

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, MERCED

Soles de oriente en Latinoamérica:

Producción cultural *nikkei* en Brasil y Argentina

A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree

Doctor of Philosophy

in

World Cultures, Literature

by

María Teresa Rinaldi

Committee in charge:

University of California, Merced

Professor Ignacio López-Calvo, Chair

Professor Cristián Ricci

University of the Pacific, Stockton

Professor Martin Camps

2013

Copyright

María Teresa Rinaldi, 2013

All rights reserved.

The Dissertation of María Teresa Rinaldi is approved, and it is acceptable in quality and form for publication on microfilm and electronically:

Chair

University of California, Merced

2013

Dedication

To Margarita Rinaldi, my dear sister and friend, whose energy and enthusiasm inspired me and opened my mind to new dimensions.

Epigraph

“El mundo es como un libro. Aquellos que no viajan solo leen la primera página”.
San Agustín

TABLE OF CONTENTS

Signature page.....	iii
Dedication.....	iv
Epigraph.....	v
Table of contents.....	vi
Acknowledgments.....	vii
Vita.....	viii
Abstract.....	ix
Introduction.....	1
Chapter 1: Una travesía de identidad.....	32
Chapter 2 : Desarraigos y pertenencias.....	60
Chapter 3 : Memorias, personajes decentrados y narrativas interrumpidas.....	88
Chapter 4 : Gaijin : un mismo nombre para dos experiencias.....	120
Chapter 5 : Subalternidad femenina.....	155
Conclusion.....	190
Works Cited.....	205

ACKNOWLEDGEMENTS

First and foremost, I would like to express my deepest gratitude to my advisor, Dr. Ignacio López-Calvo, for his patience, enthusiasm and endless support throughout my Ph.D research. It is his through his extensive knowledge and unique insight that I learned how to question concepts and develop and express new ideas. I can only hope one day to be as resourceful to my future students as Dr. López-Calvo was to me. I cannot imagine having had a better mentor.

I would also like to thank the other members of my thesis committee. Dr. Cristián Ricci, through his comments and questions, inspired me to go beyond what is written. I am also indebted to Dr. Martin Camps whose remarks and encouragement have assisted me through difficult times. I am also grateful for the generous assistance and insights of my dear friend, the author Júlio Miyazawa, whose enthusiasm and energy inspired me gratefully. My gratitude also goes to Célia Oi, Karen Tei Yamashita, Alicia Fernández Rey and Grace Nakata. Without doubt, I would have not been able to fulfill this dream without the love and support of my family: Aurelio, Beatríz, Pablo, Eugenia and Marta. I warmly appreciate the understanding and comments of my friends: Karen Lioy, Abdiel Almodóvar, Milka Ercegovic, Elana Gainor, Teresa Marrero, Carolina Reyt and Mibzar Vázquez. I deeply appreciate their friendship and belief in me.

Finally, I appreciate the financial support Graduate Research Council for assisting me during part of my research mentioned in this dissertation.

VITA

- 2002 IELI University of North Texas, Denton
- 2005 Bachelor of Arts, Music, Profesorado Nacional de Música, Rosario, Argentina
- 2008 Bachelor of Arts, Spanish and Music (minor), University of North Texas, Denton
- 2009-2012 Teaching Fellow, University of California, Merced
- 2013 Doctor of Philosophy, University of California, Merced

PUBLICATIONS

“Legitimación, discurso y desaparición de la negritud argentina a través de la novela *Fiebre negra* de Miguel Rosenzvit”. *Alba de América*. 30.57 (2011)

“Women, ‘Good’ Evil and the Discourse of Power in Mayra Montero’s *The Red of his Shadow*”. Anson, April, Ed. *The Evil Body*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2011.

FIELDS OF STUDY

Major Field: Latin American Literature

Asian Diaspora

Professor Ignacio López-Calvo

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Soles de oriente en Latinoamérica: Producción cultural *nikkei* en Brasil y Argentina

by

María Teresa Rinaldi

Doctor of Philosophy

University of California, Merced, 2013

Professor Ignacio López-Calvo, Chair

Mi proyecto investiga los discursos de los *nikkei* (los latinoamericanos de ascendencia japonesa) y sus producciones literarias y cinematográficas. Las preguntas principales son la formación de lo nacional simbólico, la identidad híbrida y la producción del espacio. Dentro de la comunidad inmigrante, estos términos, que por lo general han pertenecido a la esfera puramente social, se aplican ahora a los discursos literarios y culturales. Se demuestra cómo la noción moderna de las identidades híbridas (como las identidades de los descendientes de japoneses) no sólo es un elemento dentro del análisis, sino que también se combina con un “sentido” brasileño y argentino. Por medio de la vinculación de la teoría crítica de raza y la teoría post-colonial a la obra de autores brasileños y argentinos, se trazan líneas dentro del proceso por el cual grupos minoritarios como el *nikkei* logran una mayor inclusión en la sociedad.

Este estudio se enfoca en el discurso del *nikkei* y sus reflexiones en las producciones de la literatura, el cine y la cultura en Brasil y Argentina desde los años 1980 a 2011. Incluye las siguientes obras: *Gaijin* de Maximiliano Matayoshi (2004), *Flores de un solo día* de Anna Kazumi Stahl (2007), *Brasil Maru* de Karen Tei Yamashita (1993), *Yawara! A travessia Nihondin-Brasil* de Júlio Miyazawa (2007), *O sol se põe em São Paulo* de Bernardo Carvalho (2007) y la película de *Gaijin* (en sus dos versiones) dirigida por Tizuka Yamasaki (1983). Todas ellas reflejan el discurso de los *nikkei* en Brasil y Argentina. En el contexto social actual, las personas de ascendencia japonesa, a la vez que poseen una raíz ancestral común y un aspecto fisonómico “especial”, siguen manteniendo una relación con la alteridad. Es decir, por más que se sientan identificados como miembros de la sociedad brasileña o argentina, siempre tendrán rasgos asiáticos. La hipótesis que enmarca esta objeción se basa en un imaginario que asocia a los japoneses y sus descendientes con altos valores éticos: honestidad y disciplina. El objetivo de esta investigación es analizar los procesos de identificación de individuo *nikkei* con el imaginario social y la comprensión de cómo las identidades se construyen a través de la reasignación de ese imaginario social.

El análisis literario no puede aislarse de los contextos sociales, políticos e históricos. En los múltiples aspectos que conforman la identidad *nikkei*, la aplicación de un instrumento de análisis interdisciplinario permite observar los problemas del discurso de hibridez, la formación de la nación y la inclusión o exclusión de individuos dentro de un contexto social. La yuxtaposición del análisis de las producciones cinematográficas, conjuntamente con el análisis literario, permiten la formación de una idea orgánica sobre el significado, la importancia y la perpetuación de lo *nikkei* en una sociedad diversa.

Entre los principales problemas de la formación de la identidad *nikkei* dentro de un grupo, se puede mencionar el problema de la percepción. La utilización de ciertas teorías críticas acerca de las líneas de producción de espacio (Lefebvre), los estudios de género y las ramificaciones de la percepción, el silencio como elemento del discurso social, la hibridez (García Canclini), la psicología (Freud), junto con la inclusión de producciones cinematográficas y literarias se analizan de tal manera que proporcionan un nuevo acercamiento a la formación de una identidad extranjera en los territorios brasileños y argentinos. Esta bisoña lectura sobre la experiencia *nikkei* tiende a enfocarse en lo híbrido de la producción cultural de este grupo. La presente disertación puede enmarcarse dentro del gran campo de la hibridez, la que incluye observaciones de multiculturalidad, identidad cultural y formación de espacios sociales y políticos.

My project investigates the discourses of Nikkei (Latin Americans of Japanese descent) reflected in literature, film and cultural productions. My main inquiries are the formation of the national symbolic, hybrid-identity and the production of space within the immigrant community. These terms, which have traditionally belonged to a purely social realm, are now applied to literary and cultural discourses. I demonstrate how the modern notion of hybrid identities (such as the identities of those of Japanese descent) not only appears as an important element of Brazilian and Argentinean societies, but also evolves in politics, literary and cultural productions. Throughout the linking of race critical theory and post-colonial theory to the work of Brazilian and Argentinean authors, I trace the

process by which underrepresented groups such as the Nikkei gain a broader inclusion in society.

In this study, I focus on the discourse of Nikkei and their reflections in literature, film and cultural production in Brazil and Argentina from the years 1980 to 2011. It includes the following works. *Gaijin* by Maximiliano Matayoshi (2004), *Flowers of a Single Day* by Anna Kazumi-Sthal (2007), *Brazil-Marú* by Karen Tei Yamashita (1993), *Yawara! A Travessia Nihondin-Brasil* by Júlio Miyazawa (2007), *O Sol se põe em São Paulo* by Bernardo Carvahlo (2007), and the two versions films *Gaijin*, (1980 and 2005) directed by Tizuka Yamasaki. All these works reflect Nikkei discourse in Argentina and Brazil. At the current social junction, people of Japanese descent, while possessing common ancestral roots and a particular phenotype, experience relationship with otherness. The hypothesis that frames this argument considers an imaginary that associates Japanese and those Japanese descendants (in Brazil and Argentina) with an *ethos* connected to honesty and discipline. The aim of this research is to investigate Nikkei identification processes with the social imaginary, understanding how identities are constructed through the re-assignment of that social imaginary.

Literary analysis cannot be isolated from social, political and historical contexts. In the multiple aspects that conform the identity of the Nikkei individual, the implementation of interdisciplinary analytical tools allows me to observe the issues of hybridity, nation-ness and social discourse from a broader, more accurate perspective. The juxtaposition of film analysis, along with literary analysis in observance with cultural productions, allows the formation of an organic idea about the meaning, importance, and perpetuation of the Nikkei subject in a radically diverse society. Among the main

problems of identity formation within the Nikkei group, we find the problem of perception. Solidifying critical theory lines about space and production of space (Lefebvre), gender studies and ramifications of perception (Butler), psychology (Freud), diaspora (Lesser). From this perspective, I study film and literature in such a manner that provides a new intake about the formation of Nikkei identity in the Brazilian and Argentinean territories.

Introducción

La compleja identidad de los miembros de la comunidad *nikkei* en Brasil y Argentina se basa en el lugar socioeconómico que ocupan, cómo se identifican dentro de su grupo y cómo entablan vínculos con la sociedad que los recibe. La participación de los *nikkei* en la misma se determina a partir de marcadores étnicos y raciales. En la ciudad de São Paulo, por ejemplo, se identifica a los descendientes de japoneses como “blancos” a pesar de que su fisonomía delata origen asiático u *olhos puxados*, como muchos brasileños se refieren a los japoneses. Muchos investigadores de Estados Unidos, Latinoamérica y Europa contribuyeron, en las últimas décadas, a la elaboración de conceptos que tienden a explicar las complejas relaciones y lazos que se generan dentro de un grupo. Entre los múltiples estratos que conforman el diálogo acerca de cómo se desarrolla una sociedad, teóricos y críticos literarios como Enrique Dussel o Jeffrey Lesser contribuyen al desafío de explicar cómo diferentes sectores de la sociedad se relacionan entre sí. En el caso de Dussel, se estudia lo periférico en relación a lo central o hegemónico dentro de una sociedad. En otras palabras, se examina cómo las minorías entablan vínculos con grupos hegemónicos. De acuerdo con Dussel, “la cultura periférica oprimida por la cultura imperial debe ser el punto de partida del diálogo intercultural” (7). A partir de la inclusión de la voz del oprimido, se comienza a generar un intercambio sociopolítico y cultural entre diferentes sociedades. Por su parte, Lesser, al referirse a los descendientes de japoneses con su concepto (acuñado originalmente por Gustavo Pérez-Firmat) de *hyphen identity* analiza el movimiento que se produce de las periferias al centro, pero en este caso dentro de una sociedad específica, la brasileña (lo central), en relación con la periferia (lo asiático). Dussel explica: “un diálogo intercultural debe ser

transversal, es decir, debe partir de otro lugar que el mero diálogo entre eruditos del mundo académico o institucionalmente dominante” [...] “Frecuentemente las grandes megalópolis tienen servicios subterráneos que van de los barrios suburbanos hacia el centro; pero falta conexión de los subcentros entre ellos” (18). Se pueden tomar, en este caso, las palabras de Dussel y aplicarlas al caso de la sociedad brasileña o argentina, donde la élite blanca, descendiente de europeos, sería el centro y los afrobrasileños, asiáticos y nativos serían los barrios que para lograr comunicación con el centro se ven obligados a pasar por el núcleo del poder blanco.

Cuando se aplican estudios como los de Lesser, se puede identificar que algunas de las dinámicas entre los descendientes de japoneses y los criollos muestran una contienda entre lo “externo” y lo “interno”: “discontented diasporic ethnicity is [...] the relationship between the imposed from the outside and the imposed from the inside” (Lesser 51). Las novelas seleccionadas para este estudio ejemplifican ese desafío entre lo externo (lo asiático) y lo interno (lo brasileño o argentino). La elección de las obras/autores se justifica en función y contribución a la alteridad postcolonial, con la que los discursos hegemónicos se suplen por otros de las periferias. Escritores como Júlio Miyazawa, Bernardo Carvalho, Karen Tei Yamashita, Maximiliano Matayoshi y Anna Kazumi-Sthal se posicionan dentro de la producción cultural fronteriza, así como el trabajo de la cineasta Tizuka Yamasaki. Con sus historias de inmigrantes, desarraigos, problemas de identidad y del habla, contribuyen de una forma original al diálogo interétnico, asumiendo lo diverso como punto de partida.

Otros conceptos como diáspora y origen étnico también deben sumarse a los de Gustavo Pérez-Firmat y Jeffrey Lesser, “intersticio” y de “periferias”. Asimismo, los casos de disparidad, discriminación o dificultad en la asimilación experimentada por los personajes de las obras escogidas en este estudio demuestran que las experiencias de unos pocos se hacen “notables” o “visibles” para muchos otros. A pesar de que los *nikkei* establecidos en Brasil conforman la comunidad japonesa más extensa fuera de Japón, siguen siendo una minoría en Brasil y Argentina. A partir de esta posición, según menciona Lesser, miembros de la mayoría usualmente extrapolan experiencias individuales con ciertos *nikkei* y las extienden al grupo en general (2007: XI). Así, se complementan los conceptos de “visibilidad” y los de “extrapolación”. Los contactos con las minorías se transforman en marcadores visibles de las diferenciaciones étnicas y los valores de inclusión y exclusión social.

Por su parte, Benedict Anderson provee una novedosa idea de nación a partir de la imaginación de los miembros de una sociedad. El antropólogo, con su definición de nación nos invita a dimensionar las repercusiones de lo que significa pertenecer a una determinada comunidad. Anderson propone la siguiente definición de nación: “[...] it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign” (Anderson 6). El autor también hace referencia a la definición que presenta Ernest Gellner en su trabajo *Thought and Change*: “Nationalism is not the awakening of nations to self-consciousness: it invents nations where they do not exist” (Gellner 169). Como posteriormente explica Anderson, la limitación de la postura de Gellner es que la idea de nación mezcla los términos de “invención y fabricación” en lugar de

“imaginación y creación”. La observación de Anderson, por su parte, sitúa énfasis en este proceso de que las comunidades existen o se van formando, no de acuerdo a su falsedad o genuinidad (como propone Gellener) sino al *estilo* en que, precisamente, se van forjando (Anderson 6). Asimismo y con respecto a los *nikkei*, (siendo éstos parte del grupo de los “otros”) se logra percibir su presencia en una nueva nación a partir de la afirmación de subalternidad. No solo ellos mismos irán forjándose una nueva postura con respecto a su comunidad inicial sino que también los nativos (brasileños o argentinos) formarán una imagen de colonia asiática. Las herencias culturales occidentales y orientales se entremezclan con lo que surgen nuevos criterios de identidad en esta comunidad imaginada que es la nación. Nuevamente, todo estos procesos quedan enmarcados bajo el gran perímetro de la hibridez cultural suscitada a partir de la inmigración.

En lugares donde existen continuos flujos y reflujos migratorios, los perímetros de contención se llevan a cabo en determinados “espacios”, como estudia Henri Lefebvre. El concepto de espacio, por su parte, debe unirse a los mencionados anteriormente. Lefebvre se distancia de las nociones neo-kantianas y neo-cartesianas para instaurar un nuevo concepto en el que argumenta que el “espacio” como tal no es algo neutral e inerte, sino más bien una constante producción de relaciones sociales. Así, menciona Lefebvre: “social space is not a thing among other things, nor a product among other products: rather, it subsumes things produced and encompasses their interrelationships in their coexistence and simultaneity—their (relative) order and/or (relative) disorder” (73).

Complementando el concepto de espacio, la interpretación del significado de la identidad *nikkei* se observa ahora a través del prisma de este parámetro propuesto por

Lefebvre. En los capítulos sobre *Flores de un solo día* de Kazumi-Stahl o *Gaijin* de Matayoshi se puede observar cómo este concepto de espacio sirve de especial forma al reconocimiento de los perímetros de la inmigración y cómo los personajes se incluyen en la sociedad a partir de sus espacios (sociales) iniciales.

Asimismo, en un mundo globalizado y postmoderno, donde las corrientes migratorias se hacen cada vez más constantes y presentes en la vida cotidiana, el inmigrante es un subalterno que va reconociendo su condición entre dos mundos: el que dejó atrás y el que lo recibe. En este caso, Gayatri Spivak, continuando el término introducido por Antonio Gramsci sobre los “subalternos”, permite abordar la dinámica de la inmigración desde la perspectiva de las diferencias dentro de un grupo social. Como otros pensadores que abordan el tema de la diferencia social, Spivak explora cómo se genera y vive un subalterno. Esto nos sirve de marco teórico para observar el rol de la mujer japonesa y cómo ésta deja de lado su espacio de persona oprimida y logra una equidad con sus pares masculinos y la sociedad en general. La mujer japonesa accede a esta igualdad a partir de la expresión. Por medio de la misma, se reformula su rótulo de subalterna.

La elección de las novelas incluidas en este estudio se llevó a cabo en vista de la resignificación de una cultura milenaria como la japonesa en un marco moderno. Como indica Néstor García Canclini, se busca el entendimiento de lo tradicional (antiguo) en lo nuevo: “[buscar] la refuncionalización de lo tradicional desde o moderno [buscando] la reubicación de las culturas antiguas en la compleja trama de la interculturalidad contemporánea” (41). El presente estudio se concentra en el diálogo entre las periferias

de las sociedades brasileña y argentina, pasando por la expresión literaria y cinematográfica de los *nikkei*. Por medio de las novelas y las películas se intenta redescubrir un nuevo sentido de alteridad. Estas obras, si bien estas producciones artísticas tienen una veta oriental como distintivo principal, convergen de una forma única por medio de su designación de “otredad”. Es decir, el propósito de este estudio, más allá de teorías y lineamientos de historiadores y críticos, es observar cómo los conceptos de identidad y nación quedan sumergidos de forma depositaria en el de hibridez como fue mencionado anteriormente. La inclusión de material de diversas fuentes (autores de origen nipo-brasileño, autores nipo-americanos, japoneses como así otros que no lo son) ejemplifican la necesidad implícita de diferentes étnias (japonesa, brasileña, argentina) de expresión con respecto al “otro”. Los protagonistas de las obras seleccionadas caen tanto dentro de la categoría de producción cultural de inmigrantes de primera generación como de segunda y tercera generación. Las identidades de esos grupos no permanecen intactas ni son independientes unos de otros. El énfasis de este estudio se encuentra dentro de un contexto contemporáneo en el cual los intérpretes dibujan, por medio de la expresión artística y literaria, los encuentros e implicancias entre una cultura antigua y una nueva (en tierras americanas) de una nueva cultura una híbrida que se nutre de una antigua (la japonesa de origen) y una nueva (brasileña o argentina). Cabe destacarse que son marginales en ambas culturas (japonesa o brasileña/argentina) pero, a pesar de ello, esta marginalidad se revierte por medio de un movimiento pendular (*dekassegui*) migratorio que los lleva a retornar a Japón. Pero, más allá de en una primera instancia donde se los marginaliza se logra una inclusión por medio del poder económico que aportan estos *nikkei* al país de origen. La hibridez cultural de los descendientes de

japoneses como así también la transformación que experimentan los inmigrantes de primera generación es el motor mismo de inclusión, no sin limitaciones, tanto en Japón como en Brasil y Argentina. Todas estas dinámicas se originan a partir del flujo migratorio. Lo particular en este caso es, a diferencia del concepto Rubén Rumbaut de generación “one-and-a-half”¹ Si bien la noción del sociólogo se refiere a refugiados cubanos en Estados Unidos, el término se puede aplicar a los *nikkei*. De acuerdo a Rumbaut:

Children who were born abroad but are being educated and come of age in the United States form what they be called the “1.5” generation. These refugee youth must cope with two crisis-producing and identity-defining transitions: (1) adolescence and the task of managing the transition from childhood to adulthood, and (2) acculturation and the task of managing the transition from one socio-cultural environment to another. The “first” generation of their parents, who are fully part of the “old” world, face only the latter; the “second” generation of children now being born and reared in the United States, who as such become fully part of the “new” world, will need to confront only the former. But members of the “1.5” generation form a distinctive cohort in that in many ways they are marginal to both the old and the new worlds, and are fully part of neither of them. (61)

En esta instancia, tanto cubanos como *nikkeis* se encuentran en este proceso de redefinición de identidad. Las palabras del sociólogo se pueden aplicar de igual forma a los primeros inmigrantes llegados a Brasil o Argentina. Al igual que los cubanos los primeros inmigrantes japoneses en cierta forma también fueron refugiados. Si bien el término refugiados está incluido dentro de una esfera política en este caso se puede aplicar ya que si bien no se les negaba el retorno a su país natal, debido a la gran distancia geográfica y las limitaciones financieras los *nikkei* sufrieron una forma de exilio. Asimismo, se puede comparar a los hijos de refugiados cubanos con los *nikkei* ya que, al igual que sus pares cubanos, nacieron con un linaje cultural diferente al lugar que los vio nacer. Pero, en el caso de los *nikkei* la crisis identitaria puede decirse que fue aún más

profunda por una simple razón fisionómica. Indefectiblemente se los describe, en primera instancia, como orientales, por más que su forma de expresarse, simpatías y afinidades estén más cercanas a una cultura brasileña o argentina que a una oriental (con el paso del tiempo especialmente).

