

# Agencia e identidad femeninas en el cine de Momoko Andō. Análisis de Kakerá (2009) y 0.5 mm (2014)

*Female Agency and Identity in Momoko Andō's films. Analysis of Kakerá (2009) and 0.5 mm (2014)*

**Francisco Javier López Rodríguez**

Nanzan University | 18 Yamazato-cho, Showa-ku, 466-8673, Nagoya, Japón

0000-0002-0250-1664 · flopez@nanzan-u.ac.jp

Fechas: Recepción: 01/06/2022 · Aceptación: 31/08/2022 · Publicación: 15/01/2023

## Resumen

El estudio y la crítica occidental del cine japonés han priorizado tradicionalmente la obra de cineastas masculinos, pero en las últimas décadas ha surgido una nueva generación de mujeres directoras en Japón. El análisis de sus obras resulta necesario puesto que muchas de ellas muestran la intención de reescribir la imagen cinematográfica de la mujer. Este trabajo se centra en la directora Momoko Andō y analiza las películas *A Piece of Our Life (Kakerá, 2009)* y *0.5 mm (0.5 miri, 2014)*. Los resultados ponen de manifiesto tres características destacables de su cine: la presencia de mujeres protagonistas activas que resisten el poder patriarcal, la inclusión no estereotipada de personajes LGBT, y la reivindicación del trabajo afectivo y la ética del cuidado como motor de cambio social.

**Palabras clave:** cine japonés, mujer directora, agencia femenina, identidad, Momoko Andō.

## Abstract

Western criticism and study of Japanese cinema have traditionally prioritized the oeuvre of male filmmakers. Nonetheless, in the last decades a new generation of Japanese female directors has emerged, and the analysis of their films is necessary because of their attempts to rewrite the portrayal of women in cinema. This paper focuses on Momoko Andō, and it analyses her films *A Piece of Our Life (Kakerá, 2009)* and *0.5 mm (0.5 miri, 2014)*. The results identified three features of her work: the presence of active women as main characters who resist patriarchal power, the inclusion of non-stereotyped LGBT characters, and the assertion of affective labor and the ethics of care as motor for social change.

**Keywords:** Japanese cinema, female director, female agency, Identity, Momoko Andō.

## 1. Introducción: mujeres directoras en Japón

Zecchi (2014, p. 99) plantea que la obra de las mujeres directoras puede leerse, literal y simbólicamente, como un acto de reapropiación del cine, un medio en el que históricamente se han invisibilizado muchas aportaciones creativas femeninas. Si aplicamos esta perspectiva al estudio y la crítica del cine japonés, pronto observaremos que estas disciplinas se han centrado tradicionalmente en la obra de cineastas masculinos, tales como Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, Kitano o Miyazaki. Este hecho refleja, por un lado, las condiciones históricas de producción de largometrajes en Japón, donde hasta hace relativamente poco tiempo era difícil para las mujeres alcanzar el puesto de directora de cine (González-López y Smith, 2018, pp. 15-16). Y, por el otro, evidencia la necesidad de ampliar las investigaciones sobre las mujeres japonesas que han creado películas, especialmente realizando análisis detallados de sus discursos, estéticas e imaginarios.

En las últimas décadas han aumentado considerablemente las investigaciones sobre las mujeres directoras de cine, tanto a nivel teórico desde la perspectiva de los estudios de género, culturales y decoloniales (Baker, 2018) como casos de estudio concretos centrados en determinados países o regiones (Zurián Hernández, 2017), periodos históricos (Ward Mahar, 2008) o cineastas específicas (Benezet, 2014). También encontramos investigaciones sobre el modo en que las mujeres cineastas abordan o reelaboran géneros cinematográficos (Peirse, 2020) o realizan adaptaciones cinematográficas (Cobb, 2015), por lo que se aprecia un gran interés en la capacidad de las directoras de ofrecer una visión alternativa o propia respecto a discursos tradicionalmente construidos por agentes creativos masculinos.

En el caso concreto de las cineastas japonesas, se observa una alarmante falta de bibliografía que puede deberse a diferentes motivos. En primer lugar, un alto número de películas japonesas no son distribuidas internacionalmente. Y, de hecho, el bajo número de filmes nipones estrenados en el extranjero suele pertenecer a categorías muy específicas, tales como cine de animación, películas basadas en cómics, cine de autores consagrados, o subgéneros específicos como dramas familiares, cine de mafiosos japoneses (*yakuza*) o películas de época (*jidaigeki*) (López Rodríguez, 2016). Dado que muchas directoras japonesas trabajan generalmente en el circuito independiente, sus obras difícilmente son incluidas en las grandes redes de distribución comercial internacional, en las que predominan criterios de rentabilidad económica y popularidad de la franquicia o el director. No obstante, a través de vías más alternativas como festivales de cine, servicios de vídeo bajo demanda o descargas ilegales, las películas japonesas dirigidas por mujeres pueden ser disfrutadas internacionalmente. Esta limitada difusión del cine japonés dirigido por mujeres posiblemente hace que críticos e investigadores no japoneses carezcan de acceso a esta parte de la producción cinematográfica nipona. Asimismo, el desconocimiento del idioma y la cultura japonesa también puede ser una barrera para el estudio y análisis de estas películas por parte de investigadores extranjeros, pues aún hoy en día se tiende a considerar el cine y la cultura de Japón como «esencialmente» diferentes (Dorman, 2016, pp. 206-207).

Afortunadamente, en los últimos años han surgido estudios e investigaciones que centran su atención en las películas, la carrera y el estilo de directoras japonesas. Aunque los enfoques son más bien dispersos y hay cineastas cuyo trabajo todavía no ha sido abordado, es alentador observar la publicación de monográficos centrados en directoras relevantes como Naomi Kawase (López, 2008) o Kinuyo Tanaka (González-López y Smith, 2018), trabajos sobre la pionera Tazuko Sakane

(McDonald, 2007), así como artículos que analizan diferentes obras o características estilísticas de Mika Ninagawa (Karatsu, 2016) o Mari Asato (Soledad Zárate y Rodríguez Fontao, 2021), por citar algunos ejemplos. También existen textos que presentan colectivamente a las cineastas japonesas más representativas de las últimas décadas (Bingham, 2010; 2014). Estos trabajos académicos realizados por investigadores no japoneses acompañan y complementan a las obras publicadas en Japón, entre las que podemos destacar las publicaciones centradas en las cineastas Tazuko Sakane (Ikegawa, 2011) o Kinuyo Tanaka (Tsuda, 2018); monografías sobre cómo abordan el amor y la sexualidad las mujeres directoras (Ishihara, 2001; Sonoyama, 2018); y libros escritos por mujeres cineastas que reflexionan sobre su vida y su obra, como es el caso de Sachi Hamano (2005) o Rinko Nakamura (2008). También cabe señalar la publicación anual titulada *Cinema Library – Josei eiga ga omoshiroi* que, desde 2006 hasta 2015, prestó a atención a películas dirigidas por mujeres, tanto de Japón como de otras regiones.

