, *The Cambridge World History of Food (Vol. II)*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.