La propuesta es identificar como característica sobresaliente la hibridez identitaria y cultural que experimentan y también, en cierta medida, sus antepasados. Se justifica la mención de catedráticos, críticos, historiadores y filósofos del tenor de Ignacio López-Calvo, Jeffrey Lesser, Enrique Dussel, Néstor García Canclini, Homi Bhabha, Gustavo Pérez-Firmat, como matices de un análisis abarcativo que, al igual que las obras escogidas, pretende innovar desde el punto de vista de la alteridad. Como se mencionó anteriormente esta inclusión de autores y directores de origen japonés, brasileño, argentino como otros que no lo son emulan la hibridez cultural y social del país que acogió a los *nikkei*.

Marco histórico

En septiembre de 2004, uno de los tres helicópteros de la comitiva del Primer Ministro japonés Koizumi Jun'ichirō, descendió y ante la sorpresa de los residentes de la Colonia Guatapara, el mandatario saludó a los conmovidos habitantes ante inigualable e imposible “*masaka*ⁱⁱ” eventoⁱⁱⁱ. Casi una centuria después que el primer grupo de inmigrantes japoneses arribó en Brasil, los descendientes de esos inmigrantes, gracias a esta extraordinaria visita, se encontraron, en un sentido simbólico, con el representante de su tierra ancestral. En el saludo entre el Primer Ministro y los lugareños se reunieron el Japón que dejaron tiempo atrás y el Brasil que los acogió.

Desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, más de trescientos mil japoneses abandonaron su tierra natal para encontrar en Brasil un nuevo hogar. Estos inmigrantes debieron enfrentarse a situaciones adversas y sortear muchos obstáculos al establecerse en Brasil y en Argentina. En este proceso muchos tuvieron notorias dificultades para incluirse en la nueva sociedad, razón por la cual generaciones posteriores decidieron retornar al Japón, especialmente en la década del ochenta. Las leyes impuestas en Norteamérica y en Canadá limitaron, por su parte, la inmigración a esos países, haciendo que muchos nipones radicaran en Latinoamérica. Con ello, conforman el último gran grupo de inmigrantes en establecerse en ese lugar (Masterson 5). Dentro de los países escogidos se encuentran Argentina, Brasil, Perú y México. A pesar del desenvolvimiento económico y las mejoras que muchos lograron adquirir, los primeros inmigrantes mantuvieron los lazos socioculturales con su Japón natal. Entretanto, muchos miembros de la comunidad se vieron enfrentados a las crecientes tendencias nacionalistas de estos países en el transcurso del siglo y comenzaron a sufrir notablemente profundas discriminaciones.

Identidad

Al analizar la subjetividad del “ser inmigrante”, múltiples factores entran en juego en la dinámica identitaria. Procesos como los propiamente circunstanciales, sociales, psíquicos, de educación y hasta biológicos se intercalan a en la transformación de estos individuos y en su constitución mental y social. El hecho mismo, por ejemplo, de hablar otro idioma, la diferencia de costumbres y de valores éticos y morales genera una profunda y desarraigante sensación de no pertenencia, que se ve agravada por la nostalgia

y la lejanía geográfica. En cierto momento de la vida, suelen comenzar una búsqueda de sus propias raíces y del significado de su presente en relación con su pasado. Un justificante de esta búsqueda se refleja en las palabras de Isidoro Berenstein “tratar-se-ia de uma busca que a partir de certa época da vida, todo o ser humano faz das suas origens, das raízes, da sua identidade e das identificações originárias, se bem que essa busca não se realice necessariamente numa migração” (Grinberg 131)^{iv} Los primeros inmigrantes japoneses inicialmente se encontraron en igualdad de condiciones a la de otros asiáticos en el Caribe, como en el caso de los chinos en Cuba. quienes de acuerdo a Ignacio López-Calvo, especialista en la diáspora china en Latinoamérica el grupo “[los chinos] struggled to maintain their cultural traits and heritage. Traditionally, they have not sought assimilation or blending into a “melting pot” (to use the North American concept) at the risk of losing their particular national character” (107). Tanto las apreciaciones de Grinberg como la de López-Calvo notan la dificultad inicial de los asiáticos en penetrarse en la cultura latinoamericana. Cabe destacarse que los descendientes de estos primeros inmigrantes se enfrentaron a una doble faena. En primer lugar mantener viva la cultura de sus padres y a su vez asimilar la brasileña o argentina como propias. A partir de esta instancia y a diferencia de sus progenitores los *nikkei* logran reincorporar y filtrar, por medio de sus producciones culturales, características primero para sí mismos y luego transfieren en un movimiento contrario al reincorporarse en la sociedad japonesa. Este flujo y reflujo migratorio, a diferencia de los chinos en Cuba, fue de gran importancia en el dimensionamiento de sentido “híbrido” japonés en relación constante con un marcador social y cultural brasileño y argentino.

Con la finalidad de entender parte de estos procesos de la formación del inmigrante japonés en Brasil y Argentina, el presente estudio abarca producciones literarias y filmicas, no sin dejar de lado registros antropológicos e históricos. Como todo proceso de investigación, es necesario mirar la antesala del objeto auscultado, en una forma de reconstrucción de la evidencia. Partiendo de una de las informaciones disponibles que mostraban a Brasil (especialmente) como la tierra prometida para el inmigrante japonés, la presente mirada analiza cómo el sujeto debe enfrentarse con una realidad muy diferente de la idealizada por medio de propagandas del estado y de compañías que promovían la inmigración a Sudamérica. El trabajo forzado, las largas jornadas en los cafetales casi como mano de obra esclava agregó a la problemática del inmigrante japonés una serie de limitaciones en el proceso de asimilación. Dentro de los múltiples flujos y reflujos migratorios, dos de los más representativos son los de los *nikkei* (descendientes de japoneses) y los de los *dekassegui* (aquellos nacidos fuera de Japón, que retornaron a ese país). Existen semejanzas en el ámbito del idioma y de sentido de pertenencia que marca su camino de retorno de la misma manera en que la trayectoria de los *nikkei* se vio marcada por la existencia de un marcado proceso de búsqueda de identidad.

La formación de la nación japonesa está minada de luchas de poder a lo largo de la historia de ese país. El grupo *yamato* es el predominante y se fusionó con otros provenientes de las actuaes Vietnam e Indonesia, que inmigraron al Asia septentrional. En estos movimientos migratorios las hostilidades entre los diversos grupos era la moneda corriente; la capacidad de asentarse en un determinado lugar estaba

dictaminado por la capacidad guerrera. Según Maurice Pinguet, las luchas que se sucedieron en Japón generación tras generación hacían esta tierra similar al infierno de *Ashura*^v (Pinguet 1987: 421). Estas luchas no se basaban en causas ideológicas, en contraste con el caso europeo y las guerras por el establecimiento del cristianismo. En este caso, sólo eran disputas por el poder mismo entre los grupos feudales.

La reunificación del país se inicia con los Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi que tras vencer a sus oponentes reinician la reconstrucción del palacio imperial. Luego de éstos, Tokugawa Ieyasu en 1603 recibe de parte del emperador una de las máximas condecoraciones otorgadas a guerreros: la de *Shogun* (generalísimo), por haber asegurado la paz en el imperio. Aquí se inicia la política del *shogunato* reconocido también como Edo Bakufu. La política de este grupo de guerreros, dependía de una separación rígida de clases: los guerreros (samuráis), campesinos y el poder feudal, o el poder de los *daimyo* “grande”, príncipe de la aristocracia guerrera. En la época de *Edo*, había 266 todos ellos respondían a Shogun [Pinguet 424]. La comunidad feudal japonesa se dividía en estratos sociales donde el orden de jerarquía estaba con los guerreros (shi), los seguían los agricultores (nô), los artesanos (kô) y luego los comerciantes (shô). Por último, se encontraban los llamados Eta, los que realizaban los trabajos más bajos (sepultureros, curtidores de piel) (Kuniyoshi 1998: 87; Benedict, 2006: 57). El orden social estaba estipulado y se cumplían normas de cómo comprar y vender, qué tipo de vivienda se construían y qué ropas podían ser utilizadas. En este orden establecido, el gran problema administrativo que se suscitaba era el del control de de los *daimyô*. Este control, según Ruth Benedict, se lograba por medio de salvoconductos “evitando-se a saída de mulheres

e entradas de armas” (2006: 62). Complementando la rigidez del sistema social, la filosofía confucionista se utilizó de manera que se buscara por medio de la disciplina la exaltación de la abnegación y el resaltamiento de la subordinación y respeto. De esta manera, la clase dominante se mantenía no sólo por su propio poder, sin también gracias a la mentalidad de las clases inferiores.

El sentido de abnegación, de lucha, de respeto y de honra llevadas al extremo generan en esta sociedad la aceptación de un código moral un tanto incomprensible– a ojos occidentales – como por ejemplo de la muerte voluntaria como prueba de lealtad o para limpiar alguna deshonra. Es decir, morir en nombre de la honra constituía una de las mayores virtudes. La figura del samurái, es tal vez, uno de los ejemplos más claros de esta práctica rigurosa del “suicidio honroso”. El suicidio ritual o *seppuku* en Occidente se conoce como *harakiri*, literalmente vientre cortado (Pinguet 126). De acuerdo a Thomas Cleary, todas las personas más allá de su estatus social comprendían “lo inevitable del morir” (34). Estaban tan próximos a la muerte los guerreros como un campesino común. En el siglo XVII los tributos elevados aplicados a la producción de arroz ponía a los campesinos al borde de la inanición, al mismo tiempo que cualquier afronta y/o disputa por cuestiones de honra convertía la muerte de un japonés en algo corriente.

Con respecto a las creencias religiosas, a partir de la Era Menji (Benedict, 54; Pinguet, 459), el *sintoísmo* (o camino de los dioses), se establece como religión que une al estado. Por su parte, el budismo conforma una “religión excelente para proteger el Estado” (Benedict 54, 204) debido a su conocida filosofía de “no reaccionar” y permanecer imperturbables ante las vicisitudes. La era cristiana se instala a partir de la

llegada del jesuita Francisco Xavier en 1549, el primer misionero occidental en Japón (Kuniyoshi 33). Como en todo encuentro de creencias, la predominancia de una sobre otra está ligada al contexto social. El mensaje que llegaba a Europa era el de una rápida “conversión” de los japoneses al cristianismo, aunque esta conversión puede decirse que estaba más ligada a intereses comerciales y políticos que a los propiamente religiosos. Dentro del mensaje de estas conversiones se hablaba de la sumisión y el espíritu de obediencia por parte de los japoneses. Es en esta época cuando se forjan las primeras impresiones orientalistas que prevalecen hasta hoy en día.

La era Meiji

La figura del emperador no fue más que simbólica durante ocho siglos, hasta el año 1868, cuando se reestablece la autoridad imperial (Pinguet 273). El emperador reconocido por sus súbditos como el Soberano Celeste, encabezó el “gobierno de las luces”, con el que se buscó con ahínco la apertura del Japón al Occidente. En esta era se establece nuevamente el gobierno imperial en lo que era Edo, ahora Tokyo, y se buscó reformar el poderío de la clase feudal.

En este momento crítico en la vida del Japón, la búsqueda de poder y de apertura hacia Occidente impulsaron los comienzos de la inmigración japonesa a otros lugares. La postura japonesa era, asimismo, la de mantener en el proceso inmigratorio el prestigio y honor japonés. Para lograr esto, Tokio intentó que los tratados inmigratorios hacia Latinoamérica fuesen equitativos: “Tokyo wanted to negotiate equitable treaties with the Latin American nations” (Masterson 13), especialmente después de que se prohibiera la emigración japonesa a Estados Unidos y Canadá. Indudablemente, este tipo de tratados

conformaban una empresa difícil debido a la gran distancia geográfica y las austeras relaciones sociopolíticas. Uno de los *shogun* (comandante) interesados en esta expansión de Japón hacia el resto del mundo fue Ieyasu, hacia finales del siglo XVI y comienzos del XVII (Smith 1965: 204-09).

Los deseos de expansión y profundización del comercio con Latinoamérica fueron limitados por las demandas políticas y de comercio por parte de España, que exigía una serie de concesiones y derechos difíciles de cumplir para Japón. Después de la muerte de Ieyasu en 1624, su nieto, quien asumió el poder, expulsó a la gran mayoría de extranjeros. No fue hasta 250 años después cuando Japón y Latinoamérica establecieron contacto nuevamente (Masterson 14).

Hacia 1874 y gracias al pasaje obligado por China y Japón, en el trazado del tránsito de Venus, el astrónomo Francisco Díaz Covarrubias fomentó, por medio de un detallado informe, la importancia de reestablecer las relaciones de intercambio entre Latinoamérica, más específicamente México, y el Japón. Los líderes de la era Meiji aún se resistían a las propuestas del gobierno de Porfirio Díaz, ya que temían que los tratados fueran desventajosos para Japón, como lo habían sido durante el shogunato de Tokugawa (Ikegami 101-03).

Finalmente, en 1889, tras la ratificación del tratado de Amistad y Comercio entre Japón y México, Japón comienza a establecerse como un poder creciente a nivel político y militar. Un año después, y forzados por la necesidad de obra de mano barata, los gobiernos de México y Perú consideraron la adquisición de trabajadores de diversos lugares, especialmente europeos. Pero, cuestiones de índole sociopolítico, como la Guerra de la

Reforma (1858 - 1861) o la Intervención Francesa (1862-1867) amedrentaron a muchos europeos. Aun años después, durante la época del gobierno de Porfirio Díaz, la imagen negativa de México prevalecía (Masterson 17). De acuerdo a una de las interpretaciones de Masterson, tres fueron las razones más importantes para que México comenzara a solicitar y aceptar inmigrantes japoneses. En primer lugar, la mano de obra japonesa era barata, la creciente tendencia del Japón a abrirse a Occidente y tal vez una de las más llamativas, la postura mexicana de “apertura mental”, es decir, los mandatarios no se encontraban limitados por conceptos de raza. Así, afirma Masterson: “Mexican leaders seemed not to be bound entirely by the rigid concepts of race prevailing in this era of Social Darwinism” (19). Sin embargo, la tolerancia hacia el inmigrante japonés tal vez se deba a su escasa presencia entre los ciudadanos mexicanos y no tanto a la apertura mental de los mismos. La población mexicana era aproximadamente de 15 millones, antes de 1908, nunca tuvo un más de 15 por ciento de japoneses entre los aproximadamente 115.000 inmigrantes en total (Ota Mishima 30).

Ya sea establecidos en México, Perú o más tarde Brasil y Argentina, los movimientos inmigratorios japoneses a esos lugares tienen particularidades y orígenes diversos, los cuales toman características únicas de acuerdo a los sitios de asentamiento. Para obtener una mirada panorámica de las dinámicas que acaecieron en Latinoamérica, se trazan ciertos puntos en común a la “mentalidad nipona”. Dentro de la complejidad de los múltiples códigos morales de la sociedad japonesa, se intentará sondear algunos de los más reconocidos en la siguiente sección.

Códigos de la moralidad japonesa

Dentro de una sociedad de jerarquías, un estricto sistema moral y reglas condicionantes son los elementos que constituyen la estructura para gobernar y mantener el poder. La sociedad japonesa, habiendo vivido dentro de este sistema por siglos, mantiene hasta el momento de sus migraciones a Sudamérica conciencia de la importancia del orden y las jerarquías. A pesar de que el sistema feudal había sido erradicado un siglo antes, la sociedad japonesa parece ser una de las que aún mantienen ese respeto intrínseco al orden preestablecido. Esta forma de vida se trasladó con aquellos que inmigraron.

En un marco familiar, por ejemplo, se guardan meticulosamente las reglas de respeto hacia los mayores y las jerarquías. La mujer, por su parte, guarda un lugar de obediencia hacia las jerarquías masculinas. Este rendibú se extiende primero de la esposa hacia su marido, luego los hijos hacia los padres y los más jóvenes hacia los ancianos.

Asimismo, las jerarquías mantenidas dentro de un espacio familiar se trasladan al campo social. Desde los albores de la historia japonesa se practica la solidaridad vertical. En un aparato social, las tareas de los individuos se distribuyen simbólicamente dentro de una estructura donde cada persona se encuentra inscrita en un sistema de obligaciones y deberes propios a su condición. Es decir, se mantienen los deberes propios a los roles que ocupan los miembros en las familias y en la sociedad. El hombre está a cargo de mantener a sus familias, la mujer mantiene la organización familiar y ambos lideran la crianza de los hijos. Asimismo, la pareja está obligada a cuidar de sus mayores. Por su parte, la ética de trabajo desempeña un papel fundamental así como el de la honra misma,

especialmente en el tiempo de los samuráis. La conciencia comunitaria predomina, donde prevaleciendo el sentido solidario, como explica Pinguet: “todos los trabajadores se encuentran unidos verticalmente en base común con los miembros de una familia, excluyéndose la conciencia de clases o de corporación” (96). De esta forma, se observa el sentido de comunidad y orden de las estructuras familiares.

La aceptación de la postura “adecuada”, la posición de vida y los roles es algo que el japonés aprende desde la niñez. Por tanto, a estos individuos se les hace incuestionable el rompimiento de estas reglas preestablecidas. Sin embargo y con el paso del tiempo, surgen preguntas, cuestionamientos. ¿Qué sucede cuando estos órdenes sociales se ven forzosamente alterados a causa de la inmigración? No solo el orden de la mentalidad japonesa se ve alterado, sino también el entendimiento de las costumbres del lugar que los acoge. Este es uno de los problemas a los que los *nikkei* se vieron expuestos en su proceso de asimilación a lugares tan distantes de Japón como lo son Brasil y Argentina.

Ser extranjero

Hacia el final del siglo XX se ven grandes flujos migratorios internacionales. En el XIX, se estima que alrededor de cuarenta millones de personas abandonaron Europa hacia otros lugares. Asimismo, sufriendo por la situación económica japonesa de fines de siglo, muchos japoneses deciden emigrar al continente americano. Primeramente se instalan en Estados Unidos, luego Perú, México y por último Brasil y Argentina.

Teniendo en cuenta el contexto histórico mundial que abogaba por políticas expansionistas, también se encontraban tendencias etnocéntricas, nacionalistas fanáticas y

racistas. En esta atmósfera es donde este grupo de japoneses emprende la inmigración hacia Sudamérica. El marco sociohistórico puede ayudar a anticipar algunos de los obstáculos con los que se encontraron. Japón establece una apertura con el envío de sus primeros inmigrantes a bordo del Kasato-Maru en 1908 que instauro el primer flujo de inmigración hacia Brasil.

Ser extranjero en Brasil

En las décadas posteriores a 1908 la mayoría de inmigrantes japoneses escogieron Brasil como destino. Se asentaron principalmente en los estados de Paraná y São Paulo. La abolición de las leyes de esclavitud en 1888 solidificó la postura de Brasil en cuanto a la diversidad de grupos étnicos que comenzaron a formar parte de la nación. Hacia comienzos de 1960 los estados del sur de Brasil lideraban en la producción agropecuaria, impulsando el crecimiento de la industria y afirmando el poder económico de muchos inmigrantes. Los primeros japoneses, dentro de esta expansión económica, pasaron de ser simples empleados de hacienda “*meeiros*” a propietarios de pequeñas fincas “*arrendatários*” (Masterson 75). A pesar de sus mejoras económicas, muchos japoneses continuaron trabajando arduamente en las plantaciones de café. En estos momentos muchos de ellos se percataron de que no retornarían a Japón. Esto fue un problema para su inmersión social y su relación con la comunidad brasileña y con otros japoneses: “Most Issei [primeros inmigrantes japoneses] refused to acknowledge that they would very likely never return to Japan” (Masterson 77). Esta posición tiene implicaciones en el desarrollo de la comunidad. Por un lado, adquieren poder económico que, no obstante, no refleja una asimilación completa. Dentro de la misma comunidad comienzan a existir

divisiones supeditadas a ese crecimiento y la relación que los primeros japoneses mantenían con Brasil. Por su parte, pocos años antes cuestiones políticas también marcaron divisiones dentro del grupo de japoneses. Después de la rendición de Japón ante las fuerzas aliadas, muchos miembros de la comunidad se enfrentaron entre sí.^{vi} Estas dinámicas perpetuaron las constantes luchas de identidad que experimentaron los inmigrantes japoneses. En los análisis sobre las obras de Júlio Miyazawa o Karen Tei Yamashita se podrán observar estas divisiones con respecto a ideologías dentro de la comunidad nipo-brasileña.

Ser extranjero en Argentina

Los japoneses asentados en Argentina de cierta manera se vieron favorecidos por la política de Juan Bautista Alberdi (1810-1884) resumida en el lema “gobernar es poblar” Juan Bautista Alberdi analiza la problemática del extenso territorio argentino en relación con el reducido número de habitantes. Según él, Argentina es un desierto que prescinde de una Constitución tendiente fomentar y asegurar el poblamiento de ese espacio inhabitado. Es fundamental para el desarrollo de los países de población reducida que logren establecer estructuras políticas que aseguren el crecimiento de la población. El desarrollo de naciones sólidas debe perpetuar esa colonización comenzada con los españoles. Asimismo, se necesitan constituciones que abalen una población que logre dominar la vastedad del desierto. La economía social de un país se basa en ese impulso que logra establecer grupos por sobre la aridez de la falta de población para luego vivir por y para ese instrumento de producción social. Pero, se debe señalar que este punto de vista de Alberdi matizado con espectros malthusianos no fue sino más que

una teoría elitista de raíz europea que intentó desde sus albores obviar una de las características más sobresalientes de la inmigración: la marcada participación de grupos sociales de diverso espectro social y económico.^{vii} El gobierno fomentaba la inmigración principalmente europea para gobernar mediante el poblamiento de las zonas más deshabitadas. Al mismo tiempo planeaba realizar un proceso de civilización de la supuesta barbarie autóctona. En 1902 Japón envía a Buenos Aires su primer representante diplomático, Narinori Okoshi, estableciendo así el intercambio político de una manera formal (Arena de Tejedor 57). En Argentina los inmigrantes japoneses se ubicaron sobre todo en Buenos Aires, La Plata, Rosario y Córdoba. Trabajaron en tiendas de oficio y servicios en contraste con Brasil, donde se ubicaron en las plantaciones de café.

Con el establecimiento del consulado japonés en Buenos Aires, la problemática de la Primera Guerra Mundial y el afianzamiento del comercio como el de la empresa Osaka Shosen que abrió nuevas líneas de tráfico entre la capital argentina y Japón, el movimiento hacia este país del sur creció y hacia comienzos de 1920 la comunidad japonesa llegaba a aproximadamente dos mil personas (Yanaguida y Rodríguez 535).