Este artículo pretende contribuir al área de estudio señalada –los largometrajes dirigidos por mujeres japonesas– ofreciendo un análisis de la obra de Momoko Andō (安藤 桃子 Andō Momoko, según el orden japonés). Nacida en Tokio en 1982, en el seno de una familia de cineastas y formada en el extranjero, hasta la fecha Andō ha escrito y dirigido dos largometrajes –*A Piece of Our Life (Kakera, 2009)* y *0.5 mm (0.5 miri, 2014)*– que ofrecen una mirada crítica a la sociedad nipona al tiempo que reivindican la necesidad de que la mujer se libere de las convenciones de género impuestas por la tradición. El estilo cinematográfico de Andō en estas películas puede definirse como «costumbrismo excéntrico», puesto que sus obras presentan una visión realista de la sociedad japonesa a través de tramas argumentales basadas en las relaciones interpersonales y una narrativa audiovisual sobria. No obstante, la directora introduce deliberadamente personajes, situaciones, o imágenes insólitas con el fin de generar comedia o interés en la audiencia, aprovechando dichos elementos extravagantes para insertar en el relato una velada crítica hacia la desigualdad de género, el acoso sexual, la violencia doméstica o la discriminación de las minorías sexuales<sup>1</sup>. Para conocer mejor su estilo y el modo en que sus películas construyen la agencia y la identidad femeninas, se realizará un análisis del discurso audiovisual y de la narrativa de estos dos largometrajes.

En concreto, se prestará atención a tres elementos característicos de su obra. En primer lugar, la presencia de mujeres protagonistas que destacan por su capacidad de acción, su libertad y su desafío a las normas de género tradicionales en la sociedad japonesa. A través del análisis de los personajes principales femeninos (caracterización, acciones, relación con otros personajes femeninos y masculinos), se evidenciará cómo las películas de Andō transmiten la idea de la necesidad de rebelarse ante convenciones patriarcales. En segundo lugar, el tratamiento de las minorías sexuales, pues en sus películas encontramos personajes que podríamos caracterizar como lesbianas, bisexuales o transgénero, si bien es cierto que la directora evita etiquetarlos abiertamente como tal. No obstante, su mera presencia en la narrativa puede ser vista como un acto de intervención, pues la cultura mediática japonesa tiende a estereotipar o invisibilizar al colectivo LGBT. En tercer lugar, se prestará atención al modo en que las películas de Andō revalorizan los cuidados y el trabajo afectivo como actividades necesarias capaces de contribuir a una sociedad mejor.

<sup>1</sup> En este artículo se emplean los términos «minorías sexuales» (性の少数者, *seitekishōsūsha*) y personas o comunidad LGBT+ de forma intercambiable y como sinónimos por cuestiones de economía expresiva. No se pretende establecer una equiparación conceptual entre los diferentes términos usados en Japón y Europa o Estados Unidos para referirse a las personas no heterosexuales o con identidades de género no binarias. Para profundizar en la noción de minorías sexuales y en los estudios realizados sobre este colectivo en Japón, consulte McLelland et al. (2007), Suganuma (2014), Kazama (2020) e Itakura (2021).

## 2. Corpus y metodología

Bingham señala que desde mediados de los años 90 ha habido un significativo incremento del número de mujeres directoras en Japón y que estas cineastas han desestabilizado o subvertido de diferentes formas los discursos construidos por los directores masculinos (2014, pp. 233-234). No obstante, reconoce que sus historias no se centran exclusivamente en mujeres o en la identidad femenina; y que algunas «have expressed a desire that gender not be a determining factor in their professional designation (that they shouldn't be labelled as women directors, simply as directors)» (2014, p. 234). En el caso de Momoko Andō, si bien sus obras no se centran exclusivamente en temas femeninos, sí que podemos apreciar en sus largometrajes la intención de ofrecer retratos complejos y realistas sobre la situación de las mujeres; un deseo por deconstruir convenciones sociales a través de la inclusión de personajes pertenecientes a minorías tradicionalmente ignoradas en la sociedad y en el cine comercial, como son las lesbianas o los ancianos; y la manifestación de agencia femenina en personajes protagonistas capaces de mejorar la vida de otros a través de sus intervenciones afectivas. Por ello, es posible argumentar que el cine de Momoko Andō es esencialmente feminista en tanto que surge del trabajo creativo de la directora, se produce de un modo colaborativo y familiar<sup>2</sup>, está protagonizado por personajes femeninos fuertes e independientes, e incluye cierta crítica social que invita al espectador a reflexionar sobre sus propios valores y a empatizar con grupos minoritarios.

Antes de pasar al análisis de las películas de Andō, conviene presentar brevemente su sinopsis para aquellos lectores que no hayan visionado las obras. *Kakera* narra la historia de Haru (Hikari Mitsushima), una estudiante universitaria que mantiene una relación con Ryota (Tasuku Nagaoka). Él es un hombre mujeriego y nada romántico que solo queda con ella para tener sexo. Haru conoce en un café a Riko (Eriko Nakamura), una mujer que trabaja haciendo prótesis para personas que han perdido alguna parte de su cuerpo. Riko reconoce que le gustan las mujeres y, en concreto, Haru, por lo que quiere ser su amiga. Haru se siente intrigada por la fuerte personalidad de Riko y comienza a verla con frecuencia. Tras una pelea, Riko le confiesa a Haru que siente algo más que amistad por ella y, tras varias dudas, Haru comienza a salir con ella. Pero la relación no progresa demasiado bien, pues Riko resulta ser posesiva y celosa.

En *0.5 mm* seguimos la trayectoria de Sawa Yamagishi (Sakura Andō), una joven que trabaja como cuidadora de ancianos. Cierta día, la madre de una familia para la que trabaja le pide que duerma junto a su anciano y senil padre durante una noche. Sawa accede, pero la situación se torna rocambolesca cuando el anciano intenta manosearla y ella, resistiéndose, provoca un incendio. Al pedir ayuda, descubre que la mujer que la contrató se ha suicidado, por lo que termina sin empleo ni lugar donde vivir. A partir de entonces, Sawa va buscando el modo de encontrar alojamiento en el hogar de peculiares ancianos. Ella aparece por sorpresa en sus vidas y se instala en sus casas, cuidando de los ancianos y sus familiares, pero ejerciendo cierta autoridad o presión para mejorar la situación de aquellos con quienes se encuentra.

La metodología utilizada para estudiar estos dos filmes consistió en un análisis cualitativo del contenido y del discurso audiovisual (Casetti y Di Chio, 1990; Bordwell, 1996), prestando atención

<sup>2</sup> Los dos largometrajes de Andō fueron producidos por la empresa Zero Pictures. Dicha productora fue creada en 1998 por el famoso actor Eiji Otsuka, padre de Momoko Andō, para desarrollar sus proyectos cinematográficos como director. Asimismo, en su segunda película, Andō contó con su hermana Sakura, una reconocida actriz, y con el suegro de esta, el también actor Akira Emoto, como intérpretes.

a diversos niveles de significación tales como la narrativa, la caracterización y las acciones de los personajes, y el tratamiento del género (Guarinos, 2008; Zecchi, 2014). Este trabajo de investigación se adscribe a los estudios cinematográficos y pretende arrojar luz sobre el modo en que una directora japonesa, Momoko Andō, utiliza el cine como medio de expresión para proponer ciertos tipos de personajes y situaciones. Así pues, las observaciones y reflexiones que se ofrecen en la siguiente sección de análisis deben interpretarse como el resultado del trabajo intelectual del autor de este texto -marcado por su cultura, género y experiencias personales- en relación al discurso audiovisual construido por Andō. Es decir, no se trata de analizar la situación de las mujeres o las minorías sexuales en la sociedad japonesa contemporánea sino de identificar de qué modo el cine de Andō ofrece representaciones críticas o alternativas en comparación con el grueso de la cultura mediática nipona. Tras esta aclaración epistemológica, a continuación, se ofrecen los resultados del análisis divididos en tres apartados.

### 3. Análisis

#### 3.1. Caracterización y agencia de las protagonistas femeninas

En su análisis de dos largometrajes dirigidos por mujeres japonesas directoras, Armendáriz (2012) establece que estas cineastas construyen protagonistas femeninas transgresoras que desafían las convenciones tradicionales de la representación de la femineidad en el cine japonés. A través de narrativas centradas en relaciones heterosexuales en las que la mujer toma un rol activo y expresa su deseo sexual, frente a personajes masculinos más dependientes y románticos, estas directoras desestabilizan ciertas ideas dominantes en cuanto a la caracterización de hombres y mujeres. El cine de Momoko Andō también puede adscribirse a esta tendencia pues, como veremos, en sus películas encontramos personajes femeninos protagonistas no estereotipados, independientes, activos, y modificadores que, a través de acciones afectivas, empoderan a otras mujeres o personas en situación de sometimiento.

En primer lugar, nos centraremos en Riko, una de las protagonistas de *Kakera*, y en Sawa, la cuidadora de ancianos de *0.5 mm*, pues ambas presentan numerosas similitudes. Respecto a su caracterización física, las dos son jóvenes treintañeras atractivas, con melena oscura y una complejión física fuerte. Visten ropajes femeninos, como vestidos o faldas, pero su imagen no resulta sexualizada ni por la trama argumental ni por la cámara de la realizadora. En cuanto a su carácter, ambas son extrovertidas, de naturaleza alegre, activas y extremadamente sociables. La configuración tradicional de la femineidad japonesa impone generalmente la domesticidad, el silencio y la sumisión como rasgos femeninos, pero ellas no presentan dichos atributos ni desempeñan los habituales roles sociales femeninos de madre, esposa o empleada (*office lady*)<sup>3</sup>. Asimismo, ninguna de las dos establece relaciones románticas o sexuales con hombres, por lo que no desempeñan el habitual papel de sujeto-objeto amoroso propio de personajes femeninos en muchas películas. Al contrario, su carácter activo, fuerte e independiente hace que sean protagonistas con una amplia capacidad de acción respecto a sus interacciones con otras personas, sin dejar que las convenciones sociales o lo que tradicionalmente se considera «propio» de una mujer determinen su actuación. En su discusión de la noción de agencia

<sup>3</sup> Para conocer más sobre la construcción de la femineidad y el rol social de las mujeres en Japón, consulte Steel (2019), Cre-spin-Perales (2019) y Coates, Fraser y Pendleton (2020).

femenina, Belvedresi (2018, pp. 7-11) plantea que las mujeres, como sujetos históricos, se enfrentan a la tensión existente entre abrir nuevas posibilidades o reproducir lo dado. Cuando optan por no seguir los moldes establecidos y realizan acciones que no son las esperadas para ellas según las normas culturales o de género de una determinada época, se genera acceso a determinados espacios públicos, se alcanzan nuevos puestos de responsabilidad social, o se aumenta el grado de libertad individual femenina. En sus películas, Andō caracteriza a sus personajes protagonistas con esta agencia o capacidad de resistencia ante el poder patriarcal.

En concreto, cabe destacar brevemente algunas escenas en las que se aprecia, de forma evidente, el modo en que las protagonistas de Andō reaccionan ante el acoso y la agresión que sufren por parte de personajes masculinos. En *Kakera*, cuando Riko y Haru comienzan su relación de pareja, las jóvenes son visitadas por Ryota, el exnovio de Haru. Éste, al descubrir que las chicas están juntas, comienza a insultarlas y decir que siente asco por haber estado acostándose con una lesbiana. Riko lo interrumpe de modo contundente dándole un rodillazo en sus partes. «¿Acaso tener pelotas te hace superior?», le pregunta mientras el hombre se arrodilla dolorido. «Adáptate pronto a la sociedad moderna, gilipollas», le espeta antes de dejarlo tirado en el suelo retorciéndose de dolor. Sawa, por su parte, es acosada sexualmente por diferentes ancianos de los que cuida en *0.5 mm*. En una de las primeras escenas de la película, cuando duerme con un anciano senil que desea regresar a la infancia y dormir junto a su «madre», Sawa resiste físicamente empujando al anciano cuando este empieza a babearle en la cara y a intentar tocar su cuerpo. Más adelante, otro anciano intenta espiarla mientras ella se baña y la invita al cine para ver lo que resulta ser una película explícitamente erótica. La reacción de Sawa consiste en romper a carcajadas en mitad de la proyección, desmoronando así las sutiles pero indebidas aproximaciones del anciano. Con su escandalosa risa, la protagonista ridiculiza no solo la exagerada sexualización de la mujer en la película que ven sino también el acoso sexual que ella misma sufre. La tercera situación ocurre con Takeshi (Akira Emoto), el padre de una joven conocida de Sawa, que tiende a tocar las piernas de Sawa cuando ella se encuentra realizando labores domésticas. Cuando más adelante Takeshi vuelve a acariciar sus piernas, Sawa finge seguirle la corriente y se sienta a horcajadas sobre el pecho del hombre, que yace en un sofá. Lentamente, la joven coloca su falda sobre el rostro de Takeshi y entonces, repentinamente, deja caer su cuerpo sobre él, asfixiándolo hasta dejarle semiconsciente. Sin duda, estas escenas evidencian que las protagonistas de Andō no son solo mujeres independientes, activas y autosuficientes, sino que, además, se defienden físicamente del acoso procedente de personajes masculinos. Andō deja patente que es lícito que las mujeres empleen la violencia con el fin de protegerse de las agresiones (verbales o sexuales) machistas y evita mostrarlas como meras víctimas sumisas<sup>4</sup>.