Uno de los primeros impulsores del establecimiento de japoneses de la zona de Kagoshima en tierras argentinas fue el promotor Seinosuke Tanaka. Su proyecto proponía establecer entre cincuenta y ciento treinta familias en la provincia de Misiones. Sin embargo, el gobierno japonés rechazó esa primera propuesta. El segundo proyecto de inmigración surge a partir de los intentos de Nichia Takushoku Gaisha (representante de la asociación colonial argentino-japonesa), quien pretendió establecer *isseis* en la provincia del Chaco para trabajar en las plantaciones de algodón. No obstante, la

infraestructura política y económica argentina para asimilar a estos inmigrantes no era tan desarrollada como en Brasil. Esto desembocó en una nueva migración de estos colonos, quienes se reestablecieron en Buenos Aires en busca de nuevas y mejores condiciones económicas (269-70).

Este estudio consta de cinco capítulos. El primero, titulado “Una travesía de identidad”, analiza la búsqueda del sentido identitario en la novela *Yawara! Uma Travessia Nihondin-Brasil* de Júlio Miyazawa. Esta novela muestra los orígenes, desafíos y transformaciones que experimenta un grupo de descendientes de japoneses. En el desentrañamiento de las paradojas históricas de las que fue protagonista la inmigración japonesa, el autor, por medio de un lenguaje florido y desenvuelto, examina las luces y sombras de la búsqueda de identidad por medio de la voz de sus personajes. El espíritu *gambarê*, el espíritu de lucha y sentido de honor, se hace presente de una forma central en sus vidas en un Brasil de la posguerra. Las percepciones, ideas y acciones de estos descendientes de japoneses y de alguno de sus progenitores contribuyen a la búsqueda del sentido de pertenencia en las nuevas tierras. Por medio de relaciones interétnicas, el suicidio y el desarraigo, se ilustra la transformación de una identidad inicial puramente japonesa hasta arribar a una más completa. En ese proceso el inmigrante, por medio del compromiso político, lleva a cabo una transformación mental con respecto a sus raíces y lo que más tarde valora como “hogar”. En el segundo capítulo, “Desarraigos y pertenencias”, se trazan las líneas de los procesos de desarraigo que experimenta una mujer japonesa al llegar a Brasil en *O Sol se põe em São Paulo* de Bernardo Carvalho.

Esta novela de estilo casi policial se compenetra con la temática de la inmigración japonesa y al igual que el estilo de Jorge Luis Borges en obras como *Funes el memorioso* o *El Aleph*, quien explota sin resolución la búsqueda metafísica del hombre y su sentido, Carvalho explota la ansiedad del escritor sin nombre en búsqueda de las verdades detrás de la historia de Setsuko. En este caso, el narrador de la novela, tratando de resolver el misterio que esconden los personajes, muestra la crisis que experimenta un individuo a partir del desarraigo, para luego encontrar o no un sentido de pertenencia en un nuevo lugar. Desde una voz postmoderna, el autor se acerca y aleja del lector emulando las experiencias de los propios inmigrantes: el alejamiento de la cultura previa y el acercamiento a lo nuevo. El tercer capítulo, por su parte, analiza la novela *Brasil-Marú*, de Karen Tei Yamashita. Observamos allí las vicisitudes de una familia y de sus amigos al asentarse en la utópica colonia *Esperança*. Este capítulo, titulado “Memorias, personajes descentrados y narrativas interrumpidas”, reflexiona sobre la importancia de recordar el pasado, la incidencia de esos recuerdos en el presente y cómo éstos desestabilizan a los personajes cuando sus evocaciones se ven modificadas por los cambios sociales. El cuarto capítulo, “Un mismo nombre para dos experiencias: *Gaijin*”, ausculta por medio de la novela *Gaijin* del argentino Maximiliano Matayoshi y las dos producciones cinematográficas de Tizuka Yamasaki *Gaijin: Os caminhos da Liberdade* (1980) y *Gaijin: ama-me como sou* (2005), la vida del inmigrante a partir del “espacio” que se le otorga dentro de una determinada sociedad. Asimismo, se observa el sentido y la importancia de la comunidad en esos espacios predeterminados, así como el impacto cultural en el proceso de asimilación. En este capítulo se toman como punto de partida obras homónimas para ejemplificar la inmigración en Argentina y Brasil

respectivamente. También, se hace una breve mención de la película de Vicente Amorín, *Corações Sujos*, inspirada en la novela homónima de Fernando Morais. La versión cinematográfica fue estrenada en el Festival de Rio en octubre de 2011 y finalmente puesta en escena para el público en agosto del 2012. Al igual que la producción de Yamasaki, la película de Amorín, expone la problemática que experimentan muchos inmigrantes y sus descendientes. Ellos comparten “espacio” de no pertenecer. En esta instancia, se observa cómo la vida de los miembros del grupo fundamentalista japonés, al igual que los protagonistas de *Gaijin*, no logran asimilar el nuevo lugar. En el caso de *Corações Sujos*, sin embargo, la imposibilidad de asimilación y aceptación de los hechos históricos (como la derrota de Japón ante las fuerzas aliadas) se torna en violencia interna. Ultr nacionalistas del imperio y seguidores ciegos del emperador se vuelven contra la comunidad nipobrasileira persiguiendo y aniquilando a todos aquellos que aceptaran la derroja japonesa. De esta forma, y en contrapartida a aislados casos de violencia observada en las películas de Yamasaki, se puede observar un capítulo sangriento de la vida de los japoneses y sus descendientes en la época de la postguerra.

El quinto capítulo, “La subalternidad femenina en *Flores de un solo día*”, investiga el estatus de la mujer japonesa como inmigrante, profundizando en los lazos que la mujer debe establecer para acceder a un nivel de igualdad con otros miembros de la sociedad. En esta parte del análisis se observará cómo el sujeto subalterno, incapaz de hacerse “escuchar” debido a una preexistente afasia, logra desafiar su estado y emerge de sus condiciones negativas. La autora se vale de dos personajes centrales que actúan como

alter-ego uno de otro, simbolizando así también el desdoblamiento que experimenta un individuo al emigrar.

Una cuestión de raza

*I am talking of millions of men who
have been skillfully injected with
fear, inferiority complexes, trepidation
servility, despair, abasement.*

-Aimé Césaire, Discours sue le Colonialisme

Con este enunciado comienza la introducción de *Black Skins, White Masks* de Franz Fanon. Arrivar a respuestas que profundicen incógnitas sobre cuál es el significado de raza, los parámetros de inclusión y exclusión de grupos, la solidariad que amplifique un entendimiento entre étnias o las limitaciones y abusos que devienen de sistemas dominantes por sobre otros, es una de las tareas más arduas que el ser humano se enfrenta. Una réspice nítida con respecto a lo que significa ser un “otro” en tierras ajenas representaría un actitud reduccionista con respecto a hechos históricos como lo son los movimientos migratorios de los japoneses hacia y desde Latinoamérica. Al igual que la pregunta de Fanon: “What does the black man want? (8) se puede cuestionar o expresar ¿qué es lo que el inmigrante japonés o el *nikkei* desea? Antes de intentar responder esa pregunta se debe abordar a una zona o un estadio de no-pertenencia de “nonbeing” (8) como expresa Fanon. A pesar de los más notables esfuerzos de muchos nipones en lograr aceptación en un nuevo lugar la merced de inclusión social queda supeditada a una cuestión física: un asiático siempre se percibirá, al igual que un hombre de color, como parte de la “otredad” (desde un punto de vista eurocéntrico, claro está). Al igual que la propuesta de Fanon “I propose nothing short of the liberation of the man of color from

himself” (8) la propuesta en esta instancia es la revisar el significado de raza desde la pluralidad, desde la hibridez, y no desde un binario como menciona Fanon: “[...] for there are two camps: the white and the black”. El inmigrante japonés se encuentra ante más de una respuesta en relación a sus orígenes, a su *étnia*. El hombre de color, por su parte, y según la apreciación de Fanon quiere y busca algo que no es: “the black man wants to be white [...] The white man is sealed in his whiteness. The black man in his blackness” (9). En un primer momento el asiático no necesariamente “quiere” ser blanco sino más bien adentrarse en su sociedad (en este caso brasileña o argentina) lograr una mejora económica y retornar al Japón. Sin embargo, durante el período de permanencia entra en esta posición de “querer transformar sus orígenes” al igual que el hombre de color *quiere* ser blanco.

A diferencia que en Estados Unidos la “cuestión de la raza” se define, no a partir de binarios, sino que a partir de grupos diversos coexistiendo reformulando el sentido de “raza”. Cuando se hacen aproximaciones, estudios, análisis e interpretaciones al sentido *nikkei* es necesario situarse desde una visión híbrida de raza y no una partidaria de divisiones binarias. Por medio de expresiones artísticas se podrá observar cuáles son las actitudes y posturas que toma el inmigrante japonés y sus descendientes. Es por medio de aceptaciones implícitas de diferencias culturales que estos inmigrantes y sus descendientes rediseñan el significado de una “raza” híbrida donde los colores son meros rótulos externos someramente conectan con un verdadero sentido identitario. Antes de mencionar brevemente la problemática de “raza/*étnia*” en el contexto brasileño y argentino se debe mencionar que la formación de las misma encuentra su origen en la propuesta binaria de lo “blanco vs. ‘lo otro’”.

La política y cultura Latinoamericana inexorablemente están ligadas desde la época de Pizarro y la caída del imperios precolombinos. Después de la “conquista” española y durante el período colonial se comienzan a forjar marcadas divisiones entre la elite “blanca” y los de “color oscuro”. En cuestiones artísticas se instaura una búsqueda y exaltación de todo lo proveniente de Europa como expresiones “superiores”. En producciones cinematográficas como las del director Werner Herzog *Fitzcarraldo* (1982) donde por medio del deseo bizarro del protagonista Brian Sweeney Fitzgerald de instaurar una ópera en plena selva, se observa el intento de “europeizar” tierras latinoamericanas con arte del viejo mundo.

Situándonos más allá de un punto de vista “civilización vs. barbarie” La cuestión de raza queda, en esta instancia, supeditada a un aspecto de tendencias, instintos y expresiones tendientes a dilucidar, precisamente, cuestiones que van más allá de una cuestión de piel y que, en realidad, tienen que ver con un sentido de pertenencia y de identificación.

La raza y la búsqueda de identidad

Inexorablemente también la cuestión de la “raza” y cómo un individuo se identifica incide directamente en el tema de la identidad. ¿Qué hacer ante la disyuntiva de parecer de cierta raza pero sentirse de otra? Se puede, en esta instancia, aplicar dos tipos de aproximaciones una a nivel individual y otra a nivel grupal. Pero, a largo plazo, éstas se encuentran cercanamente relacionadas. Desde un punto de vista personal, la “identidad” de un individuo se elabora a partir de factores tales como en qué lugar nació, a qué esfera social pertenece, qué tipo de familia tiene y a qué profesión se dedica, además de género y recursos económicos. Pero, una identidad no queda establecida a partir de esos

parámetros. Es imprescindible agregar en la ecuación la cuestión de la percepción. De forma individual una persona se puede autopercebir de determinada forma, pero para el resto de la sociedad, sigue teniendo determinadas características o continúa perteneciendo a designado grupo social. En esta instancia, el asunto de la raza queda matizado por medio de las venas de expresión artística en relación a una identidad personal y grupal. En otras palabras, y como expresa Fanon: “in the colored man’s comprehension of the dimension of the other. For it is implicit that to speak is to exist absolutely for the other” (17). Así, se intenta profundizar o el hallar respuestas con respecto a preguntas de pertenencia. Las mismas se moldean a partir de una percepción de “uno” y “otro”. Este tramado social a partir de un concepto multifacético de raza se vuelve aún más complejo cuando la percepción del individuo parece de origen asiático pero en realidad no lo es. Experimentan esa tribulación muchos de los personajes *nikkei* de las obras escogidas para este estudio. Ellos, situándose bajo un espectro más allá del blanco vs. negro, replantean la cuestión de raza/étnias/identidades.

La evolución se produce como arsis y tesis. Desde un Japón inicial (arsis) con un conjunto de valores culturales, sociales, de jerarquías y una “marca” asiática a una Latinoamérica (tesis) de los crisoles, de las mezclas, de la coexistencia de la civilización y barbarie. Al igual que lo estudiado por Fanon: “the black man that has lived in France [civilización] for a length of time returns radically changed” (19), el *nikkei* que ha nacido o vivido en otro lugar fuera de Japón regresa luego al su país natal con el movimiento *dekassegui* pero a diferencia de lo estudiado por Fanon el individuo que regresa ha cambiado pero su fisionomía siempre lo limitará a una percepción como un “otro”. Al estudiar grupos étnicos o sus movimientos, no solo se mezclan conceptos tales como raza

sino que se agregan otros como identidad, percepción, binarios (blanco vs. negro, central vs. periférico), dominio y dominados, todos acompañados dentro de la gran lupa de la hibridez. Utilizando las palabras de Néstor García Canclini en su artículo “Noticias recientes sobre la hibridación”, nos encontramos ante un gran panorama de desarraigos y alianzas, de tradiciones milenarias mezcladas con otras más jóvenes y procesos de identificación raciales y culturales en constante ebullición. Como explica García Canclini “Un mundo en creciente movimiento de hibridación requiere ser pensado no como un conjunto de unidades compactas, homogéneas y radicalmente distintas sino como intersecciones, transiciones transacciones”.

De la misma forma cuando se habla de la “cuestión de raza” en Latinoamérica (en este caso en Brasil o Argentina) se deben contextualizar los significados en relación a dinámicas en constante transformación. Las expresiones artísticas, cine o literatura en este caso, sirven de utilidad en la descripción de esas sociedades que recibieron a japoneses y sus descendientes. “Considerar ‘el mundo [y la raza en general] entero con una tierra extranjera’” como expresa García Canclini, sería una de las aproximaciones más justas al intentar definir un verdadero “sentido *nikkei*”. El poema de Ferreira Gullar musicalizado por Raymundo Fagner y con múltiples interpretaciones como la de Mercedes Sosa con Manuel Serrat acercan, forma de tímida, necesidad de expresar la experiencia de aquellos que viven en el “guión”, entre culturas:

Uma parte de mim é todo mundo
 Outra parte é ninguém, fundo sem fundo
 outra parte é ninguém:
 fundo sem fundo.

uma parte de mim
 é multidão:
 outra parte estranheza

e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir-se uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte -
será arte?

Este poema especialmente el final se asemeja al poema incluido en la obra de
Júlio Miyazawa donde la traducción portuguesa del original enuncia:

A ação vence as palavras
Não é o momento para adversidades tolas
Prosseguir ou permanecer,
ajoelhal-se ou se curvar
É uma jornada de luta sem fim. (234)

Al igual que Fullar, el poema *Yawara* de Misora Hibari incluido por Miyazawa considera esta pugna entre permanecer en un lugar e irse entre ser parte de algo y no serlo. Por medio de las palabras, en este caso, o de expresiones culturales en general, el *nikkei* intentará “traducir” la experiencia misma de la que es protagonista siendo parte de un todo (japonés) y de ninguna parte.

Notes

ⁱ Rubén G. Rumbaut, “The Agony of Exile: A study of the Migration and Adaptation of Indochinese Refugee Adults and Children,” in *Refugee Children: Theory, Research, and Services*, ed. Frederick L. Ahern Jr. and Jean L. Athey (Baltimore: John Hopkins University Press, 1991), 61.

ⁱⁱ El término japonés *masaka* (真逆) significa algo inesperado o considerado imposible que suceda. Breen, Jim. Denshi Jisho Online Japanese dictionary. Monash University. Web. 30 noviembre 2012.

ⁱⁱⁱ De la contribución de Katsushiko Arakawa al *Guatapara Shinbun* (No. 356). Dirigirse al enlace *Watashitachi no Yonjūnen*, <http://40anos.nikkeibrasil.com.br/jp/biografia.php?cod=682>. Consultado 25 de Noviembre de 2012.

^{iv} Isidoro Berenstein en *Psicoanálisis de la estructura familiar: del destino a la significación*, Barcelona, Paidós-Ibérica, 1982. Citado por Grinberg et al, *Migração e Exílio*; Estudo Psiconalítico, p. 131.

^v Ashura – del sánscrito asura, deidad maléfica. En la creencia budista, estos dioses son el espíritu de violencia y re encarnan.

^{vi} Endoh menciona: “The news of Japan’s ‘sudden’ surrender to the Allied Forces in August 1945 triggered an intense ideological and political fight within the Nikkei community in Brazil” (13).

^{vii} Alberdi, Juan Bautista. La editorial virtual. Web. 31 enero 2013.

Capítulo 1
Una travesía de identidad:
Yawara! Uma Travessia Nihondin-Brasil de Júlio Miyazawa

Decidimos encontrarnos en la librería en el barrio Libertade. En una tarde entre soleada y pegajosa don Júlio llegó a la cita acompañado de su esposa Fátima. Con un cálido abrazo me recibieron y ahí, en el corazón mismo del barrio japonés de São Paulo, prosiguió en vivo y en directo mi investigación de meses precedentes. En primer lugar y de lejos no tienen mucho en común una señora de facciones europeas, profundos ojos marrones y semblante fuerte con un hombre que devela un origen oriental. Una fotografía de ellos, a lo lejos, podría describirse como el encuentro de Oriente y Occidente en el espacio reducido de una impresión digital. Sin embargo, este matrimonio de Don Júlio y Fátima no podría ser mejor ejemplo de lo acaecido en Latinoamérica con respecto a la inmigración japonesa. Ellos ejemplifican el encuentro entre lo antiguo y lo nuevo entre lo tradicional y lo innovador y lo hacen, a su vez, desde posiciones inversas. Antes de encuadrar esta novela dentro del gran marco de la hibridez cultural es necesario también mencionar el matiz testimonial de este trabajo. Si bien la palabra testimonio, de acuerdo a John Beverly en *Testimonio: On the Politics of Truth*, abarca un sentido religioso o legal, es decir, dar testimonio implica testificar o proveer datos sobre un evento. La “autoridad epistemológica y ética” (3) de un testimonio deriva del relato de un testigo directo de un evento. Lo que hace los testimonios ser parte de la historia, es la relación “between the temporal sequence of those events and the sequence of the life of the narrator or narrators, articulated in the verbal structure of the testimonial text (4). Utilizando el testimonio de Rigoberta Menchú, Beverly problematiza la posición de la guatemalteca al

mencionar algunas de las limitaciones que poseen estos escritos. Una de esas restricciones es la tenue línea entre “solidaridad y objetividad” (5) en relatar una historia. Al relatarse un evento, existe un condicionamiento a nivel político cuando se lo narra de acuerdo a cierta “solidaridad” con los protagonistas u “objetividad” histórica. Ambas posturas sostienen estar más cercanos a la verdad de lo acaecido. Más allá de cualquier postura, lo que se puede rescatar es un deseo, una necesidad imperante de relatar por parte de aquellos que han experimentado un evento traumático (bélico o de inmigración), como en el caso de Rigoberta Menchú o de Júlio Miyazawa. De acuerdo a Rorty existe una diferenciación entre un “desire of solidarity” y un “desire for objectivity”:

There are two principal ways in which reflective human beings try, by placing their lives in a larger context, to give sense to those lives. The first is by telling the story of their contribution to a community. This community may be the actual one, distant in time or place, or a quite imaginary one, consisting perhaps of a dozen heroes and heroines selected from history or fiction or both. The second way is to describe themselves as standing in an immediate relation to a non-human reality. This relation is immediate in the sense that it does not derive from a relation between such a reality and their tribe, or their nation, or their imagined band of comrades. I shall say that stories of the former kind exemplify the desire for solidarity, and that stories of the second kind exemplify the desire for objectivity. (3)

Lo que debe rescatarse por sobre todo es la necesidad de relatar para zanjar la diferencia. Con esto nos referimos a la diferencia entre los que viven el relato y los que lo narran. Entre los que protagonizan la historia desde el protagonismo y los que se acercan a ese protagonismo. La necesidad de narrar asume o presupone la presencia de una audiencia. La misma, en el contexto de estudios inmigratorios, supone la presencia de los de “adentro” o nativos y los de “afuera”. En esta instancia, en novelas como las seleccionadas en el presente análisis, se mezclan, tal fueran similares a un testimonio, el deseo de “solidaridad” y el de “objetividad” que menciona Rorty. Se produce esta

solidaridad entre la historia misma del narrador de los eventos a la vez que se mezcla con la objetividad de los hechos históricos y, en casos como por ejemplo *Brazil-Marú* de Karen Tei Yamashita, la multiplicidad de voces narrativas¹ componen un equilibrio entre esa necesidad de solidaridad (entiéndase necesidad de narración) y de objetividad.

En algunos casos, los individuos que pertenecen a cierto estrato social encuentran dentro del mismo, otras personas con quienes logran una empatía y un lazo estrecho. En tanto unno como otro grupo se va forjando una percepción de la existencia del otro. Por medio de la misma, y específicamente en el caso de los *nikkei*, se observa una narrativa solidaria y a la vez objetiva dentro de lo que es el marco de las novelas. Si bien la producción cinematográfica como literaria de los *nikkei* no tienen un formato propio a un testimonial, sí poseen, un matiz como tal. Los testimonios tienen como narrador alguien que es iletrado o que no es un escritor profesional. Júlio Miyazawa, al ser *Yawara!* su primera novela publicada, tiene la frescura de un testimonio ya que, como menciona John Beverly, genera un “truth effect” (33). Por la misma senda, Miyazawa, al ser parte de dos culturas, por haber nacido en Brasil de padres japoneses, juega por medio de sus personajes con esa necesidad de narración, solidaridad y objetividad a la vez que “[el narrador logra ser] representative of a social class or group” (33) demostrando, asimismo, a través de los personajes fascinación o rechazo entre culturas. Esta fascinación o rechazo está relacionada con el matiz testimonial, previamente mencionado, en que un hecho traumático o hito social, como el de la inmigración genera y alimenta la necesidad de expresión. En este campo de la literatura se nutren otros aspectos no solo el de necesidad de expresión sino también el de atracción o repulsión de costumbres y étnias.

Tomando el ejemplo de la inmigración, se observa que los extranjeros se diferencian de los miembros que componen cierto grupo al inspirar rechazo u hostilidad, temor o curiosidad como fue escuetamente mencionado previamente. Existe una dualidad de sensaciones también al estar frente a un grupo de inmigrantes que, como explica Taeco Carignato, contienen efectos de fascinación y odio: “palavra fascinação tem uma origem latina -fascinum - que é um amuleto em forma de falo utilizado para evitar o mau olhado. Querem tanto destruí-lo, expulsá-lo, como seduzí-Lo e até fagocitá-Lo" (151). En conjunto, se podría decir que tanto inmigrantes como nativos experimentan un proceso de diferenciación entre ellos, siendo los extranjeros quienes comienzan a ser reconocidos a partir de la interlocuciónⁱⁱ (Koltai 207). La forma de expresarse es uno de los elementos que facilitan o restringen la inclusión de un grupo en otro.

La comunicación entre grupos es uno de los primeros puntos de encuentro entre las culturas. De igual manera, es imprescindible reconocer que las experiencias sociales, educativas, de estructura familiar (y, en un plano más profundo, las experiencias emocionales) son las que, desde temprana edad, inauguran esos sentimientos individuales o colectivos o del yo como pueblo. Ese sentimiento de un yo personal o grupal escapa a razones lógicas o intelectualismos y marca las pautas para el concepto de identidad.

Los procesos identitarios también conllevan un componente inconsciente en el que los seres humanos se consideran semejantes entre sí e identifican a todos aquellos que no pertenecen al grupo con un sello identificatorio diferencial. Así es como comienzan a establecerse los perímetros de inclusión y exclusión dentro de un grupo y una sociedad.

La unidad de ciertos grupos sociales se estructura en diversos niveles y en cada uno de ellos se puede dividir entre nativos y extranjeros. Uno de estos grupos contempla tomar enemigos comunes, extranjeros en este caso, y ubicarlos directamente fuera del espacio de comunicación del conjunto. Llegados a este punto, ciertas tendencias como la agresividadⁱⁱⁱ (Koltai 187) comienzan a ser notables. Haciendo una aproximación desde la psicología freudiana, Koltai se refiere al fenómeno de la agresividad como la defensa ante el peligro externo. Si contextualizamos la teoría de Koltai, se puede tomar a los extranjeros como el peligro externo para los nativos brasileños. De igual manera, los peligros externos en el caso de los *nikkei* serán los episodios de discriminación que sufren a pesar de ser nacidos en Brasil. Es decir, el individuo reacciona de diferentes formas ante la exclusión y esto puede o suele provocar agresividad.

La obra del descendiente de japoneses Júlio Miyazawa *Yawara! A Travessia Nihondin-Brasil* (2006) muestra, además de algunos eventos de agresión entre brasileños y japoneses, el recorrido a nivel individual y grupal de este grupo y sus descendientes. Ese trayecto tiene múltiples etapas desde que abandonan la tierra natal hasta que se establecen en un nuevo lugar y forman un hogar. En este recorrido no solo la geografía es diferente, sino que también cambia la topografía identitaria. Estas identidades se ven modificadas a partir del espacio que comparten con la identidad y cultura del lugar que los acoge. Las modificaciones van surgiendo a partir de esas miradas entre el yo y el otro. Miyazawa escribe a partir de un evento histórico que permite ver cómo los inmigrantes se sumergen en la nueva cultura que los recibe y cómo sortean las dificultades delimitadas por la fascinación y odio que experimentan los nativos. El objetivo del autor es la

contribución al extenso diálogo entre el conocimiento histórico del individuo japonés y cómo este personaje vive en el terreno o patria brasileña. En este espacio los descendientes comienzan una complicada danza de inclusión y exclusión, de pertenencia y de rechazo tanto en el marco de las raíces japonesas como en el de las brasileñas. En esta instancia es propicio mencionar que, al igual que los testimonios, novelas como *Yawara!* son “in a sense made for people like us, in that they [testimonios y novelas de *nikkei*] allow us to participate as academics and yuppies, without leaving our studies and classrooms, in the concreteness and relativity of actual social struggles” (Beverly 47). Miyazawa reconoce su crisis personal de identidad como catapulta y justificación inicial para su primera obra^{iv}. El presente capítulo pretende abordar los temas de la identidad del *nikkei*, su compromiso político y su sentido de pertenencia. Por la misma vena, se ha mencionado el viso testimonial de la obra. Asimismo, se observará, cómo reformula el sujeto inmigrante su identidad cultural. Todos estos temas (compromiso político, pertenencia, raíces) están ligados al contexto histórico, pero más específicamente al manto del espíritu *gambarê*. Sin detrimento de las contribuciones ya efectuadas con respecto al significado de los conceptos de nación e identidad, en esta instancia se quiere aunar los vectores más significativos que se desprenden del concepto de identidad. *Gambarê* se traduce en la capacidad de lucha y supervivencia en un nuevo espacio social. El espíritu *gambarê* sirve de plataforma o agente unificador para comprender cómo las comparaciones, las influencias y los símbolos favorecen la continuación del análisis de las dinámicas migratorias niponas en Brasil. El sentido del espíritu *gambarê* se discutirá en breve.

Cuando se analizan diversos aspectos de un determinado grupo étnico, se deben encuadrar en un contexto social y político en el que se exploren temas como nación, identidad o pertenencia. En una era de globalización existen manifestaciones de un pueblo en otro, incidencias culturales y muestras que se reformulan de acuerdo a las transformaciones sociales. Los movimientos migratorios atraviesan fronteras y mares para marcar nuevas tendencias de pensamiento, formas de actuar o expresión. Asimismo, dichos movimientos, desde su multiplicidad, se encuentran cercanamente entrelazados con conceptos y situaciones como colonias, imperialismo, guerras y revoluciones, las relaciones entre el mundo occidental y oriental y las periferias. En muchos estudios se tiende a analizar las dinámicas de formación de identidad individual y grupal de una nación o un grupo determinado a partir del análisis del contexto sociopolítico y en comunicación con su ubicación entre oriente y occidente.

En el caso de los *nikkei* brasileños se intenta explicar cómo se forma y transforma una sociedad. Se entremezclan las nociones de identidad e imagen. Es decir, cómo el individuo se ve a sí mismo y cómo lo ve la sociedad. La idea de “lo nacional”^v está ligada al concepto de identidad, haciéndose muy presente en diversos estudios sociopolíticos, así como en expresiones artísticas y literarias. Este es un ejemplo de cómo se interrelacionan conceptos anteriores de pertenencia, nación o identidad en relación a movimientos migratorios, globalización y sociedad en general. Si bien la obra de Miyazawa no muestra personajes con una fuerte tendencia religiosa, lo que sí deja ver es una filosofía o acentuada fe en las raíces y en la capacidad de encontrar mejoras. A partir de la existencia de esta filosofía de vida o espíritu *gambarê*, los personajes logran

distintos niveles de inclusión. Asimismo, los mercaderes, viajeros y nativos contribuyen en su justa medida a las dinámicas inmigratorias al preservarse de lo extranjero o asimilarlo. Lo que se observa es el predominio de vetas que continúan la presencia del “extranjero” dentro de un discurso de identidad en un contexto nacional o transnacional.

1.1 Espiritu *Gambarê*

De acuerdo a las investigaciones realizadas por Zélia Demartini (1999), se pudo corroborar que muchas de las familias de origen japonés que se instalaron en el área de São Paulo tuvieron un recorrido similar con respecto a los valores de sus raíces. Es decir, aquellos que emigraron mantuvieron ciertos códigos sociales que traían desde Japón. A partir de determinados valores éticos y morales, entablaron vínculos con el pueblo brasileño. Los códigos que mantuvieron los heredaron de tradiciones milenarias. Algunos de los legados culturales sostenidos fueron la solidaridad, el trabajo arduo, el respeto a los ancestros y a las jerarquías y la disciplina. Asimismo, este modelo social determinaba quién se embarcaría hacia el Brasil. Es decir, las normas de un Japón tradicionalista iban determinadas también por el *ie*. El siglo XIII, un período de guerras y conquistas, observa el nacimiento del concepto *ie*. En el marco bélico se desarrolla un conjunto de normas tendientes a asegurar la preservación de las líneas familiares y la herencia a partir del sistema de progeneración. El concepto *ie* habilita las líneas de jerarquía no solo entre miembros de una misma familia sino que incluye también a personas externas a la familia; es decir, se permite adoptar a otros miembros. El sistema económico y de convivencia familiar estaba basado en esta estructura donde los padres y primogénitos mantenían la autoridad. Este modelo era una forma de organización familiar y social

(Sakurai, 1993; Ortiz, 2000). Esta filosofía de vida marcó de forma especial la manera en que las familias se componían y los niveles de jerarquía en las mismas. Las características que forman parte de cada miembro de la comunidad nipona son el área común de encuentro entre la cultura brasileña y la japonesa.

En el encuentro de las civilizaciones a partir de las inmigraciones se produce un movimiento pendular entre las raíces conocidas y lo desconocido. Con frecuencia se reconoce la existencia de un diálogo constante de “americanización”, “orientalización”, occidente contra oriente, o etnocentrismo. En este discurso el choque de culturas replantea una nueva perspectiva con respecto a diversas posturas fundamentalistas en las que occidente (civilización) clasifica como barbarie todo lo extranjero: asiáticos, africanos, sudamericanos.

Con estructuras sociopolíticas de estas características, la segregación de lo que es diferente (en este caso los inmigrantes) será la moneda común en un diálogo global y se originará una mirada despectiva hacia aquellos que vienen a la tierra de uno a establecerse. Una pregunta se hace inminente: ¿qué sucede con aquellos que nacieron en determinado lugar, en este caso en Brasil, es decir que son brasileños pero en apariencia no lo son? Indefectiblemente, se produce un desgarre a nivel individual, social y cultural por el que la sociedad que recibe a los extranjeros deberá de realizar algunos cambios para evitar etiquetas negativas. Se deberá encontrar una nueva forma de incluir a diferentes miembros, sin interartuar con el extranjero debido a su fisionomía. Es decir, que la sociedad que acoge a los inmigrantes puede relacionarse con los mismos a partir

de los talentos de los mismos y no a partir de conceptos negativos que generalmente devienen de un estereotipo negativo a partir de una fisionomía determinada.

Estos *nikkei* mantendrán sus rasgos asiáticos desde el nacimiento hasta la muerte, pero su verdadera identidad se forjará, alimentará y asimilará de una manera equilibrada a las autóctonas, siempre y cuando la mirada abyecta sea dejada de lado. Sin embargo, se puede observar que en la mayoría de los casos, se continúa viendo a los *nikkei* como extranjeros. Usando un espejo de doble cara, un ejemplo de este tipo de problemática es el de los *dekassegui* en Japón, quienes sufrieron y continúan sufriendo el mismo tipo de segregación que en tierras brasileñas. Paradójicamente, y a pesar de seguir teniendo una fisionomía japonesa, en cuestión de personalidad y de actitudes no lo son. En más de una oportunidad son catalogados como excesivamente efusivos y bulliciosos.

En los estudios de Benedict y Pinguet sobre la cultura japonesa, se presenta a un ser japonés limitado en sus características negativas; en otras palabras, su agresividad se vuelve contra él. Muchos inmigrantes se convierten en máquinas de trabajo: la única actitud que se acepta es la perfección en el desempeño laboral y la capacidad de producción. Si se entabla esta situación en un marco de inmigrantes, éstos llegan a observar la segregación, las dificultades de expresión y las diferencias culturales como agentes patógenos de los cuales hay que defenderse, lo que genera nuevamente un intenso sentimiento de no pertenencia. Asimismo, se pueden comparar personajes como los de María Yamashita Salinas o Sofía Salinas,^{vi} cuando deciden trabajar en Japón como empleadas de una fábrica. Estas situaciones se analizan en mayor profundidad en el capítulo *Gaijin*. Ahora bien, en la problemática de la discriminación, de la no inclusión y

de las diferencias culturales, entra en juego una filosofía milenaria, la “religión” japonesa, el espíritu de lucha, el espíritu *gambarê*. El espíritu *gambarê* conforma y aglutina la identidad misma del individuo japonés tomando en consideración cuestiones morales, religiosas y sociales. Asimismo, en la obra de Miyazawa este espíritu está presente en la capacidad de resistencia y el deseo de triunfo personal y grupal. Como ya fue mencionado anteriormente, *gambarê*^{viii} se traduce en la capacidad de lucha y supervivencia en un nuevo espacio social. El espíritu *gambarê* comienza a formarse a partir de los orígenes mismos de la cultura japonesa. Antes, el aislamiento geográfico y racial del Japón, conjuntamente con una escala de jerarquías que incluyen el gran respeto al emperador y al samurái, conjuntamente con el acatamiento de las reglas, son marcas identitarias muy acentuadas dentro de la comunidad. En esta cultura milenaria, se venera el código de reverencia a los antepasados. Asimismo, se promueve el respeto a la naturaleza. El espíritu *gambarê* no es un concepto estático. Más bien, el concepto tiene que ver con la forma de vida de los antepasados, los códigos sociales de honor, trabajo arduo, y sobre todo con el espíritu de lucha y supervivencia en condiciones adversas. El espíritu *gambarê* es una filosofía de vida, una idea que está presente en la comunidad japonesa en Brasil de una forma particular. Célia Sakurai ofrece la siguiente definición en cuanto a la ética de trabajo y la filosofía *gambarê*: “[los japoneses] trabalharam arduamente para buscar um padrão de vida mais elevado e lutaram para dar aos filhos condições de vencer no Brasil, mesmo à custa de abrir mão de ser um 'genuíno japonês” (58). De acuerdo a las palabras Miyazawa, él mismo convive desde su infancia con la idea que trasciende de la palabra *gambarê*. Se utiliza dentro de la comunidad

incorporando las enseñanzas de los antepasados e imprimiéndolas en los descendientes para dar ánimo^{viii}. Miyazawa asevera: “Desde a infância, convivi muito com essa palavra, com essa idéia. No medio popular da colônia, isto é, entre pessoas de condição econômica e social simples, o termo *gambarê* era usado como estímulo” (n.p.).

Asimismo, se observa este espíritu en varios de los personajes que trascienden de experiencias personales y familiares del autor y reflejan las condiciones de vida de muchos japoneses y sus descendientes que se instalan en Brasil. El espíritu *gambarê* es, en definitiva, el que mantiene unida a la comunidad por más que muchos de los miembros hayan elegido caminos diversos. Es lo que los hace perpetuar su pasado japonés en las nuevas tierras sudamericanas.

En la contratapa de la novela se lee la sinopsis bibliográfica del autor, quien al hacer referencia a uno de los personajes afirma: “Então, *gambarê*, Goro!”. No es hasta el final de la novela cuando el lector llega a tener una idea más global, sustanciosa y justa de lo que el autor quiso expresar inicialmente con “entonces, *gambarê*, Goro”. No es casualidad tampoco que existan dos personajes con el mismo nombre, pues muestran diferentes betas de un mismo espíritu de lucha. Así pues, esa frase de ánimo apela a ambos pero también se aplica de forma simbólica al resto de los personajes. En primer lugar, se encuentra Goro, hijo de Toshiro y Noriko. Toshiro por su parte, es hijo del patriarca Ryutaro y luego lo reemplaza al mando de la colonia. En la primera página del capítulo “Pátria Amada” se lee: “diz uma lenda chinesa que guerreiros que vivem grandes emoções não morrem. Subindo nas grandes montanhas talvez você avistá-los voando suavemente, pelos grande vales...” (Miyazawa 9). Esta frase escogida por el autor

establece el tono de la primera parte del libro. El personaje de Goro comienza a dar cuerpo a la idea inicial de los guerreros inmortales. Si bien Goro no es guerrero dentro de la comunidad, su espíritu de supervivencia queda demostrado desde el comienzo de la historia. Se observa que su personaje se adapta bien a tierras brasileñas, que comienza a hablar “brasileiro” con cierta facilidad, lo que le ampara en una inserción más rápida. Hasta el momento, esa adaptación no tiene nada de llamativo. Sin embargo, la capacidad de hablar bien el portugués y, por ende, sumergirse completamente en la sociedad proviene de un sentimiento transformado. Inicialmente, los niños de la escuela municipal a la que asiste Goro se burlan de él por su pronunciación. La vergüenza inicial de Goro lo fuerza a adaptarse rápidamente: “Aprende a falar bem o 'brasileiro' com os alunos e as alunas da escola...Goro aprendeu mais rápido, motivado pela vergonha, a raiva e por estar exposto ao vexame diante da professora” (27). La asistencia de su hermano Kootaro a la misma escuela también le sirve a Goro para, una vez más, hacer florecer su espíritu *gambarê*. Kootaro es reconocido como un personaje diferente.^{ix} Goro no comprendía cómo Kootaro no se percataba de las bromas que le hacían otros alumnos. Rápidamente se da cuenta de que por más que él haya aprendido bien el idioma portugués, siguen siendo diferentes para los criollos. Esta situación se intensificó con el advenimiento de la guerra: “Goro percibia bem essas agressões, que aumentaram lo que o Brasil se somou às forças aliadas” (28). Ni la discriminación que sufren ni agresiones hicieron mella en la forma que tiene Goro de interactuar con el resto de los alumnos de la escuela y ni lo amedrentaron al mostrar su interés por la profesora del curso, Antônia. Tal vez motivado por una pasión juvenil, su espíritu de sobrevivencia y adaptación le permite tener riendas

sueñas y hasta enamorarse de su maestra: “[...] Goro vinha acalentando secretamente desde que teve de abandonar a escola. [...] Passado algum tempo sem ver Antônia, Goro realmente se deu conta de que gostava muito dela pois a saudade começou a martelar-lhe o peito” (29).

Si se tiene en cuenta el espíritu *gambarê* como forma de entablar un contacto con lo brasileño viviendo una vida metódica como indica la filosofía, el problema identitario se mezcla con el incentivo de mejora de muchos nipobrasileños. Al no pertenecer – o no sentir que pertenecen- a un grupo determinado, algunos individuos no pueden hacer uso de esta filosofía en sus vidas y, por ello, experimentan problemas identitarios aún más marcados que los inmigrantes. Por medio de personajes como el de Mariano Goro Harikawa, se observa que el espíritu luchador no les sirve en el momento de sentirse parte de un grupo: “Sou brasileiro ou japonês?” Pode parecer uma pergunta tola porque meus documentos atestam que nasci aqui e sou brasileiro. No entanto, meu traços físicos indicam a minha origem japonesa. Está na cara!” (Miyazawa 124). Esta dificultad de no sentirse plenamente ni japonés ni brasileño hace que muchos de ellos vivan en lo que Jeffrey Lesser denomina vivir en el guión (*hyphen Brazilians*^x):

...teriam tido uma outra postura perante a vida e as pessoas. Era um falso dilemma porque para ser japonês, não seria necessário renunciar à sua patria e para ser brasileiro, não seria necessário renunciar à sua raça. As experiências de cada um, suas condições econômicas e sociais, refletiram em maior ou menor grau em desvios de personalidade condicionados por esse falso dilema. (Miyazawa 125)

Este concepto de vivir en “guión” inicialmente acuñado por Pérez Firmat donde se describen los procesos de inmigración como fases de aculturación y transculturación,

donde la aculturación pone énfasis en la adquisición de cultura y la transculturación, precisamente, el traspaso de elementos culturales de un grupo a otro. De acuerdo al autor, también se debe mencionar el término “biculturación” para describir el estilo de transferencia cultural de aquellos que pertenecen a “one-and-a-half-generation” (cuando hace referencia a los cubano americanos). En esta instancia se puede argumentar que la perspectiva de Pérez Firmat donde explica:

Unlike acculturation or transculturation, biculturation implies an equilibrium however tense, precarious, or short-lived, between the two contributing cultures. [...] Contemporary models of culture contact tend to be oppositional: one culture, say white American, vanquishes another, say Native American. [...] I like to think of Cuban-American culture as “appositional” rather than “oppositional,” for the relation between the two terms is defined more by contiguity than by conflict. (5)

No se puede aplicar al caso de los *nikkei*. Ya que éstos contrariamente a lo que propone Pérez Firmat, sí vivieron en un estado de oposición y siguen viviendo. Si bien pueden compararse en primera instancia a los cubano americanos donde su relación con Estados Unidos, según el autor, es “apositional” en lugar de ser “opuesta” y se mantiene a partir de una “contigüidad” en lugar de “conflicto”. La fisionomía del *nikkei* indefectiblemente los posiciona en ese espacio de “conflicto”. El autor menciona una arista analítica que sí se puede tomar como punto de coincidencia con la idiocincracia *nikkei* cuando se habla sobre biculturación: “is a fate – the fate typical of individuals who reach this country too young to be Cuban and too old to be American” (Pérez Firmat 5). En esta instancia los *nikkei* no son ni muy jóvenes ni muy adultos para adaptarse a la sociedad brasileña o argentina, tan solo se mantienen en una constante búsqueda de inclusión. Los descendientes de japoneses por más que deseen y/o asuman una identidad diferente a la de sus padres estarán supeditados a la coexistencia cultural: “You choose

what you cannot avoid” (Pérez Firmat 5). Por más de que logren una adaptación plena nunca podrán evitar ser percibidos como asiáticos.

En el caso de Mariano Goro, su conflicto de personalidad parece ceder o quedar en desventaja ante la capacidad de lucha que tienen otros individuos. Su cultura le impide adquirir los rasgos de la nueva cultura. A diferencia de la postura de Pérez Firmat, Mariano Goro, no encuentra el equilibrio en la biculturación ni en el intercambio de experiencias pasadas con las presentes. Vive en un “guión” cultural. Parece tener una falta de “fe” en su capacidad de resistencia y de sobrevivencia. En algunos casos más extremos, como se observa en Kenhiti y Akemi, su espíritu de lucha no sobresalió en su ayuda en el proceso de asimilación al país de acogida. Se puede ver ejemplo de aquellos en los que el deseo de muerte se contrapone al *gambarê*, demostrando no solo el fallecer físico de los personajes, sino también el de la identidad previa, incapacitada de sumergirse en nuevas tierras.