En segundo lugar, mencionaremos la trayectoria de Haru, la otra protagonista de *Kakera*. Inicialmente, Haru aparece caracterizada como una estudiante universitaria joven, pasiva, y poco segura de sí misma. Se encuentra en una relación tóxica con Ryota, quien la usa para aliviarse sexualmente cada vez que le apetece sin tener en cuenta las necesidades emocionales de ella. Haru no es feliz, pero no se atreve a dejarlo. No obstante, a partir de su encuentro con Riko, el carácter de Haru empieza a cambiar debido a la influencia de Riko, quien la anima continuamente a hacer lo que le apetezca y a no preocuparse excesivamente por su aspecto. En cierto momento, Ryota le hace ver a Haru que tiene vello sobre el labio superior, a lo que ella reacciona ocultando su rostro y avergonzándose. Más

<sup>4</sup> Para profundizar en la representación cinematográfica de la contra-violencia femenina, consulte Alexander (2005), Stringer (2011), y Maseda-García et al. (2020).



adelante, Haru le pregunta a Riko qué hace ella con el vello facial y le responde: «Mira (le acerca la cara). Dejo que crezca. Si lo afeitado me pica y eso no me gusta». Es decir, Riko acepta con naturalidad el vello femenino sin ceder a la presión social de tener que eliminarlo y sin sentirse avergonzada de ello. Asimismo, cuando Haru dice que le gustaría llevar faldas pero que no se atreve porque cree que le sentarían mal, Riko le responde entusiasmada: «Seguro que estarás muy guapa. ¡Seguro, seguro, seguro! ¡Muy guapa!». En las últimas secuencias vemos que Haru, finalmente, se pone un vestido corto y muestra las piernas, transmitiéndose así la idea de que la joven ha superado sus inseguridades y que, gracias a la influencia de Riko, ha desarrollado su autoestima. A través de estas escenas, Andō muestra la necesidad de no seguir las rígidas normas estéticas que regulan la apariencia de las mujeres e incluso la posibilidad de rebelarse contra ellas. Es decir, propone la aceptación y normalización de un ideal de feminidad propio que no encaja en la imagen de la mujer que se difunde desde otros discursos mediáticos, principalmente la publicidad, la televisión o las revistas femeninas<sup>5</sup>.

### 3.2. Visibilización de minorías sexuales

Si bien en las últimas décadas los medios de comunicación japoneses han empezado a incluir representaciones de minorías sexuales, muchos/as investigadores/as han denunciado que dichas imágenes son limitadas, reduccionistas, parciales o ridículas. Chalmers señaló que el *gay boom* aumentó la visibilidad de los homosexuales en Japón a través de representarlos de un modo voyerista que objetificaba a gays y lesbianas «through a process of temporal and spatial containment by focusing on male homosexuality, usually within the confines of parody, or expressions of lesbianism directed to satisfy male desire (female same-sex pornography)» (2002, p. 30). Valentine, por su parte, argumentó que «lesbians are rarely represented on Japanese television, and are generally denied visibility and credibility» (1997, p. 59). Durante los últimos años en Japón han aumentado las películas y series de televisión con personajes LGBT e incluso podría hablarse de un *LGBT boom* en los medios de comunicación nipones (Maree, 2018), pero la mayoría de los productos ficcionales con personajes LGBT se centran en la homosexualidad masculina y, comparativamente, son escasas las obras protagonizadas por lesbianas o transexuales. El caso de Momoko Andō es significativo en este sentido, pues el argumento de *Kakera* consiste en la relación sentimental de dos mujeres y una de las tramas secundarias de *0.5 mm* se centra en un personaje transgénero, por lo que podemos considerarla como una creadora afín a las minorías sexuales dispuesta a representar la diversidad identitaria y afectiva de las personas<sup>7</sup>.

Tal y como han puesto de manifiesto varios investigadores (Allison, 1996; McLelland, 2000, 2009), cuando se trata de discutir las identidades de género y sus representaciones en productos comunicativos elaborados y consumidos en una cultura diferente se corre el riesgo de aplicar conceptos, modelos o teorías fundamentados en la tradición académica de la propia cultura del analista, resultando, en el caso de los estudios culturales o de género, en la imposición de constructos

5 Para conocer en detalle qué tipo de apariencia femenina promueven e idealizan los medios de comunicación nipones consulte Miller (2006), Yamamiya y Suzuki (2021), y Ando et al. (2021).

6 La expresión *gay boom* se usa para referirse a la gran atención mediática que recibieron las minorías sexuales y, en concreto, la homosexualidad masculina en los medios de comunicación japoneses (prensa, televisión, cine) durante la primera mitad de la década de 1990. Para más información consulte Hall (2000) y McLelland (2006).

7 En este trabajo nos centramos en el modo en que Andō representa en su cine a personajes homosexuales y transgénero. Existe una amplia bibliografía útil para conocer la realidad social y los problemas que tienen las personas LGBT en Japón, así que a modo de introducción nos limitamos a recomendar la consulta de Coates, Fraser y Pendleton (2020) y Tamagawa (2020).

eminentemente occidentales<sup>8</sup>. Por ello, en este trabajo se considera como personaje LGBT a aquel que manifiesta una orientación sexual distinta de la heterosexual o cuyo modo de vestir, actuar, hablar o referirse a sí mismo/a no se corresponde con los roles de género tradicionalmente atribuidos a su sexo, independientemente de si en la película dicho personaje se autodefine como lesbiana o persona transgénero.