1.2 Habitus *nikkei*: marcador de adaptación

Los *nikkei*, en líneas generales, están marcados por el compromiso de honrar a sus antepasados. Muchos de los que se embarcaron hacia Brasil luego de la Segunda Guerra Mundial lo hicieron pensando que pronto retornarían habiendo mejorado financieramente. El éxito en el exterior era una forma de medir su honor y su identidad como japonés leal a sus orígenes. No obstante, en cuanto llegaron a Brasil, se percataron de la existencia de una realidad diferente a la presentada por la propaganda inmigratoria. La asignación de trabajos en los cafetales en un momento de declive, los salarios

estipulados no correspondientes al costo de vida y las problemáticas propias de adaptación al lugar e idioma presentaron una perspectiva muy distinta a la idealizada antes de zarpar. Se comenzó a ver un maltrato a los inmigrantes japoneses,^{xi} haciéndose más evidente a partir del comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Por su parte, el inicio de la guerra mundial marcó aún más esa animosidad: “Teve de interromper os estudos por causa da discriminação contra os japoneses, motivada pela guerra” (Miyazawa 17). Por medio de la voz de Goro, el autor deja ver más de un evento histórico. En primer lugar, vemos la dificultad de tener que abandonar los estudios al comenzar la guerra. En segundo segundo lugar, se produce una profunda ruptura en el estilo de vida de los inmigrantes, quienes contemplaban la educación como un elemento fundamental. Se puede tomar la discriminación que sufren los inmigrantes en más de una ocasión como un segundo desarraigo en su forma de vida, de su *habitus*. En una de las primeras definiciones de Bourdieu en su trabajo “Intellectual Field and Creative Project” (1968), se entiende como tal un sistema de disposiciones que integran experiencias pasadas: “A system of lasting, transposable dispositions which, integrating past experiences, functions at every moment as a matrix of perceptions, appreciations, and actions and makes possible the achievement of infinitely diversified tasks, thanks to analogical transfers of schemes permitting the solution of similarly shaped problems” (1968: xx).

El *habitus* de la identidad colectiva de la comunidad *nikkei*, en su conjunto de elementos, valores y tarifas de encuentro con la sociedad del lugar se encuentra ante un cambio visceral. Las experiencias pasadas de honor y respeto, por ejemplo, quedan supeditadas a un segundo plano cuando no se incluye los miembros de la comunidad.

Esto inevitablemente lleva a reformular el concepto donde se desarrollan dichos eventos. Se permite ver ahora a la inmigración como un nuevo conjunto de dinámicas donde la misma es un sistema de disposiciones variables. En este sistema las percepciones funcionan como tarifas diferenciadas y el espacio para el esquema social es un lugar de inclusión o exclusión en diversas medidas. La discriminación que sufren muchos de los inmigrantes y los personajes en el caso de la obra de Miyazawa perpetúa esta transferencia de valores entre lo brasileño y lo japonés. Asimismo, en muchas oportunidades, el idioma es la barrera que une o separa las transacciones entre las etnias.

En este caso, el personaje de Kootaro es incapaz de pronunciar correctamente el portugués y sufre discriminación por ello: -“*Burajiru*’, né! *'Burajiru'*- confirmou o menino, sem suspeitar que o cerco no qual estava envolvido era o prenúncio das agressões que viria a sofrer” (18). Para comprender esa segregación experimentada por muchos es necesario contextualizar la inmigración japonesa dentro de un marco histórico. A lo largo de la novela, se puede observar que los personajes y sus familias mantienen su cultura de origen, su habitus, a partir de los cuales entablan relaciones con el resto de la comunidad y con los brasileños.

1.3 El extranjero, un hombre distinto

Como explica Benedict Anderson, durante el siglo XIX, y especialmente hacia sus finales, la formación del estado-nación estuvo críticamente empañada por discusiones eurocéntricas que remarcan diferenciaciones sociales. De acuerdo a autores como Oliveira Vianna (1987), las naciones bien establecidas son aquellas que tienen un gran porcentaje de blancos en su población. Este fue el pensamiento en Brasil, país que recibía

con entusiasmo inmigrantes europeos como parte esencial en la formación de su nación. Sin embargo, la mayoría de la población en Brasil está formada por mestizos y negros. En el siglo XIX y más tarde con contribuciones (de cierto matiz idealizado) como *Casa Grande e Senzala* (1980) de Gilberto Freyre, el concepto negativo de una nación de color se revierte y transforma como una característica positiva de Brasil donde europeos blancos, descendientes de esclavos negros, los indígenas y los mestizos pasan a constituir la comunidad imaginada brasileña. Sin embargo, a partir de 1908 otro conflicto identitario se genera con la inmigración japonesa hacia Brasil. El conflicto comienza a darse de forma bilateral. En un primer lugar, se produce dentro del grupo autóctono, según se acepte o no a los extranjeros. En un segundo plano se tiene al grupo de los *nikkei*, quienes se encuentran con identidades divididas entre la cultura de sus padres y la local. Este dilema identitario origina múltiples expresiones artísticas, desde musicales y poéticas hasta producciones fotográficas, fílmicas o literarias.

La novela *Yawara! A travessia Nihondin-Brasil*, escrita en 1981 pero finalmente publicada en 2007, describe la vida y la experiencia japonesa desde varios puntos de vista. Los personajes de la novela contribuyen con sus peculiaridades como piezas del rompecabezas de la inmigración japonesa al Brazil y principalmente desde un punto de vista de identidad de *nikkei*. Estas historias narradas en una novela romántica analizan la vida y dificultades de muchos de los inmigrantes que se asentaron en Brasil y de aquellos que nacieron en tierras brasileñas. Diferentes historias de amor, como la de Goro y Antônia, Koiti y Mitchan o Mariano Goro y Jô están íntimamente entrelazadas en el discurso social de lo que significa ser un inmigrante japonés o un japonés nacido en

Brasil. Las historias cuestionan la identidad japonesa, la vida en Brasil y las cuestiones raciales de inclusión y exclusión.

Al hablar de identidad *nikkei*, se podría hacer una división con respecto a los estatus sociales “bajo” y “alto” y a las actitudes culturales. En otras palabras, se puede contextualizar el nivel de adaptabilidad a partir del espacio que ocupa el inmigrante dentro de su propia comunidad. Las características que se pueden incluir dentro de un estatus social *bajo* son las siguientes: sumisión, inseguridad con respecto a la movilidad social, incapacidad de comunicación y falta de compromiso social.^{xiii} La arrogancia, el extremo orgullo con respecto a las raíces y cultura son, en contrapartida, características que se relacionan con un estatus social *alto*. La obra de Miyazawa muestra personajes que entran en estas categorías: aquellos que pertenecen a un “estatus bajo” identitario y un “estatus alto”. Uno de los personajes que se puede tomar como ejemplo de este primer grupo es Akemi, esposa de Kenhiti. Como mujer, está supeditada a un lugar de sumisión: “Akemi era muito obediente e à veces seu excesso de dedicação deixava a marido muito irritado” (Miyazawa 69). Como mujer complaciente, forma parte de este grupo de individuos que viven la inmigración de manera “interna”. Es interna en el sentido de que no solo se traslada con su esposo/marido, sino que también, al estar supeditada a un espacio de inferioridad, su adaptación al lugar se hace por medio de necesidades diferentes a las del hombre. Aquellos que pertenecen a este primer grupo de “estatus bajo” encuentran que sus necesidades personales quedan en segundo plano con respecto a las necesidades grupales. Esto queda revertido en el caso de Akemi cuando, luego de quedar embarazada y dar a luz a Gorinho, se encuentra con la dificultad de no poder

producir suficiente leche para su recién nacido: “- Teu filho precisa se alimentar, mulher. Aliás, você também! Sem pedir licença, tirou o filho das mãos de Akemi, que não opôs nenhuma resistência” (Miyazawa 76). Las palabras de la afrobrasileña Josefa (Zefa) demuestran que la camaradería entre las mujeres les sirve como modo de reconocimiento entre culturas. La necesidad del hijo de Akemi, Gorinho, se convierte en puente de unión a través de la buena acción de Zefa. Akemi, de esta forma, avanza desde un estadio de clase social baja hacia uno más alto, de igualdad con de la sociedad brasileña. Al reconocer la necesidad de alimentar mejor a su hijo, Akemi demuestra su necesidad personal también y logra un reconocimiento por parte del otro, en este caso Zefa. Akemi permite la ayuda de la brasileña y de esta forma se equilibra una supuesta relación de diferencia donde un individuo brasileño discrimina a un extranjero, como anteriormente se observó con Kootaro. En esta instancia, se puede observar cómo las características presuntamente propias de la japonesa (sumisión, silencio, aceptación) quedan de lado y se logra que se la vea como un par dentro de la comunidad.

Por su parte, Kenhiti muestra el tema de *ga-man*,^{xiii} al internalizar las emociones y suprimir del enojo (para sobrevivir con dignidad). Esto puede tomarse como característica de un estatus bajo. Asimismo, su personaje sirve también para ejemplificar esa identidad del *nikkei* y su complejidad. Kenhiti podría encuadrarse parcialmente dentro de los dos grupos. Aquellos que se mueven dentro de las esferas de “estatus bajo” identitario y aquellos que pertenecen a un “estatus alto”. El marido de Akemi, Kenhiti, se presenta como un personaje inicialmente fuerte,^{xiv} pero tiene también en su persona características de ambas facetas con respecto a su identidad, que se explican a

continuación. Por un lado se lo percibe y presenta como un hombre fuerte. Esta fortaleza física en otros personajes coincide con la parte de la cultura japonesa de supervivencia ante situaciones difíciles o *ga-man*, es decir, la capacidad de resistencia a partir de la “internalización de emociones y la supresión del enojo”.^{xv} Sin embargo, en el caso de Kenhiti, su depresión e inestabilidad emocional lo posicionan dentro de ese vector identitario de “estatus bajo” que tienen los *nikkei*. A raíz de su depresión y su incapacidad de asimilación se vuelve sumiso e incapaz de sobreponerse.

La pertenencia a un determinado estatus dentro del grupo de inmigrantes también tiene una incidencia directa en la capacidad que tienen algunos de adaptarse de forma positiva. Kenhiti personifica a aquellos que en su camino hacia la adaptación logran mantener de forma parcial las características de *ga-man*. Tras haber sido injustamente encarcelado, este personaje cae en una depresión aun mayor de la que sentía cuando dejó Japón. Incapaz Kenhiti también de superar la pérdida ante la muerte de sus familiares en Japón, continúa en un estado de ensoñación cuando finalmente es liberado. Tanto Akemi como Kenhiti muestran la parte más débil de la identidad *nikkei*. Incapaces de superar las vicisitudes propias de la inmigración, “completan” su círculo de no adaptación al suicidarse.^{xvi} Estos personajes reflejan a aquellos que experimentaron la crisis de identidad (a partir de la inmigración) de forma negativa:

-Fuji-San! Monte Fuji...Fuji-San! Pátria amada!
 Akemi olhou surpresa em direção ao morro que Kenhiti estava indicando, vacilou um pouco mas em seguida também saiu correndo e gritando:
 -Fuji-San! Pátria amada! – Gritando e correndo por um outro caminho aparentemente mais curto e que porém daria directamente no despenhadeiro, Kenhiti estendeu a mão para Akemi, que a segurou firmemente. Assim, unidos na mesma idéia, os dois saltaram

para a eternidade.
 Diz uma lenda chines que guerreiros que vivem grandes emoções não morrem. Subindo nas grandes montanhas talvez você poderá avistá-los voando suavemente, pelos grandes vales... (99)

Kenhiti y Akemi nunca se adaptaron al nuevo lugar. Vivieron la intensidad de las emociones y el intento acabó con su vida. Estos personajes también ejemplifican a aquellos inmigrantes que viven con una identidad dividida.

La problemática de la identidad no formada o una identidad dividida se puede analizar desde múltiples aristas, como el reclamo de lo brasileño, participación en eventos sociales y políticos como forma de inclusión, ambivalencia identitaria, saltos intergeneracionales, la percepción del ser japonés, autopercepción y aculturización, entre otras.

De acuerdo a Stuart Hall, “the cultural identities come from some part, they have stories. But as everything that is historical, they suffer constant transformation. Far away from a past essentialized, they are subject to a continuous game of history, of the culture and the power” (69). En este sentido, se puede decir que cualquier cultura se encuentra frente a un nuevo paradigma social cuando experimenta movimientos migratorios. Las transformaciones sociales generan un nuevo modelo. Inevitablemente, la cultura del lugar de origen y la del nuevo lugar se amalgaman en un nuevo espacio. *Yawara!* también muestra cómo algunos de los personajes fusionan, a través de su forma de vida, identidades fragmentadas que se van transformando cuando se sumergen más profundamente en una nueva cultura y en los juegos de poder de la misma.

1.3 La muerte del inmigrante y espíritu *gambarê*

La novela de Miyazawa muestra una concepción romántica sobre la muerte y de cómo ésta sirve de modo de liberación. En la novela de Miyazawa se observa la nostalgia como una forma de autodestrucción de ciertos personajes. La nostalgia y el desequilibrio reflejan el eco negativo del espíritu *gambarê* de lucha y sobrevivencia. Kenhiti, en la complejidad de su personaje, muestra ambas caras. Si bien el tema de la muerte no está presente de forma prominente en la obra del brasileño, la inclusión del mismo permite la profundización en los sentimientos del inmigrante. El desarraigo que siente Kenhiti, la incapacidad de hacer valer sus derechos, el injusto encarcelamiento y la continua añoranza del Japón muestran la complejidad de los sentimientos que enfrenta. El tema de la muerte sirve como eje analítico de doble filo. En primer lugar, la muerte muestra la incapacidad del inmigrante japonés para adaptarse favorablemente, dejándose llevar a veces por percepciones tales como no sentirse plenamente aceptado, deseos de regresar a Japón y discriminación que limitaban su inmersión en el grupo. Otras veces, se alejan de aquellos quienes se iban incorporando más fácilmente: “Kenhiti ñao se dava muito bem com Koiti a quem considerava muito pró-brasileiros” (Miyazawa 90). Asimismo, durante su vida en Brasil, a pesar de tratar de superarse, mostró esa nostalgia que le impidió al final poder sobrevivir: “Até a notícia da morte de sua família, Kenhiti sonhava em retornar ao Japão” (90). Kenhiti, quien en un principio fue presentado como un personaje fuerte^{xvii} y con sentido de pertenencia al grupo, poco a poco va transformándose y pierde el sentido de su vida, ya que se le dificultaba cada vez más su deseo de regresar al Japón: “Com o tempo, foi [Kenhiti] percebendo que não seria tão rápido como pensava [lograr

una fortuna y regresar al Japón]. Cuando soube que o Japão entrara na guerra, ficou triste...” (90). A partir de estos dos eventos, el de la muerte de sus familiares y de la guerra, Kenhiti transforma su deseo de retornar en un desinterés en su propia vida.

En segundo lugar, la crisis que Kenhiti y su esposa Akemi experimentaron los unió aún más pero de manera negativa. Si bien no se presenta como un inmigrante marcadamente inestable, los eventos que experimenta Kenhiti, desestabilizan su psique y termina suicidándose de la mano de su compañera Akemi. Lo notable de la situación es que Akemi se une a su marido:

O brilho do sol atingiu em cheio a vista de Kenhiti que, em sua imaginação febril, pareceu-lhe contemplar terras japonesas. Por isso, olhou assustado e cheio de alegria e deu um grito:

- *Fuji-San!* Monte Fiju...*Fuji-San!* Pátria amada!

Akemi olhou surpresa em direção ao morro que Kenhiti estava indicando, vacilou um pouco mas em seguida também saiu correndo e gritando:

- *Fuji-San!* Pátria amada! – Gritando e correndo por um outro camino aparentemente mais curto e que porém daria diretamente no despenhaideiro, Kenhiti estendeu a mão para Akemi que a segurou firmemente. Assim, unidos na mesma idéia, os dois saltaram para a eternidade.

Diz uma lenda chinesa que guerreiros que vivem grandes emoções não morrem. Subindo nas grandes montanhas talvez você poderá avistá-los voando suavemente, pelos grandes vales...(Miyazawa 99)

Ellos muestran de esta forma cómo el “exceso de deseo” se les transformó en “exceso de muerte”.^{xviii} En la experiencia del inmigrante, el desarraigo se puede tomar como una muerte. Al dejar de lado la cultura, espacio e idioma propios en busca de algo mejor, el inmigrante se impulsa por medio de un deseo de vida, de superación (*gambarê*). La muerte física que experimentan Kenhiti y Akemi en el último paso de sus vidas es el corolario de de su deseo de vida transformado en deseo de morir como modo de

liberación. Se matan para afirmar su lealtad a la tierra natal, reflejando la historia de muchos inmigrantes que, incapacitados de vivir plenamente en un nuevo lugar, continúan la experiencia de forma limitada. Ellos profundizan la sensación atemporal de no-pertenencia.

Notes

ⁱ *Brazil-Marú* de Karen Tei Yamashita es analizado en profundidad en el capítulo tres. En el mismo, se observan cómo las diversas voces narrativas (cinco en total), rememoran la vida en la colonia Esperança desde diversos puntos de vista en el cual se observan esa mezcla de “deseo de solidaridad” y de “objetividad” por parte de los protagonistas al acercarse y alejarse armónicamente de los hechos.

ⁱⁱ Koltai, Caterina. “O face a face imaginário, simbolizado na linguagem pelo 'eu' e 'você', no singular, e pelo 'nós' e 'vocês', no plural, é abolido pelo discurso de execração” (207).

ⁱⁱⁱ Koltai, Caterina. “Talvez tenha de buscar neste raciocínio uma 'distância ótima, em que a surpreendente exaltação do ódio do semelhante é de natureza paradoxal e se apaga quando a diferença é radical e facilmente discernível”.

^{iv} Miyazawa expresa: “Passei por uma crise de identidade na adolescência a ponto de 'tentar virar brasileiro'. Por impossível, não consegui mas tive muitos problemas de dificuldade de afirmação” (Entrevista al autor Agosto 2011).

^v Homi K. Bhabha (ed.) *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990; Seamus Dean (ed.), *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, ensayos de Terry Eagleton, Frederick Jameson y Edward W. Said.

^{vi} María Yamashita Salinas es uno de los personajes de la película *Gaijín: ama-me como seu* (2005), segunda versión de homóloga producción de Tizuka Yamasaki. Antes del viaje de su hija y nieta al Japón, la madre de María, Shinobu, se establece en la tierra de sus ancestros como una *dekasegui* en búsqueda de un mejor futuro. Gabriel, su yerno *gaijín* o sea un extranjero, se encuentra en ese momento también trabajando en la fábrica. En una de las escenas el jefe de planta maltrata a Shinobu señalando su apariencia japonesa pero reclamando que, en realidad, Shinobu no es verdaderamente japonesa. Gabriel la defiende interponiéndose, pero al hacer frente al jefe de esta manera abrupta, pierde su puesto. Hacia la segunda parte de la película, María, hija de Shinobu, decide ir a Japón en busca de su esposo Gabriel y también para mejorar su situación económica. En otra escena posterior, se observa nuevamente cómo los dueños de la fábrica maltratan a los *dekasseguis*, en este caso María y su hija Sofía.

^{vii} Tanto Célia Oi, Eduardo Tushida como Júlio Miyazawa en las entrevistas realizadas en Agosto 2011 explican cómo ellos han aprendido de sus antepasados y experimentado en sus vidas el espíritu *gambarê*. Todos coinciden que haber tenido esta forma de pensar esta filosofía de vida les sirvió como apoyo en circunstancias difíciles. Miyazawa, por su parte, utiliza este término en varias secciones de su novela *Yawara!*

^{viii} Otros trabajos académicos como el de Miriam Nishimoto reflejan palabras similares a las del autor en las que los entrevistados expresan cómo viven y escucharon por primera vez el término: “...gambarê...na verdade é uma simples questão da força. Força, vamos lá, né! Estimulando você...para conquistar tudo aquilo que você tem em mente, não desista!... É o que eu vejo ligado a essa expressão. Só que a primeira vez que eu fui [para o Japão], esse termo era usado direcionado a mim por pessoas que...em algumas situações que elas...já falavam gritando: gambarê! gambarê! Então, a primeira vez que eu ouvi essa palavra foi numa situação desagradável. Não desagradável...mas numa situação de desequilíbrio, de nervosismo da parte de que estava falando. Isso acabou me dando outra referência, embora o sentido dela não seja nada disso. Mas na verdade na maior parte das vezes eu admito que...quando eu proferia essa palavra estava me incentivando, uma palavra de...uma expressão de força. Eles dizem muito isso!” (9)

^{ix} “Kootaro era uma criança diferente. Nascido com masi de cinquenta centímetros-tamanho incomun para o padrão físico dos japoneses- conforme foi crescendo, mostrava cabeça maior que o normal e braços mais curtos para seu tamanho.[...] À vezes, Toshiro encontrava sua mulher embalando a criança e difraçando um choro triste. Nunca tocaram no assunto. Mas um dia, quando Kootaro já tinha cinco anos de idade, Toshiro tentava ensiná-lo a escrever algumas palavras japonesas. Contrariado os esforços do pai, o inocente menino rabiscava desenhos incompreensíveis e dava risada de alegria, sem perceber a crescent impaciência que se

avisinhava. [...] o joven Kootaro não se adaptou ao trabalho na lavoura, o que motivou nova tristeza para o pai" (14-15).

^x "My analysis of these disparate positions suggests that *mestiçagem*, which many scholars have taken to mean the emergence of a new and uniform Brazilian 'race' out of the mixing of peoples, was often understood as a joining (rather than mixing) of different identities, as the creation of a multiplicity of hyphenated Brazilians rather than a single, uniform one" (Lesser 5).

^{xi} En obras como la de Francisco José de Oliveira Vianna, autor de "Populações Meridionais do Brasil" (1918), comenzaba a observarse un marcado antiniponismo en pensadores clásicos brasileños. En el artículo del periodista Matinas Suzuki Jr., se reconocen las famosas palabras de Viana: "os 200 milhões de hindus não valem o pequeno punhado de ingleses que os dominam" e "o japonês é como enxofre: insolúvel".

^{xii} En su obra *Japanese Americans*, Harry Kitano explica en profundidad cómo a partir de estas características identitarias se logran diversos niveles de adaptación cultural: "There is a substitution that leads to a blind following of overnment or other officials, with little criticism of 'superiors'. [...] since authorities define what is right and the 'inferior' is constantly caught in the position of having to adapt" Kitano explica cómo las características identitarias inciden en los niveles de involucramiento social que tienen los japoneses en América (Kitano 109).

^{xiii} Delphine Hirasuna, en su obra *The Art of Gaman* explica sobre la traducción del espíritu o filosofía *gaman*, característico del pueblo japonés, como la capacidad de soportar condiciones de extrema dificultad sin perder la dignidad definiendo el término como : "[ga-man] bearing the seemingly unbearable with patience and dignity" (7).

^{xiv} "Desde su juventude, Kenhiti era um verdadeiro touro, para se ter um referencial do seu vigo e força física" (Miyazawa 69).

^{xv} Harry Kitano es otro autor que explica la existencia de otros valores culturales que favorecen al entendimiento de la identidad y el comportamiento japonés: "There are other values that also help to explain Japanese behavior. One is the concept of *ga-man*, which refers to internalization of, and suppression of, anger and emotion" (109).

^{xvi} Maurice Pinguet, en su obra *A Morte Voluntária no Japão*, estudia en detalle el significado de la muerte y la importancia en el trazado cultural. En este estudio el autor cuestiona la muerte voluntaria [suicidio] a partir de las tradiciones, historias del país y de la religión.

^{xvii} En Kenhiti se observan mejor los colores del espíritu *gambarê*. También practica judo y su espíritu de solidaridad hace que se interponga entre Goro y el hijo del dueño de la hacienda que intentaba llamar la atención de Antonia. Kenhiti entendía que Goro podía defenderse solo, pero debido a su integridad física y moral, sale en su ayuda. Entonces, *gambarê*, Goro. Estas son palabras que usa el autor, quise volver a repetirlas para darle sentido, a su mensaje, recordándole a Goro la importancia y la esencia del espíritu de lucha. En el relato luego se observa que no solo le da ánimo con palabras a su tutor, Goro, sino que también toma el peso de la represalia y es encarcelado tras la pelea.

^{xviii} Como estudia Peter Pál Pelbart en "A morte estrangeira e o tempo não-reconocido", en *O estrangeiro* de Koltai (135) se puede trazar una "intimidad voluntaria" entre un personaje, Kirilov, del romance *Os possessos* de Dostoiévsky y el poeta Kleist. Igualmente, los personajes de Miyazawa encuentran una intimidad voluntaria en su deseo primero de lograr una mejora de vida, y luego de forma negativa al ambos suicidarse.

Capítulo 2

Desarraigos y permanencias

en *O sol se põe em São Paulo* de Bernardo Carvalho

Noites de la lamentação;
 Á ursa Maior, já houve
 Nos dias da imigração. (Harada 1996)

‘Não existe literatura nem arte sem paranóia’.¹

Morir en vida, tomar posesión de otra identidad, perder un nombre para sobrevivir son algunos de los eventos sobresalientes de los personajes que protagonizan *O sol se põe em São Paulo* (2007) de Bernardo Carvalho. Este capítulo observa los desarraigos producidos por la inmigración y sus repercusiones en la vida de los personajes. Asimismo, el autor deja ver cómo la historia de un pequeño grupo de inmigrantes puede reflejar la de muchos otros inmigrantes japoneses en tierras brasileñas.

La obra de Carvalho ofrece una perspectiva peculiar en cuanto a la estructura, es decir, con respecto a la forma y fondo de la novela. En cuanto a la forma se trata de una novela detectivesca y con respecto al fondo, las incógnitas del narrador reflejan la búsqueda de sentido que experimentan los personajes, mezclándose así el formato de novela policial y sus incógnitas con la búsqueda identitaria que experimentan los personajes. Esa indagación con respecto al sentido de la vida en un nuevo lugar es una de las características de muchos inmigrantes. El autor de la obra, Bernardo Carvalho, con un punto de vista *gaijin* (alguien que no tiene sangre japonesa), se inmiscuye en la temática de la inmigración japonesa desde una perspectiva externa a la comunidad. Carvalho

representa en sus obras la crisis de identidad que aprecia la sociedad moderna, una sociedad definida como líquido-modernaⁱⁱ, en la que sus miembros experimentan una constante transformación y desarraigo. *O sol se põe em São Paulo* refleja esta constante transformación de la que habla Bauman: personajes que cambian de nombres y de países, verdades que se confunden con mentiras y la angustia constante de pertenecer o no pertenecer. Uno de los personajes principales, el narrador de la historia, es un escritor que tiene ese oficio como un sueño fallido. Esta condición, como se observará luego, se transforma en uno de los ejes del análisis. Asimismo, la omisión de un nombre para el escritor-narrador de la obra no es al azar, sino más bien se puede tomar como ejemplo de esa dislocación identitaria. Aquí también se puede observar el comienzo de la paranoia de la que habla Carvalho. El narrador-escritor profundiza en su propia frustración de no ser escritor mientras que el Carvalho juega con la búsqueda de sentido de la función del mismo dentro de la obra. La falta de un nombre para el narrador facilita luego la mezcla del mismo con la voz de más de un personaje.

En el presente capítulo se analiza, entre otros aspectos, la temática de la inmigración desde la función del escritor. Desde la misma, el escritor muestra también cómo sus frustraciones personales reflejan la de otros personajes que se encuentran en una dicotomía identitaria similar: ser reflejos de personas que no son. El escritor manifiesta una identidad como tal a pesar de no haber escrito nunca y los inmigrantes, para sobrevivir, deben asumir personalidades que no son las propias. Tanto el escritor como los personajes de la novela tienen una personalidad dividida. De la misma forma la función de la mentira como estructura de la novela en relación con personajes de *Kyogen*,

las narrativas de viaje y la vulnerabilidad de los personajes contribuyen a la profundización del sentido de búsqueda que experimentan muchos inmigrantes.

Carvalho muestra una constante preocupación por la confusión de la realidad y la fantasía. Por ello, se confunde la voz del narrador con la de los protagonistas. Su relato contiene múltiples filtros que juegan, de una manera sincronizada, con el arte del equilibrio literario, la mentira y la realidad dentro de la ficción literaria. La mentira genera confusión y paranoia. El lector tiene que distinguir lo verdadero de lo irreal dentro de la narración.

El autor indaga, desde la búsqueda en la que se ven inmersos los personajes, por el sentido existencial tanto de los mismos como por la función del escritor en sí. Así define Carvalho su propio trabajo: “Não existe literatura nem arte sem paranóia. Provavelmente não haveria nem civilização. A paranóia é a tentativa de dar sentido ao que não tem, ao desconhecido. E não é isso que o homem tenta fazer desde início dos tempos?” (Carvalho 2004). El narrador, pronto se verá, también se encuentra también sumergido en esta paranoia de la que habla Carvalho.

O Sol se põe em São Paulo versa sobre la vida de Setsuko, dueña de un restaurante, oriunda de Osaka, y sobre otros personajes cercanos a ella: Michiyo, hija familia adinerada; Jokichi, su esposo; Masukichi, actor de teatro cómico japonés (*Kyogen*); el escritor primo del emperador, Junichiro Tanizaki y el escritor del relato, quien nunca es identificado. A la vez que la historia se desdobra desde el Japón de la postguerra hasta el Brasil actual, los secretos de estos primeros personajes y sus vidas

comienzan a reflejar la propia historia del narrador, un *nikkei* que nunca había visitado Japón hasta el momento. Cabe destacarse que al comienzo del desarrollo de la novela este punto no está claro, es decir, el lector no sabe a ciencia cierta si el narrador-escritor pertenece o no a la comunidad japonesa. Esto se devela luego en el transcurso de la narración.

Bernardo Carvalho, periodista nacido en Río de Janeiro en 1960, es un escritor *gaijin*, es decir, no es descendiente de japoneses. Este autor intenta aportar una mirada “extranjera” diferente a los otros cuatro autores. La inclusión de Carvalho dentro de este estudio se hace desde el punto de vista de la diferencia; es decir, es el único autor dentro de esta disertación que no es de descendencia japonesa. Justamente observará la temática de la inmigración desde un punto de vista externo. De acuerdo a Jerônimo Teixeira, Carvalho tiene una particular forma de escribir: “Bernardo Carvalho é um escritor brasileiro de ambição argentina” (Teixeira n.p.). Se puede entender como esta ambición argentina el deseo del escritor de adentrarse en el terreno de las múltiples voces y los juegos de tiempo y espacio. Dentro de sus obras más destacadas se encuentran *Onze* (1995), *Os Bêbados e os Sonâmbulos* (1996), *Teatro* (1998), *As Iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000), *Nove Noites* (2002), *Mongólia* (2003), *O Sol se Põe em São Paulo* (2007) y *O Filho da Mãe* (2009). Como menciona Raymond L. Williams, Carvalho utiliza “paradox, ambiguity and unresolved contradiction” en sus obras (148). Estas características están marcadas especialmente en *O Sol se Põe em São Paulo*, donde la búsqueda de identidad del inmigrante se mezcla con la búsqueda de identidad del escritor. La confusión intencionada de los personajes ejemplifica la ansiedad del autor en el

proceso creativo y la paradoja. Esta paradoja entre la realidad y la ficción son, por su parte, matices de las contradicciones experimentadas por los inmigrantes en el proceso de asimilación de un nuevo lugar. Por el mismo camino, Rita Olivieri-Godet encuentra en Carvalho ciertas características que tienen que ver con la dislocación de identidad y el juego del autor entre lo real y lo imaginario, donde están presentes en sus obras el “Estranhamento, deslocamento de referências identitárias e culturais, jogo entre o verdadeiro, o falso e o verosímil, transgressão de fronteiras entre o real e o imaginário” (233).

La técnica que utiliza Carvalho en *O Sol se põe em São Paulo* es similar a la utilizada en *Mongólia*. En esta última, las narraciones de viaje se desarrollan entre Mongolia y Brasil, y uno de sus personajes se vale de diarios íntimos para poner en orden las piezas del rompecabezas que complementa lo real con lo imaginario. El romance construye desde su inicio una atmósfera de misterio. *Mongólia*, una historia complicada desde el comienzo debido a los múltiples personajes y eventos, se puede resumir de la siguiente manera: un fotógrafo hijo de un empresario importante desaparece en Mongolia, un diplomático brasileño se encarga de encontrarlo y éste inicialmente (el diplomático) se niega a realizar ese encargo. No se revela el motivo por el que el empresario se niega a buscar al fotógrafo, pero se le obliga a hacerlo. Tras largas peregrinaciones, el diplomático encuentra al fotógrafo junto a una familia de nómades, con lo que se revela al lector lo que el agente gubernamental ya sabía: que el muchacho era su medio hermano.

Carvalho juega con esta paranoia del encuentro. El encuentro y posterior “reconocimiento” de ambos hermanos se observa a partir de la simulación que el diplomático (conocido como el occidental en la novela) al encontrarse con su hermano: “Não era o que eu esperava. Não era o que tinha imaginado. Não era assim que eu o via. Estou há dias sem me ver, há dias seme olhar no espelho, e, de repente, é como se me visse sujo, magro, barbado, com o cabelo comprido, esfarrapado. Sou e uma porta, fora de min” (Carvalho 2003:176). El encuentro y reconocimiento sucede a partir de las coincidencias, con las que las múltiples voces dejan ver posturas relacionadas con diferencias culturales, reflexiones sobre oriente y occidente, y la constante búsqueda a la que se le expone al lector. La confusión de eventos ubica al lector ante la precisa figura de un narrador que se encuentra dislocado en tiempo y espacio mostrando la fascinación de Carvalho en esta “paranoia” narrativa. *Mongólia* muestra un importante nivel de ansiedad narrativa que también se observa en *O sol se põe em São Paulo*. En el texto subyace una inquietud que es típica del inmigrante que necesita una voz y no se siente seguro en un tiempo y espacio diferentes al de su propio país. En un espacio de autoría postmoderna, Carvalho según Teixeira, juega con la función de la literatura dentro de la literatura, en la búsqueda constante para calmar ese desasosiego del escritor. En igualdad de condiciones, en *O Sol se Põe em São Paulo*, el hilo narrativo se desarrolla entre el Japón de la postguerra y un Brasil actual continuando con esa búsqueda identitaria.

La novela comienza con el encuentro entre la dueña del restaurante Seiyoken en el barrio Liberdade en San Pablo y un hombre que frecuenta el lugar. En primera instancia, este encuentro no revela ninguna particularidad, pero la pregunta formulada por

la dueña del restaurante al asiduo cliente -“O senhor é escritor?” (Carvalho 11), es fundamental dentro de la estructura de la novela. Ante la negativa del hombre, la dueña del restaurante que se hacía llamar Setsuko, parece alegrarse y asegura: “O melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada” (12). De esta manera, se deja ver cómo Setsuko buscaba a alguien especial que no necesariamente fuese un escritor avezado; más bien buscaba alguien que hubiese querido serlo. Por su parte, el escritor comienza a mostrar su propia frustración en la que necesita de historias para encontrarse a sí mismo: “de um amálgama de todas essas vidas para contar a ela um pouco da minha [el escritor hablando de su propia vida]” (24). Sin estar completamente al mando de sus propias decisiones el escritor se deja llevar por la necesidad de Setsuko y a la vez contribuye a la mentira: “Contava a vida como a havia imaginado para min” (22). De esta forma pasa el narrador a tener un denominador común con los otros personajes: el vivir en un limbo de mentira. Setsuko le expresa al cliente que tenía una historia que necesitaba que alguien escribiera. Al igual que Carvalho, que escribe sobre *nikkei* no siéndolo él, el cliente del restaurante se encuentra ahora ante la solicitud de relatar una historia sin ser escritor ni tampoco haber estado nunca en Japón. Esta particularidad es fundamental para el relato porque, a medida que se desarrolla la narración, se va también encontrando y desarrollando a la par de la historia, un hombre en el proceso de convertirse en escritor.

Esto funciona como parangón entre la temática experimentada por los inmigrantes y la del escritor mismo de la historia: ambos individuos se encuentran en terrenos ajenos a los propios de comodidad y de seguridad. En primer lugar, tenemos a una inmigrante la dueña del restaurante, Setsuko, que, ha reformulado su identidad a partir de su

inmigración al Brasil. En segundo lugar, tenemos un autor que se encuentra a sí mismo a partir del proceso de escribir para Setsuko. Para la dueña es importante que el escritor no hable japonés ni haya estado nunca en Japón ya que de esa forma ella se asegura que su relato no tiene influencias externas: “[...] tudo dependia da minha ignorância e não do meu conhecimento. Ela [Setsuko] contava com a minha ignorância. Quanto menos eu soubesse sobre a literatura e os escritores japoneses, melhor para ela, mais à vontade ficaria para me contar a história” (24).

Si bien la estructura de la obra mantiene una línea coherente de lectura, Carvalho crea, por medio del narrador, una doble búsqueda. En primera instancia, el narrador intenta resolver el misterio que existe detrás de las palabras de Setsuko. En ese proceso toma cuerpo su propio rol. Al igual que en otras obras de Carvalho como *Nove noites*, *Teatro*, *Medo de Sale* y *Mongólia*, los personajes se focalizan en la narración y, a través de ella, en un proceso de identificación propio, por medio de varias voces narrativas. En el caso de *O sol se põe em São Paulo*, como ya se mencionó, la elección de no otorgar un nombre al escritor de la obra obstaculiza el nivel de separación entre las voces narrativas.

La falta de un nombre hace que el personaje simbolice a todos aquellos que experimentaron la inmigración. Muchos inmigrantes a pesar de poder comunicarse no logran que se los escuche. Viven en un anonimato social. Se puede tomar la falta de nombre del narrador como ejemplo de ese obstáculo. ¿Quién es el verdadero narrador de la historia? ¿Es Setsuko, la dueña del restaurante, Michiyo o el escritor que posteriormente aparece, Tanikzaki? La falta de un nombre hace que se pueda eliminar su voz y confundirla con la de cualquier otro personaje.

Este obstáculo al que se hizo referencia previamente, el poco nivel de separación entre las voces del narrador y autor, se puede tomar como ejemplo del problema de adaptación sufrido por los *nikkei*, quienes tienen una voz y una identidad previa, pero al arribar a Brasil se encuentran ante nuevas dinámicas en el proceso de identificación y adaptación. Carvalho dibuja, por medio de este narrador, lo que Lesser denomina “hyphenated identity”, es decir, la problemática de la integración social de ciertos individuos en otras culturas. Lesser, en su artículo “Japanese Brazilians, Nikkei: a Short History of Identity Building and Homemaking”, cataloga experiencias de inmigrantes japoneses que, al igual que el escritor, se encuentran en una constante renegociación de sus identidades: “In Brazil I am a stranger even though I like Brazil. I feel like I do not have Brazilian nationality, and I feel like a gypsy” (13). Estas dinámicas están ligadas a procesos individuales, con los que cada uno de los miembros de la comunidad japonesa o *nikkei*, directa o indirectamente, se halla en un espacio que los catapulta hacia el cuestionamiento de lo preestablecido, ya sea de sus orígenes o de su tierra adoptada. Cuando Setsuko le pide al narrador que escriba su historia se observa el propio tormento del escritor: “Como é que ela queria que eu escrevesse sobre um lugar onde nunca tinha posto os pés e que evitava com todas as forças?” (31). El narrador también se siente un extranjero y expresa un sentimiento contrario al compartido por muchos otros inmigrantes: el deseo de regresar a la tierra natal. En este caso, el protagonista muestra esa angustia de identidad en la que se ve por medio de los ojos de un “otro”: “Eu era lepra” [...] o canal era minha única referência num mapa todo escrito numa língua de que sempre tentei escapar, por achar que ela pudesse me condenar a ir aonde eu não queria”

(106). De acuerdo a Jeffrey Lesser en *Negotiating National Identity*, se formulan preguntas como cuál es el significado del nacionalismo brasileño y cómo logran insertarse personas ajenas al sistema:

What does it mean to be a public “Brazilian” and how is “Brazilianess” contested?

From the mid-nineteenth century on, both terms, and the notions behind them, were increasingly arbitrary, creating the space handed by newcomers to insert themselves into, or to change, paradigms about national identity. A single or static national identity never existed: the very fluidity of the concept made it open to pushes and pulls from below and above. (3)

Este marco teórico apuntala la búsqueda de inserción experimentada por muchos inmigrantes a la vez que en este caso se puede extender a los personajes de *O sol se põe em São Paulo*. En la obra de Carvalho, los personajes experimentan un desdoblamiento de sus identidades, ya sea a nivel profesional (como en el caso del narrador de la obra) o, en el caso de Setsuko, utilizando un apodo para hablar de una vida y una forma de identificación con su pasado, a fin de encontrarle sentido a su presente brasileño. Más tarde en la narración se descubre que Setsuko era en realidad otra persona. Este hecho continúa la mezcla de voces. Asimismo, esto se puede apreciar también en el personaje de Jokichi, quien toma el nombre de un muerto en la guerra para no tener que alistarse él mismo en el ejército y así salvarse. La muerte del padre de Jokichi, quien había hecho todos los arreglos para que su hijo tomara la identidad de otro individuo, le permite a Jonichi experimentar sentimientos de amor y odio, dividiendo su identidad.

En primera instancia Jonichi reprime su primera identidad por miedo a que lo acusen de desertor de guerra. En segundo lugar, consigue recuperar su nombre:

“conseguiu provar oficialmente a sua identidade” (46) y a partir de ahí intentó recuperar

su identidad sin éxito (como luego se lee en la novela). El haber tomado otra identidad representa el conflicto que siente inicialmente: la culpa por no mantener su nombre, pero a raíz de ello, se pudo salvar. De todas formas, Jonichi se enfrenta a lo que considera como falta propia y en ese momento se profundiza aún más la división que siente como individuo: “Foi nesse momento que ele [Jonichi] cogitou que um novo nome pudesse afastar a culpa que herdara a despeito da sua inocência. Não adiantava agir corretamente com o seu nome. O nome corrompia a suas ações. Já no podia viver com o próprio nome” (47). Lo mismo sucede con muchos inmigrantes quienes necesitan “asimilar” otras personalidades para poder sobrevivir en un nuevo lugar.