Kakera es la adaptación de un manga yuri (tipo de cómic japonés que narra historias amorosas entre mujeres) y tanto el cómic como la película abordan las relaciones sentimentales de los personajes sin categorizarlos firmemente como heterosexuales, homosexuales o bisexuales. En su lugar, ambas obras transmiten la idea de que la atracción sexual es independiente al género y que lo importante es la persona individual hacia la que se dirige el afecto y el deseo erótico. «¿De verdad, de verdad te gustan las chicas?», le pregunta Haru a Riko al poco tiempo de conocerse. «No es que me gusten las chicas. A mí quien me gusta eres tú, Haru», le responde. No obstante, basándonos en sus acciones, ideas y actitudes, podemos decir que el personaje de Riko es homosexual pues en varias ocasiones manifiesta que le gusta acariciar y ser acariciada por chicas, acude a bares de lesbianas, y parece haber tenido relaciones con otras mujeres, pero nunca con un hombre. No obstante, ella no se considera a sí misma lesbiana y evita etiquetarse de modo alguno<sup>9</sup>. Algo similar ocurre con Haru, quien pasa de tener relaciones con un hombre a salir con Riko sin ningún conflicto identitario aparente. La película no encasilla a Haru como bisexual y el final abierto del relato no aclara si las dos mujeres seguirán con su relación o no, de ahí que resulte obvia la intención de Andō de enfatizar la libertad de explorar diferentes opciones afectivas y vínculos emocionales sin tener que asumir una identidad rígida basada en la orientación sexual. Sin embargo, tal y como señaló Bingham, la relación lésbica de Haru y Riko «is not an ideal union to contrast with the problematic heterosexual relationship» (2014, p. 241) porque Riko es celosa y posesiva. Su pasión e intensidad terminan agobiando a Haru, quien todavía se encuentra construyendo su propia identidad.

Una escena destacable del filme en lo referente a la representación de minorías sexuales es aquella en la que Riko acude a un bar de lesbianas. Se trata de un bar nocturno iluminado con tonos rojizos en el que numerosas mujeres se encuentran tomando copas o charlando animadamente en sofás. Algunas de ellas llevan ropajes sensuales o incluso insólitos –la propia Riko viste una sudadera con una capucha con orejas de gato–, por lo que se transmite la idea de que nos encontramos en un espacio liminal y lúdico donde es posible reconstruir la propia identidad o mostrarse de un modo diferente al que la sociedad japonesa impone en la vida social (lugar de trabajo, espacios públicos). Riko se encuentra con una amiga, que le presenta a su pareja, y las tres hablan abiertamente sobre sus relaciones con mujeres. Esta conversación, así como el hecho de que las clientas de dicho bar sean diferentes tipos de mujeres (jóvenes, más mayores, delgadas o regordetas, con el pelo largo o corto), naturaliza la homosexualidad femenina y contribuye a diversificar la imagen de la lesbiana. De este modo, tratando con naturalidad y cierto humor el encuentro entre mujeres homosexuales, Andō subvierte el estereotipo de la lesbiana como «mujer masculinizada», «mujer pérfida» u «objeto erótico para el placer visual masculino» que la historia del cine ha venido repitiendo.

8 En palabras de McLelland, «the use of Western categories of sexual identity and the deployment of forms of social mobilization characteristic of Western nations cannot be denied to Japanese same-sex desiring men and women, but judging Japanese people who do not see their experience reflected in these terms as somehow 'failing' to develop an US-style sexual identity is surely to fall into ethnocentrism» (2000, p. 469).

9 Según indica Tamagawa, «the term *rezubian* or *rezu* (lesbian) has been exclusively used by, and associated with, Japan's thriving pornography for straight men since the 1960s. The term, therefore, has a strong sexual connotation with fantasies for straight men, and thus, many Japanese lesbians are reluctant to adopt the nomenclature and label» (2018, pp. 490-491).



En cuanto a *0.5 mm*, en esta película la temática LGBT se introduce a través de la subtrama del personaje de Makoto. Inicialmente aparece caracterizado como un chico retraído socialmente que vive junto con su madre y su abuelo. Makoto no responde a los saludos de Sawa y pasa el tiempo en su habitación, leyendo y comiendo. Tras el fallecimiento de sus familiares, el joven desaparece de la película hasta que mucho tiempo después Sawa se encuentra por casualidad con él. Makoto vive ahora con su padre, Takeshi, pero es obvio que su progenitor no cuida de él: el joven no va al instituto, roba comida de tiendas para alimentarse y parece haber sufrido malos tratos. Sawa interviene enfrentándose a Takeshi y termina descubriendo que Makoto es en realidad una chica. Su trasfondo no se narra verbalmente sino a través de imágenes, pues un *flashback* nos muestra cómo su madre le cortó el pelo cuando era pequeña. El reencuentro con Sawa, quien le protege de su padre y le devuelve un vestido de su madre, sirve como estímulo para la transformación del personaje. Es entonces cuando Makoto rompe su silencio, viste por primera vez ropas femeninas –el vestido de su madre–, y deja atrás a su violento y alcohólico padre, pues la película termina con Sawa y Makoto viajando juntas. Al igual que en *Kakera*, nos encontramos con un final abierto que deja a la interpretación del espectador/a la futura identidad de género del personaje. Debido a la escasa exposición narrativa, resulta difícil entender por qué la madre de Makoto lo crió como un niño, pero el filme finaliza insinuando la posibilidad de transitar nuevamente hacia una identidad femenina. En última instancia, en *0.5 mm* Andō nos muestra el rescate de una persona transgénero que ha sufrido terriblemente en el seno de la familia tradicional japonesa hasta el punto de desear no haber nacido. No obstante, la labor afectiva y la actitud de Sawa, quien ayuda y empatiza con cualquier persona, consiguen rehabilitar a Makoto y ofrecerle un futuro libre de imposiciones, agresiones y dolor.

### 3.3. El trabajo afectivo como vía de cambio social

Las secciones precedentes ya han puesto de manifiesto que uno de los rasgos identitarios de las protagonistas femeninas del cine de Momoko Andō es su naturaleza activa y modificadora, pues son mujeres que intervienen y ayudan a otras personas con problemas, contribuyendo de este modo a mejorar la situación vital de quienes las rodean. De hecho, es posible argumentar que Riko y Sawa realizan «trabajo afectivo» (*affective labor*) tanto en su ámbito profesional como personal. El trabajo afectivo se basa en el contacto y en la interacción humana, lo que implica la producción y manipulación de afectos. Su producto son relaciones y respuestas emocionales: sentimientos de bienestar, tranquilidad, pasión, etc. Oksala (2016, p. 290) argumenta que el trabajo afectivo incluye al menos cuatro tipos de trabajos o actividades que los análisis marxistas han tratado generalmente por separado: cuidados domésticos no remunerados (crianza de hijos, cuidado de ancianos en el hogar), actividades de cuidado remuneradas (monitores/as de guarderías, cuidadores/as de ancianos en residencias), profesionales remunerados por producir afectos y sentimientos positivos (azafatos/as de vuelo o trabajadores/as de la industria del espectáculo), y la producción no remunerada de afectos (amistad, apoyo, compañerismo).

En *Kakera*, el trabajo de Riko consiste en elaborar prótesis para personas que han perdido partes de su cuerpo (dedos, narices, orejas, mamas). En la película, ella explica que todas las piezas que produce son artesanales y que las hace a mano poniendo toda su atención, habilidad y cariño en ello. El filme evidencia que las personas que reciben las prótesis que Riko ha producido son felices por ello y, de algún modo, vuelven a sentirse completas o con más confianza en sí mismas. En cierto momento de la película Haru le pregunta «¿por qué haces ese trabajo?» y ella responde: «Quiero ayudar a la gente a la que le falta algo. (...) ¿Sabes? La luna solo está llena una vez al mes. El resto del tiempo

siempre está incompleta. Pero la luna incompleta también es hermosa». El poder transformador y sanador del trabajo de Riko resulta evidente en la subtrama del personaje de Yoko, una clienta para quien debe crear una prótesis mamaria y con quien se encuentra en el bar de lesbianas. En la esfera personal, Riko también demuestra su capacidad para cuidar y ayudar a los demás, pues su amistad y posterior relación sentimental con Haru hacen que ésta se vuelva más independiente, segura de sí misma y confiada. Para ilustrar esta faceta podemos mencionar la escena en la que Haru queda emocionalmente devastada al ver que su novio está engañándola con otra mujer. Tras pasar varias horas en un estado casi catatónico, es Riko quien se encarga de animarla y hacer que se «reactive». Riko la lleva a su casa, hace que se dé un baño caliente y la consuela, sirviendo de apoyo sólido para la desconcertada y deprimida Haru. Así pues, Riko demuestra poseer una sensibilidad especial para comprender el sufrimiento de los demás y realizar las acciones adecuadas para ayudarles a superar su dolor. Cabe destacar, además, que Yoko y Haru sufren a causa de problemas o imposiciones de la sociedad patriarcal, en concreto, no encajar en el ideal de belleza debido al envejecimiento y la pérdida de un seno (Yoko) y el ideal del amor romántico exclusivo y heterosexual (Haru). La labor afectiva de Riko, que puede entenderse como un personaje al margen de dichas exigencias socioculturales, permite que las otras dos mujeres recuperen la confianza en sí mismas.

El trabajo afectivo ocupa mayor protagonismo incluso en *0.5 mm*, pues Sawa se dedica profesionalmente a cuidar personas mayores y la película muestra sus interacciones con diferentes ancianos o familias en problemas<sup>10</sup>. Inicialmente Sawa trabaja para una agencia, pero es despedida al comienzo del filme. A partir de entonces, acompañamos a Sawa en su paso por diferentes casas, pues no tiene dinero ni residencia propia. La llegada de Sawa a estos hogares desequilibrados, solitarios o desatendidos supone el comienzo de su sanación, la cual se produce a través de las acciones – tan autoritarias como maternas– de la protagonista. La joven se las ingenia para llegar a casas donde viven ancianos peculiares y cuidar de ellos de forma voluntaria. A cambio del alojamiento y la comida, Sawa se encarga de limpiar, ordenar y recoger la casa, hacer la compra y cocinar, y demás labores domésticas. En un hogar también se hace cargo de la esposa de uno de los ancianos, pues está postrada en una cama. Tanto en este hogar como en el primero, Sawa cuida de personas mayores con un alto grado de dependencia y muestra gran amabilidad, comprensión y profesionalidad en su trato, ya sea levantándolos de la cama, dándoles de comer, o incluso ayudándoles a hacer sus necesidades. Sawa los cuida con devoción maternal, pero esta faceta contrasta con otras situaciones en las que muestra un carácter autoritario e incluso violento. Sawa ejemplifica perfectamente la noción de trabajo afectivo puesto que en ella se disuelven las divisiones entre trabajo remunerado y trabajo doméstico. Para ella, el cuidado, el afecto, y la protección forman parte de su modo de estar en el mundo y marcan sus interacciones con otros personajes.

Así pues, Riko y Sawa pueden ser interpretadas como plasmaciones de la ética de los cuidados (Held, 2006). Esta ética se centra en atender y responder a las necesidades de otros hacia los que asumimos una responsabilidad y, en contraste con aproximaciones racionalistas, incluye aspectos como la simpatía, la empatía y la sensibilidad en tanto que emociones que deben ser cultivadas para actuar moralmente. En palabras de Held, «the ethics of care recognizes that human beings are dependent

<sup>10</sup> El proyecto de *0.5 mm* estuvo inspirado por la propia experiencia familiar de la directora, quien convivió y contribuyó al cuidado de su abuela de más de 80 años. Andō concibió la novela y la película como un homenaje hacia los ancianos, a quienes respeta y valora por su experiencia. No obstante, la directora cree que socialmente no tienen el reconocimiento que merecen (Andō, 2014). Para obtener más información sobre la situación de las personas mayores en Japón, el país con mayor número de habitantes mayores de 65 años del mundo, consulte Coulmas (2007) y Matsumoto (2011).

for many years of their lives, that the moral claim of those dependent on us for the care they need is pressing, and that there are highly important moral aspects in developing the relations of caring that enable human beings to live and progress» (2006, p. 10). Si bien es cierto que sus motivos para actuar pueden ser inicialmente egoístas (Riko se siente atraída por Haru, Sawa ayuda a los ancianos a cambio de un lugar donde dormir), el modo en que las protagonistas de las películas de Andō se involucran, cuidan, atienden y ayudan a los diversos personajes con los que interactúan demuestra que los cuidados y el trabajo afectivo, ya sea remunerado o no, son una herramienta transformativa que repercute en la felicidad de los individuos. Es decir, Andō plantea que la mujer activa, independiente, liberada de convenciones sociales y resistente ante el poder patriarcal es un motor de cambio capaz de mejorar las vidas de otras mujeres o de personas que necesitan cuidados especiales debido a su edad o su situación de maltrato.

#### 4. Conclusión

En los últimos años se ha desarrollado como área de estudio el análisis del trabajo creativo y los productos audiovisuales realizados por mujeres en las industrias audiovisuales. Aunque existen investigaciones previas, los estudios sobre directoras de cine japonesas son todavía escasos y dicha situación puede deberse a ciertos factores comerciales, culturales o académicos que hacen que las películas dirigidas por mujeres en Japón no hayan alcanzado un alto grado de difusión entre el público, la crítica y los investigadores de Occidente. No obstante, resulta necesario prestar atención a la nueva generación de mujeres cineastas surgida en Japón a lo largo del siglo XXI. Sin duda, la obra de estas creadoras está reescribiendo la caracterización de la mujer como personaje, enfatizando su agencia y autonomía, y contribuyendo a la transformación del imaginario social nipón.