De acuerdo a Anderson Luís Nunes da Mata, poseer un nombre permite ver cómo es un individuo: “o nome pode sim dar conta de alguns traços da personalidade desse indivíduo. [...] É o nome que define a sua identidade, construindo um conceito de identidade” (9). Al no tener uno o “tomar prestado” otro nombre, la identidad inicial queda indefectiblemente alterada. Estos personajes también coinciden dentro del marco que menciona Lesser, con una identidad que nunca existió. El siguiente párrafo ejemplifica esa relación entre el inmigrante y el escritor, ambos en búsqueda de una identidad: “Diante do caos em que o país havia se convertido, não restava a Jokichi muito a fazer senão espera o final da guerra. Tentou corrigir a impostura e recuperar sua identidade. Mas àquela altura seus esforços foram inúteis” (46). De igual manera, la insistencia de Setsuko en incluir a un escritor que no se reconocía como tal habla de esa necesidad de expresión del inmigrante y, en este caso irónicamente, por medio de un escritor que nunca ha escrito y no ha visto nunca tierras japonesas:

Como é que ela queria que eu escrevese sobre um lugar onde nunca tinha posto pés e que evitava com todas as forças? “O Japão que eu conheci não existe mais. Se eu quisesse dar o meu testemunho, podia contar sozinha. Preciso de alguém que nunca foi ao Japão. Preciso que você imagine. E o que você imagina nunca vai ser o que foi. Antes da Guerra, a música mais tocada no Japão era o jazz. E isso eu tenho certeza de que você não podia imaginar.” (31)

De la misma forma en que en el primer párrafo Setsuko convence al escritor de ser herramienta y, sobre todo, de recordar un Japón que no existió para él, en este siguiente segundo párrafo se observa un escritor que aúna su función de escritor con el recuerdo que tiene el inmigrante de la ilusión del lugar de origen y de crear un espacio donde una nueva identidad va tomando forma:

A literatura podia ser a minha mirage, mas pelo menos era uma forma de abraçar o inferno como patria. [...] Escrever em português era para mim uma forma de romper com a ilusão de imigrantes dos bisavós (que era possível escapar ou voltar atrás) e reconhecer de uma vez por todas que estamos todos amaldiçoados, onde quer que seja. Sempre. E que o Céu é aqui mesmo. (20)

La búsqueda interesada y luego casi obsesiva del misterio detrás de la historia de Setsuko y la discontinuidad del texto proponen una mirada única entre la narración, la vulnerabilidad de los personajes y, la construcción de sus identidades:

E foi quando entendi que a dona do restaurante também estava à minha espera. Estava tomada por uma loucura que só na aparência nada tinha que ver com a minha. No fundo, sofríamos do mesmo mal. Ela também esperava o dia em que, sentado diante do balcão, eu voltasse a dizer, para quem quisesse ouvir, que era escritor, como no tempo da facultade. (18)

Al analizar la problemática de la inmigración desde la función del escritor es imprescindible encontrar los puntos que unen al escritor del relato con el autor mismo de la obra. A partir del anonimato del primero, Carvalho visita la temática de la inmigración por medio del misterio y del romance dentro de la novela. Para ello, se necesita tener en

cuenta alguna de las características de la obra Carvalho. En general, escribe sobre misterios, muertes y viajes, haciendo énfasis en la incertidumbre del escritor: “É impossível saber si estou sendo enganado ou não” (Carvalho *Mongólia* 119). De la misma manera, el escritor de *O sol se põe em São Paulo*, se encarga de la narración: “Eu era movido por sentimentos ambivalentes: achava que ela podia me curar do sonho da literatura, mas no fundo queria acreditar que, de alguma maneira, aquela mulher tinha o poder de me transforma num escritor. Só me restava mentir” (16). Aquí es donde toma relevancia el espacio físico en que se desarrolla la historia. El inmigrante al igual que el narrador de esta novela vive en un espacio, en un *atopos*, inclasificable, en una frontera entre el lugar de origen y el lugar que lo recibe. Se podría decir que el escritor se asemeja al inmigrante, ya que en este caso, va formándose como tal, al mismo tiempo en que los inmigrantes de la novela van forjando sus propias identidades. Asimismo, esta doble máscara ejemplifica la postura de Carvalho, que logra inmiscuirse en la imaginación del escritor y, así revelar un Japón y un Brasil idílicos. El concepto de identidad que estudia Lesser se encuentra suspendido dentro de la integración social en la cual el argumento amplía limitaciones raciales más allá de la división blanco/negro/indígena para incluir la sangre asiática dentro de lo que él denomina “Brazilianness”. Ese espacio inclasificable para el inmigrante y el autor, donde se desarrolla la primera parte de la novela, es el barrio paulista de *Liberdade*:

A Liberdade é um desses bairros de São Paulo que, embora em menor escala do que nas regiões mais ricas, e por isso mesmo de um modo às vezes até simpático, resalta no mau gosto da sua rala fantasia arquitetônica o que a cidade tem de mais pobre e de paradoxalmente mais autêntico: a vontade de passar pelo que não é [...] É uma cidade que quer estar em outro lugar e em outro tempo. E essa vontade só a faz ser cada vez mais o que é e o que não quer ser. [...] Cada

imigrante, achando que transplantava o estilo da su aterra e dos antepassados, acabou contribuindo para a caricatura local. (13-14)

Estas palabras dejan ver una São Paulo suspendida entre lo real y lo imaginario, donde los inmigrantes van impregnando su estilo dentro de la nueva ciudad y, de esa forma, no sólo contribuyen a la arquitectura, sino también a la identidad del lugar, al mismo tiempo que reformulan la propia. El escritor, por su parte, se ve forzado a imaginar lugares y eventos que nunca experimentó. Este esfuerzo al cual se le somete refuerza una vez más la estrecha relación entre él y la dueña del restaurante, entre un escritor y un inmigrante: “Só conseguia me lembrar da miniatura do monte Fuji, de cimento, na entrada do museo da imigração japonesa em Bastos... Uma modernidade de fantasia, deformada, a materialização impotente de querer se imaginar num outro lugar mas já não saber como retornar a ele. Uma volta ao imaginário infantil, como pesadelo”. (28)

De la misma forma, Setsuko incluye en el relato un espacio mental al hablar de su Japón natal posterior a la guerra. En ese espacio lejano dentro de su memoria, evita hablar de su vida previa anterior a la llegada a Brasil. Trabajaba como operaria de una fábrica de muñecas y tenía una amistad con otra japonesa llamada Michiyo. La relevancia de escoger un escritor que inicialmente no lo es, y que no ha visitado el Japón,ⁱⁱⁱ otorga un sentido diferente a la vida del Setsuko: es una extranjera en Brasil y cada paso es un espacio nuevo de redescubrimiento de su propia identidad. El juego que propone Carvalho al desdoblar su personaje y hacerlo comprometer en la vida del escritor, dibuja esa misma experiencia del inmigrante que se desdobla al llegar a un nuevo lugar y toma

posesión de nuevos códigos sociales y culturales que le generan un replanteamiento de su persona y su existencia.

Otro matiz de la relación entre el inmigrante y el escritor se puede observar a través de la inclusión del elemento de la muerte en relación con la tierra de origen. Aquellos que dejaron la tierra del sol naciente empiezan poco a poco a dar la espalda a sus costumbres e identidades. La inclusión de microrrelatos dentro de las conversaciones entre Setsuko y el escritor devela cómo otros personajes, por medio de sus propias desapariciones físicas, dejan de lado sus raíces y cómo aquéllos que logran retornar al Japón y morir en un lugar específico como en el monte Koya, permanecen ligados a la tierra. Así se expresa el empleado del restaurante: “Koyasan é o melhor lugar para morrer no Japão. Quem more em Koyasan segue vivo” (Carvalho 16). Este deseo de fallecer en el lugar de origen ejemplifica esa añoranza por el lugar perdido y el deseo de retorno. El escritor es testigo de esa añoranza la que lo incita a develar el misterio detrás de la vida de Setsuko. La imagen de la muerte tiene un dejo de paz, es decir, aparentemente deja ver cómo aquellos que mueren en la tierra natal logran finalmente estar en paz luego de haberse ido.

2.1 La función de la mentira dentro de la estructura de la novela

“Enquanto os escritores escrevem, as histórias acontecem em outro lugar” (31).

Esta frase ejemplifica la estructura misma de *O Sol se põe em São Paulo*. Más allá de que esta novela es una ficción en donde se acepta lo no verdadero como tal, las historias que conforman el entramado de la estructura son una conjunción de mentiras.

Los diversos personajes juegan en la telaraña de la ficción a partir de la confusión entre lo que saben y lo que expresan, entre lo que piensan y revelan en el diario vivir. En primer lugar, tras la mentira inicial con respecto al personaje de Setsuko (de quien más tarde, en la novela, el escritor descubre su verdadero nombre, Michiyo) en un macro panorama, se observa también la mentira con respecto a la guerra: “Masukichi foi convocado ao completar dezoito anos, em 44, quando a supremacia japonesa já era uma mentira insustentável” (Carvalho 51). En segundo lugar, otro de los andamios de la mentira de esta estructura es la falacia con respecto a la atracción entre Masukichi y Michiyo que, en realidad, no era sino una excusa para el actor a fin de estar cerca del esposo de su amante. Jokichi, por su parte, encarna también la mentira de tener una identidad que no es la suya. La conjunción de todas estas falacias estructura el desarrollo de la historia.

Con respecto a la mentira de Setsuko, de la misma forma que el Japón de la postguerra no existe en la vida del escritor, la dueña del restaurante quiere y necesita una pluma que reconstruya algo imaginado basado en su relato. Sus palabras, simples pero profundas “Enquanto os escritores escrevem, as histórias acontecem em outro lugar” (31) comienzan a vislumbrar un atisbo de duda ante el lector. Si se toma esta frase literalmente, se reconoce por un lado el impulso del escritor de captar y expresarse a partir del relato; por otro lado, puede analizarse esa duda desde un espacio remoto. Este distanciamiento permitiría observar, utilizando una postura remota, que los personajes llevan una doble vida. El desdoblamiento del personaje de Setsuko, que luego resulta ser Michiyo, coincide con las propias palabras de Setsuko: mientras el escritor escribe, las historias suceden en realidad en otro lugar (31). ¿Intenta Setsuko dar a conocer un primer

engaño, al dejar ver que en realidad lo que acontece es paralelo a lo que va escribiendo el escritor? ¿O tal vez el personaje de Setsuko profundiza en la visión del inmigrante que logra expresarse por medio del narrador, quien tiene un espacio mental formado de lo que fue su Japón natal? En cualquier caso, al pedir que otro se lo imagine: ¿sucede la historia real en otro espacio?

Más adelante en el argumento, el escritor precisa seguir encontrándose con Setsuko. Al no ocurrir esto, descubre que la dueña del restaurante ha desaparecido sigilosa, casi misteriosamente. Este es el momento en que el personaje de Tanizaki, escritor en Japón, aparece en el entramado de la historia y se puede observar el nuevo desdoblamiento del personaje del escritor inicial. Ahora la historia se refleja a través de otro escritor, quien ha publicado un romance con un triángulo amoroso similar al que el narrador inicial había identificado en el relato de Setsuko. De esta manera, se perpetúa la confusión de voces.

De la misma forma, la técnica de Carvalho de incluir la figura de actores de kyogen^{iv} en el relato no sólo es significativa para la estructura de la novela, sino que también resulta un artilugio usado estratégicamente, que permite observar la importancia de las máscaras de los personajes. Es decir, sus vidas paralelas muestran cómo la mentira conforma uno de los andamios fundamentales de la historia. Se puede tomar como ejemplo el personaje de Setsuko (que, en realidad, es Michiyo), continuando con el personaje de Jokichi (quien toma la identidad de un soldado) hasta llegar al personaje de Masukichi (un actor de kyogen). Todos ellos viven una vida paralela, una identidad adulterada. No son quienes dicen ser.

Tanto el teatro Noh y el Kyogen (un tipo de drama hablado que utiliza el humor, la risa y la ironía como elementos principales de su puesta en escena) son estandartes de la idiosincrasia nipona. El teatro hablado kyogen trata de eventos de la vida diaria e incluye la utilización de máscaras de seres humanos, deidades, plantas y animales (Noh and Kyogen n.p.). La utilización de las máscaras tiende a generar risa y empatía en el público. Tanizaki establece así una relación entre el teatro y su novela inconclusa: “Como no teatro. Kyogen quer dizer farsa, artimanha, simulação. Ese romance que nunca foi escrito e que nunca terminou” (84). Las máscaras ejemplifican las mentiras que los personajes, cada uno a su medida, fueron tejiendo en sus respectivas búsquedas personales e identitarias. En primer lugar, tenemos a la dueña del restaurante: “Ela já tinha me pedido que a chamasse de Setsuko” (33). En realidad, es una invención de Michiyo, quien, a través de un supuesto escritor, cuenta su historia, como ya se mencionó. La mentira también se hace presente por medio de este narrador que se encuentra en un punto de inflexión con respecto a su carrera. Él mismo asiente a la continuación de esta falacia: “Eu era movido por sentimentos ambivalentes: achava que ela podia me curar do sonho da literatura, mas no fundo queria acreditar que, de alguma maneira, aquela mulher tinha o poder de me transformar num escritor. Só me restava mentir” (Carvalho 17). La mentira inicial de Setsuko se combina con la del escritor mismo, quien a lo largo de la historia continúa dudando de su rol dentro de la narración, así como duda de su propia capacidad, incurriendo en cada palabra en una perpetuación de esta falacia:

Das três vezes que saí da casa de Setsuko pelas ruas de São Paulo, depois de ouvi-la falar por mais de duas horas seguidas, foi sem compreender o meu papel

naquele jogo. O que a velha dona do restaurante me contava, em geral impassível, era um espectáculo encenado só para mim. A explicação do acaso não me convencia. Não era possível que o nosso encontro tivesse sido apenas uma coincidência. Queria acreditar que havia outra razão para ela me contar a história de um mundo que não conhecia e não conseguia ver, ainda mais por ela narrá-lo como se dele também não fizesse parte, sentada diante de mim, numa típica casa japonesa, em disparate escondido no fundo dos prédios, numa rua do Paraíso. (Carvalho 61)

La mentira dentro de la novela funciona como una enfermedad que alía a los personajes en realidades alternativas a lo que, de hecho, les está sucediendo.^v Estas falacias, realidades paralelas, identidades robadas, personajes con máscaras que emulan otros estados pueden tomarse como ejemplos de los estados imaginados en que se encuentran los inmigrantes. Esta perspectiva propuesta por Carvalho coincide con la perspectiva de una novela policial y con la problemática misma de la formación de identidad (o su reformulación) dentro de una nueva sociedad. Por otra parte, esta mentira podría ser considerada, desde un marco psicológico, un ejemplo del desdoblamiento de personalidades que sufren las personas ante el trauma. La despersonalización actúa como un mecanismo de defensa ante el mismo. Partiendo de la problemática de una identidad confusa, podrían contextualizarse las experiencias de estos personajes como ejemplo del trauma experimentado a raíz de la inmigración. Los estudios de Etay Shilony y Frances Grossman,^{vi} revelan una relación entre la experimentación de traumas y un posterior desarrollo de sintomatología psiquiátrica como la despersonalización. Si bien Carvalho no hace una obra con aristas psiquiátricas, el desdoblamiento de los personajes y las múltiples mentiras podrían tomarse como matices de una despersonalización.

Teóricos como Thomas Mckay señalan acerca del valor social del nombre así como los límites que éste impone: “social role of a name [...] limits what I can do with

it” (301). La confusión de personajes, la despersonalización y la falta de nombre para el escritor profundizan el limbo “*hyphenated identity*” del que menciona Lesser. El desdoblamiento de personalidades y las confusiones fuerzan a estos individuos a vivir con una identidad paralela.

2.2 Narrativas de viaje, la vulnerabilidad y el inmigrante.

El viaje al Japón del escritor de la historia de Setsuko marca el inicio de la segunda parte del relato. Por medio del encuentro en el tren entre el narrador-escritor con la esposa del otro escritor, Tanizaki, la obra detectivesca se va convirtiendo en narrativa de viajes en donde quedan al descubierto las costumbres y características del pueblo japonés. La perspectiva analítica de la obra desde el prisma de las narrativas de viaje se encuentra aunada a una sensación de vulnerabilidad que experimentan tanto inmigrantes como en este caso en particular, el/los escritor(es). La siguiente frase ejemplifica esta sensación de no ser registrado, de una ceguera por parte de aquellos que lo rodean, haciéndolo más vulnerable: “No Japão, eu não via, mas também não era visto” (Carvalho 124). Al comienzo de la novela, las raíces del narrador no están claras, pero con el desarrollo de la historia se logra entender la postura del mismo. Ahora se ve claramente como si el escritor fuera un descendiente de japoneses, un *nikkei* que nunca había pisado tierra japonesa hasta el momento, alguien que ahora es capaz de observar lo que experimentaron los antepasados de los inmigrantes japoneses: la sensación de no pertenencia. Asimismo, esta incapacidad de no ser visto le permite entrar en un estadio de reconocimiento de las diferencias entre lo conocido y el pueblo de sus antepasados, lo

cual es posible a partir del viaje: “As viagens deixam a gente em estado de alerta. Você passa a ver coisas que os outros não vêem. Isso não quer dizer que veja mais verdade que os outros, quer dizer apenas que vê mais” (128). De la misma forma en que, en su momento, Setsuko precisó de alguien externo que pusiera en escrito su experiencia, ahora el escritor experimenta la vulnerabilidad que, en este caso, le proporciona la ventaja de observar sus raíces con una mirada de “extranjero”.

Carvalho trata de reinterpretar la postura del viajero blanco, colonizador de nuevos espacios. Las siguientes palabras de Tanizaki permiten observar la diferencia entre la postura occidental y la oriental en cuanto a ser o no ser vistos: “Não temos nenhuma repulsa pelo escuro; nós nos resignamos ao inevitável... Os ocidentais, ao contrário, sempre à espreita, agitam-se sem parar à procura de um estado melhor do que o presente” (130). Entretanto, el análisis de *Nove Noites* de Sophia Beal coincide con la cuestión de la mirada en relación, con percatarse de la existencia de un “otro”:

Carvalho reverses the motif and questions the validity of categories such as Third World / First World, East / West, Westerner / Amerindian, addressing the harm these categories may inflict on subtle understandings of individual identity. He reclaims the travel motif to examine identity and to challenge sweeping categories of large groups of people such as Western Brazilian, and while, he constantly refers to gaze, suggesting the power one gains from watching as opposed to being watched. (142)

El viaje sitúa al inmigrante o al escritor en este caso en una posición más vulnerable, como se mencionó previamente. Esta vulnerabilidad, por su parte, se encuentra relacionada con la capacidad de ver o de hacerse ver. Mary Louise Pratt, en *Imperial Eyes: Travel Literature and Transculturation*, analiza las tendencias que tenían de los primeros colonos en Latinoamérica estableciendo una perspectiva colonialista con

respecto a la inmigración (15). La postura reveladora por parte de Carvalho consiste, en este caso, en revertir la mirada que tiene un “otro” con respecto a uno mismo y al extranjero. El escritor, a través de su viaje, se posiciona en ambos lados del puente migratorio, desde un punto de vista de quien es lugareño y toma las palabras de un extranjero (por sus conversaciones con Setsuko) y de alguien que es un extranjero, en la tierra de los antepasados de Setsuko. Aunando los puntos de narrativas de viaje, la vulnerabilidad de los personajes y del inmigrante, la carta de Michiyo a Masukichi revela un círculo de peregrinación desde Japón hacia Brasil y viceversa. La incapacidad de Setsuko para mostrarse tal como es, junto con la necesidad del viaje del escritor de viajar a Japón y su posterior encuentro con Tanizaki, el famoso escritor japonés, deja ver las diferencias entre ambos pueblos, el brasileño y el japonés. Las palabras de Tanizaki muestran estas diferencias:

a beleza oriental nasce das sombras projectadas no que em si é
significante. O belo nada mais é do que um desenho de sombras. Os
ocidentais são translúcidos; os orientais são opacos. Ninguém veria a
beleza da lua de outono se ela não estivesse imersa da escuridão. Temos
mas em comum do que podemos imaginar. O oposto é o que mais se
parece. (164)

La obra de Carvalho logra que el lector se transforme en un individuo que se traslada de un espacio a otro, integrándose o sintiéndose desplazado (Michiyo o Setsuko), tanto en la sociedad brasileña como en la japonesa. La inclusión del escritor-no escritor, personajes que no son lo que dicen o aparentan ser, el entramado de mentiras, la mirada del otro con respecto a los inmigrantes, y la constante búsqueda de identidad ejemplifican un estado de paranoia, como expresa el mismo Carvalho: “Não existe literatura nem arte sem paranoia. Provavelmente não haveria nem civilização. A paranóia é a tentativa de dar

sentido ao que não tem, ao desconhecido. E não é isso que o homem tenta fazer desde o início dos tempos?” (Frateschi Vieira 210). En más de una de las obras de Carvalho (como en *Mongolia*), su perspectiva postmoderna, la multiplicidad de voces, historias y entramados coincide con la complejidad de la experiencia inmigratoria desde una perspectiva inclusivista que intenta reconocer al inmigrante como un individuo para quien “Reality is a construction of memory and of a destroyed past; the borders in between are faulty and fiction is the only reliable reality” (Camps 224).

Como indica Camps, la realidad de la ficción permite observar ese pasado destruido que comparten tanto el escritor como los personajes. La frontera entre lo real y lo ficticio son el perímetro donde esa vulnerabilidad que muestran tanto personajes como inmigrantes y donde se dibujan los trazos identitarios. Carvalho transmite, por medio de esa vulnerabilidad de los personajes una crisis de identidad de un ser postmoderno. Sus personajes cruzan fronteras y la búsqueda de la verdad no es tan simple como misterio/develación o búsqueda/encuentro. Más bien, la verdad se forja ambiguamente como la identidad de los nipo-brasileros. Este cruce de fronteras entre lo idílico y lo real formula un discurso narrativo que no es imprescindible, como menciona Abel Baptista, para la creación o garantía de nacionalidad: “já não precisa-se para o fundamento, para a origem ou para a garantia da nacionalidade” (63). El aporte de Carvalho, por medio de la vulnerabilidad y la ambigüedad, alude a una identidad brasileña en la que las dislocaciones y las crisis identitarias fueron y son parte de la historia y personalidad brasileña: “história de homens e mulheres tentando se fazer passar por outros para cumprir a promessa do que são” (Carvalho 163). En definitiva, la mezcla, la ambigüedad

y la crisis de los personajes reflejan similares circunstancias experimentadas por muchos brasileños y nipo-brasileños.

2.3 La metáfora del viaje

Los movimientos migratorios dentro de naciones, tribus o imperios una y otra vez tienen repercusión con el descubrimiento del “otro” y, en ese proceso, el descubrimiento de un “yo” individual o grupal. El viaje del inmigrante y las múltiples narrativas nacidas a partir de la dinámica de la inmigración muestran lo que se conoce y desconoce de los grupos, lo imaginado y lo real. El viaje y su significado dentro de la literatura o cinematografía (y otras expresiones artísticas), empujan a aquellos que se embarcan en la aventura de una profunda experiencia de conocimiento personal a reinterpretar sus identidades. El viaje proyecta en un tiempo y espacio la realidad personal o grupal. En esa proyección las cuestiones de identidad y diferencias sociales se entretienen cercanamente con las de tolerancia y transformación social. De acuerdo a Eric Leed en *The Mind of the Traveler*, los viajes revelan las diferencias culturales, recrean identidades y revelan similitudes entre diversos grupos. Los viajes permiten comparar y entender configuraciones étnicas, formas de vida, estructuras socio-políticas y conceptos de identidad o nacionalismos. Varios estudios identifican los viajes con el significado de permanencia. Entre ellos están *La riqueza de las naciones* de Adam Smith, *La división del trabajo social* de Émile Durkheim, *Ensayos sobre sociología de la religión* de Max Weber y *La tierra y la evolución humana* de Lucien Febvre. Reconocidos filósofos como Marcel Mauss son ejemplo de estos individuos que logran un mejor entendimiento de la realidad a partir del movimiento y la transformación por medio de los viajes. En el caso

de *O sol*, en primer lugar hay que concebir a Setsuko como ese “otro” que viene al Brasil para encontrar un mejor presente con el escritor que está dentro del grupo de los brasileños. La necesidad de Setsuko de encontrar a alguien que relate su historia se equipara a la misma necesidad que tiene el escritor: la inquietud personal, frustración y descubrimiento del “yo”. La búsqueda y aprendizaje del escritor incentiva, por su parte, al aprendizaje del lector. El aprendizaje consiste en el entendimiento profundo de cómo la identidad del inmigrante va forjándose a partir de una inclusión de su persona, separada de un todo, dentro de la sociedad brasileña. Este aprendizaje se produce por medio de ese juego detectivesco entre realidad y ficción dentro y fuera de la novela. El viaje hace posible esta búsqueda y encuentro personal.