El presente trabajo ha ofrecido un análisis de los dos largometrajes de Momoko Andō con el fin de establecer el modo en que dicha creadora aborda la construcción de personajes femeninos y el rol que desempeñan en la sociedad nipona. El análisis de contenido realizado sobre los filmes *A Piece of Our Life (Kakera)* y *0.5 mm* nos ha permitido detectar varios núcleos temáticos en la obra de Andō, a quien podemos considerar como una directora feminista a pesar de que ella no se haya declarado públicamente como tal. En primer lugar, las películas de Andō se caracterizan por narrar historias sobre mujeres protagonistas que no encajan en los roles tradicionales que la sociedad japonesa atribuye generalmente a las mujeres (esposa, madre, oficinista) y que manifiestan una fuerte determinación por vivir del modo que consideran apropiado. Sus personajes no participan en relaciones amorosas heterosexuales y muestran una reacción fuerte y efectiva ante las acciones indebidas de personajes masculinos (insultos, acoso sexual, violencia doméstica). Lejos de adoptar una posición sumisa o permisiva ante el abuso de poder los hombres, se enfrentan a ellos y los neutralizan con el fin de defenderse o proteger a quienes se encuentran oprimidos. En segundo lugar, los largometrajes de Andō ofrecen visibilidad de personajes LGBT, especialmente lesbianas y personas transgénero, y contribuye así a naturalizar la existencia de minorías sexuales que generalmente son invisibilizadas o estereotipadas en los medios de comunicación nipones. Andō no presenta la orientación sexual o la identidad de género como un rasgo definido, sino más bien como algo variable, fluido, que surge a partir de las interacciones sociales entre sujetos. En tercer lugar, Andō destaca la importancia del trabajo afectivo y la ética del cuidado en sus narrativas, pues gran parte de la agencia y la identidad de sus personajes femeninos radica en su capacidad para cuidar, apoyar, sanar y mejorar la vida de otros personajes con los que se encuentran. Frente a una sociedad japonesa aparentemente cada vez

más individualista y materialista en la que los vínculos personales han venido debilitándose, Andō reivindica la necesidad de atender y ayudar a quienes lo necesitan o están sufriendo. En concreto, sus obras muestran cómo, a través de relaciones interpersonales significativas basadas en el afecto, personajes que sufren por su envejecimiento, su soledad, su orientación sexual o su incapacidad para encajar en nociones hegemónicas de feminidad consiguen mejorar su situación existencial. Así pues, a través de sus narrativas, Andō incide en que la mujer japonesa, liberada de normas de género tradicionales, puede convertirse en un agente de cambio social y contribuir activamente a la felicidad de los demás.

## Referencias

- Alexander, J. R. (2005). The Maturity of a Film Genre in an Era of Relaxing Standards of Obscenity: Takashi Ishii's 'Freeze Me' as a Rape-Revenge Film. *Senses of Cinema*, 36. <https://bit.ly/3BzfYCY>
- Allison, A. (1996). *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*. University of California Press.
- Andō, M. (directora). (2009). *カケラ (Kakera, A Piece of Our Life)* [Película]. Zero Pictures.
- Andō, M. (directora). (2014). *0.5ミリ (0.5 mm)* [Película]. Zero Pictures.
- Andō, M. (2014). Entrevista. 17 de julio. <https://bit.ly/3j4BuAd>
- Ando K. Giorgianni F. E., Danthinne E. S. & Rodgers R. F. (2021). Beauty ideals social media and body positivity: a qualitative investigation of influences on body image among young women in Japan. *Body Image*, 38, 358-369. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2021.05.001>
- Armendáriz, A. (2012). An Alternative Representation of Sexual Difference in Contemporary Japanese Cinema Made by Women Directors. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 3(1), 21-35. [https://doi.org/10.1386/jjkc.3.1.21\\_1](https://doi.org/10.1386/jjkc.3.1.21_1)
- Baker, C. N. (2018). *Contemporary Black Women Filmmakers and the Art of Resistance*. Ohio State University Press. <https://doi.org/10.26818/9780814213827>
- Belvedresi, R. E. (2018). Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas. *Epistemología e historia de la ciencia*, 3(1), 5-17. <https://bit.ly/3PsrhJD>
- Benezet, D. (2014). *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*. Wallflower Press.
- Bingham, A. (2010). Original Visions: Female Directors in Contemporary Japanese Cinema. *Cineaction*, 81, 56-61.
- Bingham, A. (2014). Cats and Dogs and Wild Berries: New Voices in Japanese Cinema. En: G. Kelly y Ch. Robson (Eds.), *Celluloid Ceiling. Women Film Directors Breaking Through* (pp. 233-248). Supernova Books.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Chalmers, S. (2002). *Emerging Lesbian Voices from Japan*. Routledge.
- Coates, J., Fraser, L. & Pendleton, M. (Eds.) (2020). *The Routledge Companion to Gender and Japanese Culture*. Routledge.
- Cobb, S. (2015). *Adaptation, Authorship, and Contemporary Women Filmmakers*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137315878>

- Coulmas, F. (2007). *Population Decline and Ageing in Japan. The Social Consequences*. Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9780203962022>
- Crespín-Perales, M. (2019). Womenomics en Japón: Mujer, neoliberalismo y paradigma productivista. *Recerca. Revista de Pensament i Anàlisi*, 24(2), 63-86.  
<https://doi.org/10.6035/Recerca.2019.24.2.4>
- Dorman, A. (2016). *Paradoxical Japaneseness. Cultural Representation in 21st Century Japanese Cinema*. Palgrave Macmillan.  
<https://doi.org/10.1057/978-1-137-55160-3>
- González-López, I. & Smith, M. (Eds.). (2018). *Tanaka Kinuyo: Nation, Stardom and Female Subjectivity*. Edinburgh University Press.
- Guarinos, V. (2008). Mujer y cine. En T. Núñez Domínguez y F. Loscertales Abril (Eds.), *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp. 103-120). Instituto Andaluz de la Mujer.
- Hall, J. M. (2000). Japan's Progressive Sex. *Journal of Homosexuality*, 39 (3-4), 31-82.  
[https://doi.org/10.1300/J082v39n03\\_02](https://doi.org/10.1300/J082v39n03_02)
- Hamano, S. (2005). *女が映画を作るとき*. Heibonsha.
- Held, V. (2006). *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*. Oxford University Press.
- Ikegawa, R. (2011). 「帝国」の映画監督 坂根田鶴子. Yoshikawa kobunkan.
- Ishihara, I. (2001). *女性映画監督の恋*. J-Publishing.
- Itakura, K. (2021). *Rethinking Gay Liberation: Sexual Minority Movements in Contemporary Japan*. [Tesis de doctorado no publicada] University of California.
- Karatsu, R. (2016). Female Voice and Occidentalism in Mika Ninagawa's *Helter Skelter* (2012): Adapting Kyoko Okazaki to the Screen. *The Journal of Popular Culture*, 49(5), 967-983.  
<https://doi.org/10.1111/jpcu.12451>
- Kazama, T. (2020). Conditional Inclusion: Sexual Minorities, Tolerance, and Nationalism. *International Journal of Japanese Sociology*, 29(1), 39-51.  
<https://doi.org/10.1111/ijjs.12110>
- López, J. M. (Ed.) (2008). *Naomi Kawase: el cine en el umbral*. T&B Editores.
- López Rodríguez, F. J. (2016). La difusión del cine japonés en las salas cinematográficas de España (2009-2015). *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, Extra 3, 1-13.
- Maree, C. (2018). Writing Sexual Identity onto the Small Screen: Seitokishōsū-sha (Sexual Minorities) in Japan. In F. Darling-Wolf (Ed.), *Routledge Handbook of Japanese Media* (pp. 200-212). Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9781315689036-14>
- Maseda-García, R., Gómez Fuentes, M. J. & Zecchi, B. (Eds.) (2020). *Gender-Based Violence in Latin American and Iberian Cinemas*. Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9780429436307>
- Matsumoto, Y. (Ed.) (2011). *Faces of Aging. The Lived Experiences of the Elderly in Japan*. Stanford University Press.
- McDonald, K. (2007). Daring To Be First: The Japanese Woman Director Tazuko Sakane (1904-1971). *Asian Cinema*, 18(2), 128-146.  
[https://doi.org/10.1386/ac.18.2.128\\_1](https://doi.org/10.1386/ac.18.2.128_1)



- McLelland, M. (2000). Is there a Japanese 'gay identity'? *Culture, Health & Sexuality: An International Journal for Research, Intervention and Care*, 2(4), 459-472.  
<https://doi.org/10.1080/13691050050174459>
- McLelland, M. (2006). Japan's Original Gay Boom. En M. Allen y R. Sakamoto (Eds.), *Popular Culture, Globalization and Japan* (pp. 159-173). Routledge.
- McLelland, M., Suganuma, K. & Welker, J. (Eds.) (2007). *Queer Voices from Japan: First Person Narratives from Japan's Sexual Minorities*. Lexington Books.
- McLelland, M. (2009). The Role of the 'tōjisha' in Current Debates about Sexual Minority Rights in Japan. *Japanese Studies*, 29(2), 193-207.  
<https://doi.org/10.1080/10371390903026933>
- Miller, L. (2006). *Beauty Up: Exploring Contemporary Japanese Body Aesthetics*. University of California Press.  
<https://doi.org/10.1525/9780520938847>
- Nakamura, R. (2008). 科学映画と私 - ある女流映画監督の回想. Bungeisha.
- Oksala, J. (2016). Affective Labor and Feminist Politics. *Signs*, 41(2), 281-303.  
<https://doi.org/10.1086/682920>
- Peirse, A. (Ed.) (2020). *Women Make Horror: Filmmaking, Feminism, Genre*. Rutgers University Press.  
<https://doi.org/10.36019/9781978805156>
- Soledad Zárate, M. & Rodríguez Fontao, C. (2021). The Monstrous Feminine in Mari Asato J-Horror Films. En F. G. Pagnoni Berns, S. Bhattacharjee & A. Saha, A. (Eds.), *Japanese Horror Culture: Critical Essays on Film, Literature, Anime, Video Games* (pp. 97-112). Lexington Books.
- Sonoyama, M. (2018). 性と検閲 - 日本とフランスの映画検閲と女性監督の性表現. Sairyusha.
- Stringer, R. (2011). From Victim to Vigilante: Gender, Violence, and Revenge in *The Brave One* (2007) and *Hard Candy* (2005). In H. Radner y R. Stringer (Eds.), *Feminism at the Movies. Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema* (pp. 268-282). Routledge.
- Suganuma, K. (2014). Sexual minority studies on Japan. In F. Darling-Wolf (Ed.), *Routledge Handbook of Japanese Media* (pp. 244-254). Routledge.
- Steel, G. (ed.) (2019). *Beyond the Gender Gap in Japan*. University of Michigan Press.  
<https://doi.org/10.3998/mpub.10028271>
- Tamagawa, M. (2018). Coming Out of the Closet in Japan: An Exploratory Sociological Study. *Journal of GLBT Family Studies*, 14(5), 488-518.  
<https://doi.org/10.1080/1550428X.2017.1338172>
- Tamagawa, M. (2020). *Japanese LGBT Diasporas: Gender, Immigration Policy and Diverse Experiences*. Palgrave Macmillan.  
<https://doi.org/10.1007/978-3-030-31030-1>
- Tsuda, N. (2018). 映画監督-田中絹代. Kobeshinbun sōgō shuppan sentā.
- Valentine, J. (1997). Skirting and Suiting Stereotypes. Representations of Marginalized Sexualities in Japan. *Theory, Culture and Society*, 14(3), 57-85.  
<https://doi.org/10.1177/026327697014003003>
- Ward Mahar, K. (2008). *Women Filmmakers in Early Hollywood*. John Hopkins University Press.
- Yamamiya, Y. & Suzuki, T. (2021). Beauty Standards and Body-Image Issues in the West and Japan from a Cultural Perspective. In Leeds Craig, M. (Ed.) *The Routledge Companion to Beauty Politics* (pp. 112-122). Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9780429283734-14>

Zecchi, Barbara (2014). *La pantalla sexuada*. Cátedra.

Zurián Hernández, F. A. (Ed.). (2017). *Miradas de mujer cineastas españolas para el siglo XXI (del 2000 al 2015)*.  
Fundamentos.

## Semblanza del autor

**Francisco Javier López Rodríguez** es Doctor en Comunicación por la Universidad de Sevilla (España) y Master in Film Studies por la University of Edinburgh (Reino Unido). Entre sus líneas de investigación se encuentran la narrativa audiovisual, la cultura popular japonesa, los estudios culturales, los estudios de género y el uso de los medios de comunicación en la enseñanza de idiomas. Ha participado en proyectos de investigación nacionales e internacionales, además de haber elaborado varios artículos, capítulos de libros y comunicaciones para congresos. Es miembro fundador del grupo de investigación ADMIRA (Análisis de Medios, Imágenes y Relatos en su Historia para el Cambio Social) de la Universidad de Sevilla. Actualmente trabaja a tiempo completo como Associate Professor en la Nanzan University (Japón).