Los personajes de *O sol se põe em São Paulo* se encuentran inmersos en el juego de perderse para conservarse del que habla Adorno.^{vii} El lector divaga entre la realidad que presenta la novela, observando cómo la búsqueda de un “yo” y de un “otro” se convierte en la búsqueda de un “nosotros” en los “otros”. El viaje iniciático de Setsuko hacia Brasil profundiza sobre los descubrimientos y adaptaciones que se ve forzada a realizar. El contrapunto entre su presente y su pasado, entre la cultura que la vio nacer y la cultura que la adoptó completa el “yo” que no deja ser más que un miembro del “nosotros” como sociedad inmigrante. La metáfora del viaje también sirve como muleta en el camino del escritor. Uno se puede preguntar: ¿cuándo se inició el viaje del escritor dentro de ese yo colectivo que busca respuestas con respecto a un otro? Tal vez su viaje se haya iniciado en el mismo momento en que comienza a plantearse su función de escritor, que no es más que otro espejo de la función del inmigrante. Si se toma al

inmigrante como ente que impulsa a cambios sociales, se puede observar que el escritor anónimo emula la dialéctica misma del ser humano quien se encuentra en constante búsqueda a preguntas como ¿quiénes somos?

2.4 El contexto cultural japonés

La organización moral y ética del individuo japonés basada en filosofías budistas y confucionistas, conjuntamente con estructuras sociales de respeto a las jerarquías, facilitó, en combinación con un poder militar, la supervivencia y la hegemonía del estado japonés a través de los siglos. El paso del tiempo y el cambio de eras, hasta llegar a la era Meiji, escenario político y social donde más se abrió Japón al mundo exterior, especialmente a partir de las primeras emigraciones, marcaron un cambio con respecto a las posturas que tenía Japón anteriormente. Estas posturas eran las de mantenerse cerrados a la influencia extranjera y no fomentar la emigración. A la vez que el país se industrializó y comenzó a abrir sus puertas al exterior, se enfatizó la figura mítica del emperador y el “ser japonés” dentro de este cuerpo social. Para muchos inmigrantes, la distancia geográfica entre Japón natal y Brasil o Argentina marcó también un distanciamiento entre esa mentalidad de origen y una nueva, a punto de adaptarse al nuevo lugar. Ahora bien, sus descendientes, los nietos de esas estructuras homogéneas y dominantes, se encontraron con un espacio donde el idioma común era la resistencia.

Aquellos que ahora se ubican “entre” culturas tomando lo mejor de cada una de ellas y conformando un ser auténtico y sin ataduras son tal vez los que obtuvieron el éxito de la migración: lograr reformularse como personas, más allá de los inconvenientes y en

un terreno político, social y cultural donde saben identificarse, comunicarse y navegar sin limitaciones, haciendo aportes en uno, como en otro lugar.

La novela de Carvalho investiga, por medio del desdoblamiento de los personajes, la confusión de identidades y los viajes, cómo el inmigrante va forjando su identidad a partir del desarraigo inicial al dejar el lugar de origen y su posterior adaptación y sentido de permanencia en un nuevo lugar. Carvalho, un escritor *gaijin*, es decir, un extranjero para los japoneses, logra inmiscuirse en una realidad ajena a su sangre puramente brasileña. La justificación de incluir esta obra en el presente estudio se encuentra a partir de la mirada abarcadora que se pretende establecer: observar al inmigrante como un ser “total”, no marginado ni parcializado por las condiciones a las cuales se ve obligado a experimentar (exclusiones o discriminaciones, entre tantas). Una vez que inicia el viaje puede regresar (como lo hace el escritor en búsqueda de la verdad de Setsuko), pero ciertamente nunca más será la misma persona que cuando partió. De esta forma, incluyendo varios puntos de vista con respecto a la inmigración, se podrá tener una dimensión más cercana a la identidad fracturada y cambiante de los *nikkei* en Brasil.

Notes

ⁱ Carvalho en su nota 'É tudo mentira!' 'Mais!', *Folha de São Paulo*, 25 abril 2004. 4-5.

ⁱⁱ Zygmunt Bauman en su obra *Liquid Modernity* pone en práctica este concepto al definir las sociedades modernas, en las que la construcción de la identidad se realiza a partir de diferentes procesos si se la compara con sociedades pre-globalizadas.

ⁱⁱⁱ "De todo modo, o Japão que ela ia me contar já não existia. Se é que um dia existiu. [El narrador hablando de Setsuko]" (Carvalho 21).

^{iv} Japan's traditional performing arts of Noh and Kyogen developed together in the 14th century during the Muromachi period (1333—1573). Today, they are thought of together as the art of *Nogaku*, or as Noh & Kyogen. Noh is a kind of symbolic drama colored with the graceful aesthetic effect of quiet elegance that is expressed through the word *yugen* ("elegant, refined, and elusive beauty"). Its subjects are taken from history or classical literature, and it is structured around song and dance. Its most obvious characteristic is that the main actor performs while wearing a mask of exceptional beauty. Its themes are more concerned with human destiny than with events, and it developed into a highly stylized and refined performing art that takes place upon a very simple stage. The play known as *The Well-Curb* is often used as typical of the vision-like Noh plays of its dramatic world. When audiences experience Noh, they are touched with a feeling different from that evoked by other theatrical forms. Kyogen is a kind of spoken drama that is based upon laughter and comedy. In contrast to Noh, it uses the everyday life of the common people in feudal society or folk tales as its subject, and realistically depicts a kind of "Everyman" figure. This dynamic art—whose typical main character is a servant named Taro Kaja—evokes a gentle and entertaining humor. Noh and Kyogen have, from the very beginning, been performed upon the same stage. Both Noh, through its pursuit of a symbolic ideal beauty, and Kyogen, through its realistic expression of humor, portray the true essence of human nature, and have been passed down to us today in these mutually complementary roles. In modern times, Noh and Kyogen have both been highly acclaimed around the world for their great artistic value, and in 2001, UNESCO added the dual art of *Nogaku* to its Intangible Cultural Heritage list as a Masterpiece of Oral and Intangible Heritage of Humanity.

^v "A simple proximidade do ator de kyogen também a transformava numa espécie de atriz. Tudo funcionava por contaminação. [...] Nunca havia sentido nada parecido, como se na cumplicidade com o ator tivesse se revelado o sentido oculto de toda sua vida. Como se finalmente tivesse um papel e uma razão de estar ali. Tinha nascido para representar" (58).

^{vi} Shilony, E. and Grossman, F. K. (1993), Depersonalization as a defense mechanism in survivors of trauma.

^{vii} El viaje errante de Troya a Itaca es el camino recorrido a través de los mitos por un yo físicamente muy débil frente a las fuerzas de la naturaleza, y que sólo llega a formarse en la conciencia de sí... Las aventuras de las que Odiseo sale victorioso son todas peligrosas seducciones que desvían al yo del trayectoria de su lógica. Él siempre cede a cada nueva seducción, la experimenta como un aprendiz incorregible e, incluso, a veces, empujado por una tonta curiosidad, así como un actor experimenta incansablemente sus papeles. Pero donde hay peligro también crece lo que salva: el saber en el que consiste su identidad, y que le posibilita sobrevivir, extrae su sustancia de la experiencia de todo aquello que es múltiple, que desvía, que disuelve, y el sobreviviente sabio es al mismo tiempo aquel que se expone más audazmente... El recurso del yo para salir vencedor de las aventuras: perderse para conservarse, ésta es la astucia. El navegante Odiseo conquista las divinidades de la naturaleza como luego el viajero civilizado conquistará a los salvajes, ofreciéndoles vidrios de colores a cambio de marfil. (Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica do esclarecimento (Fragmentos filosóficos)*, trad. de Guido Antonio de Almeida, Rfo de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, pp.55-57. Citado del excurso I: "Ulisses ou mito e esclarecimento".

Capítulo 3

Memorias, personajes descentrados y narrativas interrumpidas en *Brazil-Marú* de Karen Yamashita

Después de que Estados Unidos cerró el paso a la inmigración japonesa en 1908,ⁱ centenares de japoese decidieron buscar nuevos horizontes en Latinoamérica. Brasil fue uno de los lugares elegidos por muchos de ellos. Allí se dedicaron a la agricultura, trabajando principalmente en las plantaciones de café. Este espacio es el escogido también por la escritora norteamericana de origen japonés Karen Tei Yamashita para varias de sus obras sobre los *nikkei*. La primera novela de Yamashita, *Through the Arch of the Rain* (1990), se desarrolla en Brasil, sitio que resulta amalgama de personajes de variados orígenes cuyo fin común es llevar el desarrollo a zona pero la terminan destruyendo. Su segunda novela, *Brazil Maru* (1992), ofrece una mirada sobre la vida de varios personajes japoneses que se establecen en Brasil. Éstos tienen la idea de fundar una comunidad utópica, donde el bien común y el compartirlo todo funcionen como bases de la estructura social. La novela *Tropic of Orange* (1997) constituye una sátira sobre dos reporteros de televisión, un chicano y su novia, que es de descendencia japonesa. La trama trata el contrabando de órganos, la exportación de naranjas contaminadas y la pobreza. Otra de sus obras, *Circle K* (2001), de estilo híbrido, contiene tanto ensayos de ficción como de no-ficción, y conversaciones sobre un grupo de *dekasseguis*. Éstos, al arribar al Brasil, se encuentran perdidos en una cultura que no los acepta, al igual que sus antepasados. Este sentimiento queda exacerbado por la marcada reverencia del japonés a

la pureza cultural, y por la considerable diferencia cultural entre japoneses y nipobrasileños, más que por una fisionomía similar.

A fin de entender el marco analítico aplicado a *Brazil Maru*, es necesario contextualizar esta novela en relación con la obra completa de Yamashita. Cabe tener en cuenta que gran parte de la literatura con protagonistas de orígenes asiáticos en Latinoamérica tiende al estudio de la representación nacional y a la exploración de la memoria cultural y social del grupo inmigrante. Así, plantea Rachel Lee: “traditional definitions of Asian American literature, which according to a number of critics, place too much emphasis on U.S. nationalist politics [...] “thoroughly displace the entire East-West dichotomy by talking globalization through a local focus on a quasi-fictional site in Brazil” (107). De esta manera, las coordenadas espaciales de las cuatro novelas de Yamashita rebasan las fronteras de los Estados Unidos, Asia y Latinoamérica. Además, los personajes realizan viajes de retorno al lugar de origen.

Por una parte, *Brasil-Marú* sintetiza la pérdida de la memoria colectiva. Por otra, genera una memoria alternativa dentro de la nueva comunidad establecida. Asimismo, existe un matiz socialistaⁱⁱ y utópico en el comportamiento de ciertos personajes que, en combinación con la estructura de la novela (narrativas interrumpidas y con múltiples personajes), logran pintar una imagen global de la problemática nipobrasileña. En *Brazil-Marú* se puede observar la importancia de la memoria en el contexto del ser inmigrante. Asimismo, los ideales políticos socialistas también tienen un papel clave en su relato. Antes de adentrarnos en el análisis de la obra se hace necesario mencionar el por qué de la inclusión de una novela escrita en inglés a la par de obras en castellano y en portugués.

La noción de identidad, como fue mencionada previamente, conjuga otros ejes como idioma, pertenencia, traducción y crítica del poder como puntos referenciales que, precisamente, contribuyen al discurso de identidad *nikkei*. ¿Cuáles son las reglas de interpretación de simbolismos de pertenencia dentro y fuera de determinada étnia? ¿De quién son los modelos interpretativos de puntos referenciales? ¿Cuáles son los acercamientos más acertados que contribuyan de forma contundente, innovadora y sustancial al diálogo de las periferias con el centro y de las minorías entre sí? Una de las aproximaciones que se pueden hacer es a partir de los estudios de Charles Kraft (1979)ⁱⁱⁱ sobre comunicación y luego expandidas por Susanah Lily Mendoza en su obra *Between the Homeland and the Diaspora* (2002). En principio, Kraft diferencia un “extractionist approach” de “identificational or incarnational approach” (Mendoza 23). En cualquier campo de análisis *cross-cultural*, de acuerdo a Mendoza, existen dos posibles posturas con respecto a un intercambio de comunicación: desde la postura del “comunicador” o la postura del “receptor”. La propuesta *extractionista* no solo insiste en una forma de comunicación personal sino que requiere la interpretación de un “otro” (Mendoza 23).

La justificación de incluir una novela escrita en inglés precisamente encuentra su alegato en el contexto de la hibridez cultural. Partiendo de esta premisa, se puede contextualizar una interpretación, en este caso, no-etnocéntrica en relación con un “otro” (que serían los brasileños e individuos de habla inglesa). En el mismo, también se expresa que el receptor se identifique con la forma de comunicación, incluyéndose en la conversación. Si bien el modelo de Mendoza presume la comunicación oral, se puede aplicar el acercamiento a *Brazil-Maru* de Karen Tei Yamashita. La comunicación escrita,

como lo es una novela, en principio limita la recepción. Sin embargo, Yamashita quien escribe sobre japoneses y sus descendientes en Brasil para un lector de habla inglesa a la vez intercalando términos en japonés y en portugués. La apertura a un receptor de habla diferente a la japonesa, portuguesa o castellana, permite en cierta forma, que la recepción del mensaje de los *nikkei* sea escuchado en otras esferas. En este modelo de comunicación, el de *extractionist approach*, donde prevalece el discurso de emisores que dominan la comunicación desde el poder por sobre. En este caso se revierte esta posición y se permite que el discurso de una minoría como la de los *nikkei* comience a ser identificada como elemento de igual importancia en el discurso de identificación social y cultural bajo el gran estadio de la hibridez social latinoamericana. La utilización del inglés habilita y expande permitiendo que aminorando la limitación de la comunicación escrita. Mendoza también menciona un espacio de “*identificational or incarnational approach*” (23). Puede decirse que Yamashita aún en su novela los tres estadios de comunicación que menciona Mendoza. En primer lugar, lo hace desde un *extractionist approach* pero con la variación que Yamashita narra su historia pero no desde una posición de superioridad etnocéntrica sino desde la interpretación de “otro”. Sin embargo, al utilizar el inglés se habilita mezclan los otros dos factores que menciona Mendoza el *identificational/ incarnational* (23). El segundo factor expuesto es el de *identificational/incarnational* y busca exactamente lo contrario. En lugar de demandar que la comunicación se adapte a la postura del emisor como marco de referencia, se busca un punto de encuentro donde se “*identify with the other’s frame of reference*” (24). El trabajo de Yamashita desde la premisa de estar escrito en inglés, de forma equilibrada,

se convierte en un punto de encuentro entre estos tres factores no sin una variación innovadora al modelo de Mendoza. Por medio de las historia que cuenta con cinco narradores diferentes (de diverso peso social, como luego se observará), se tiene una comunicación con un *extractionist approach* que implica una postura dominante y la de un grupo que se deja llevar por la misma. La porción del primer narrador, Kantaro, puede tomarse como una narrativa o forma de comunicar dominante. Si bien su discurso no tiene una relación directa con un punto de vista “eurocéntrico” como explica el modelo de Mendoza, su posición de liderazgo y su cargo dentro de la comunidad impregnan en sus mensajes y narrativas un matiz de centralidad, tal si fuera un mensaje “eurocéntrico”. Es decir, su postura de cómo deben guiarse los destinos de la colonia se asemejan a la una forma central de pensamiento, como si fuera un mensaje de “dominio” por sobre el resto de la comunidad. Por otra parte, y por medio de las voces de Haru o Ichiro, y más tarde por medio de la narrativa de Genji, la comunicación de la voz *nikkei* permite una identificación con el grupo. La utilización del inglés, asimismo, logra ese estadio de *incarnational approach* en la comunicación ya que permite a todos aquellos de habla inglesa experimentar un vasto y complejo seguimiento de la experiencia nipobrasileira. Se logra por medio del idioma, lo que dice Mendoza: “identify with the other’s” (24).

La comunicación como cualquier moneda en un intercambio social tiene diversas formas. La misma, sea verbal, escrita, por medio de películas o de producción cultural en general, es un acercamiento evaluativo que interpreta y evalúa por medio de sus medios y expresiones ese intercambio y sus partícipes. La comunicación al igual que la identidad van configurándose de acuerdo al lugar de emisión y recepción. En otras palabras, existe

un movimiento constante, similar al de los inmigrantes que hace que la comunicación de la voz y experiencia de *nikkeis* (en este caso escrita, como la novela de Yamashita) se haga presente por medio del inglés. De esta forma las políticas de transformación identitaria, la adaptación cultural hacia y desde Latinoamérica y la relación de minorías con las sociedades que los acogen se “mueven” de un binario social de dominante-dominado. En este caso y por medio de la comunicación, la narrativa y la producción cultural híbrida (en portugués, inglés y castellano) deviene en una forma de remedio, de cura para las incidencias colonialistas anteriores y se logra una coexistencia de culturas y lenguas donde la memoria, las expresiones culturales y la identidad encuentran un continuo redescubrimiento. A partir de una forma de comunicación que habilita la narrativa a esferas no japonesas o brasileñas se permite también, un acercamiento a una memoria colectiva a un pasado común de muchos inmigrantes. La utilización de una novela escrita en inglés que incluye palabras en japonés y en portugués propone una transformación conceptual en ese diálogo entre un centro (el país que recibe los inmigrantes) y una periferia (las minorías, los japoneses en este caso).

Paulatinamente se logra, por medio de la auscultación de una memoria social, nuevos sentidos de correlación entre posiciones esencialistas y de diferenciación con respecto a la expresión/comunicación. Es aquí que desde la hibridez de lenguajes utilizados se encuentra un parangón con la hibridez de las voces que narran la experiencia *nikkei* y es de esta manera en que las reglas de interpretación de simbolismos, los puntos de referencia y las interpretaciones se vuelven más maduras y adecuadas a la experiencia inmigratoria en general. El modelo de comunicación e interpretación de los hechos y

relaciones a partir de los mismos encuentran diversos puntos para analizar por medio de, precisamente, de un lenguaje diferente a uno puramente japonés o portugués. En este modelo de comunicación/expresión se torna vocera de la memoria grupal del *nikkei* donde se intenta analizar la experiencia por medio de una forma abarcativa al igual que contemplando variadas formas de comunicación. En esta instancia y, desde una novela escrita en inglés, se pretende fortalecer la comunicación entre lo externo y lo nativo entre lo canónico y central. Por medio de literaturas sobre grupos periféricos desde a una “centralidad” de un idioma que forma parte de discursos dominantes, como el inglés, se logra un fortalecimiento y apertura de lo acaecido la memoria compleja y cambiante del inmigrante japonés. La implementación de obras que sean en portugués, inglés y castellano con inclusión de palabras y frases en japonés demuestra la intención de aunar desde lo híbrido la complejidad de la experiencia *nikkei*. Toda literatura así también como toda expresión artística, cinematografía o musical, por mencionar algunas, son instrumentos utilizados para articular las implicancias de una memoria de desarraigo y reestablecimiento en un nuevo espacio.

3.1 Memoria social del inmigrante

Al desembarcar del navío Brazil-Marú en 1925, un grupo de inmigrantes japoneses se establece en Brasil, bajo el liderazgo de Kantaro Uno. Así, construyen una comunidad basada en el bien común, la pasión por el béisbol, un criadero de gallinas, la pintura y la fotografía. El nombre mismo de esa comunidad, Esperança, hace referencia al deseo de progreso del grupo, que espera un mejor porvenir. Esta comunidad “utópica” que establecen Kantaro y sus seguidores está localizada al noroeste de São Paulo y

significa el encuentro de un espacio soñado. La novela tiene cinco narradores que relatan sus memorias desde una multiplicidad de ángulos. Este tipo de narrativa fragmentada ofrece una vista panorámica de la memoria grupal de los inmigrantes.

En la primera parte del relato, Ichiro Terada rememora sus vivencias y presenta a Kantaro Uno, un ser carismático y controvertido, jefe y caudillo de la comunidad. En la segunda parte, Haru Okumura, la esposa del líder, cuenta, desde una perspectiva femenina, las dificultades que padece la comunidad. Ella se enfrenta, solapadamente, a la postura masculina y crítica, desde su rol de esposa, las decisiones autocráticas de Kantaro. La tercera parte, narrada por Kantaro, relata su vida en la ciudad, los lujos y cómo él y su amante Natsuko disfrutaban utilizando los recursos malversados de la comunidad que él lidera. En la siguiente sección, Genji, narra sus vivencias desde una postura dividida entre dos mundos: la admiración por su tío Kantaro y su respeto por el exiliado y quinto narrador, Guilherme. El lector se formula preguntas con respecto al *leitmotiv* de la novela: ¿las acciones de los protagonistas se deben a un sentimiento altruísta o se trata simplemente del deseo de satisfacción personal? ¿Qué es lo más importante para esos inmigrantes, la lealtad a sus raíces y a su familia o la movilidad social y la satisfacción personal?

En algunos casos y dependiendo de la interpretación que se le otorgue personajes como los de Kantaro parecen que buscan el bien común. Sin embargo, y de acuerdo a sus acciones, el lector puede observar que Kantaro termina utilizando su poder para bien propio y no bien común como inicialmente fue su idea. Las relaciones simbólicas y los cambios de voz y de lugar resuenan como elementos de esa memoria individual y grupal,

de estos japoneses en su inmigración al Brasil y su establecimiento en Esperança. Como se observa en el desarrollo de la novela, si bien los miembros de la comunidad realizan sus acciones con un ideal común, el desmembramiento del grupo y la necesidad de supervivencia fuerzan a los mismos a buscar una salida a nivel personal más que grupal. La novela muestra que, en el proceso de búsqueda de identidad, se pierde el sentido comunitario.

En una primera lectura de la novela de Yamashita, la crítica cultural parece no estar tan marcada como en *Through the Arc of the Rain Forest* o en *Tropic of Orange*. Pero se observa la representación de la memoria como cuerpo fundamental de la historia del inmigrante japonés. Para acceder a dicha crítica cultural, se han de contextualizar primeramente las motivaciones que llevaron a estos inmigrantes japoneses a viajar a Brasil. Dentro de estas motivaciones están el deseo de mejora económica como así también una idealización y odio hacia el Japón, tal vez por no haberles provisto por sus necesidades:

[...] Well, you can laugh, but I came here to make a new home.
 [Kantaro says] When you can make something anew, you have the freedom to experiment. Why don't you give it a try?"
 "Experiment, he says. Experiment? Ha! Idiot. You wanna know why I came to Brazil? You wanna know why? I hated Japan. I wanted to escape from Japan. And do not take my picture.
 (Yamashita 30).

En la continuación del diálogo también se observa cómo Kantaro demuestra su convencimiento con respecto a vivir y establecerse en Brasil. La postura de odio Yōgu representa otra de las verdades de los inmigrantes: la del desapego emocional al grado del

odio. Kantaro toma dicha postura para nuevamente reforzar su creencia (y la de tantos otros) en el proyecto Esperança:

Well, that may be,” Kantaro nodded and continue to position his machine [camera]. He looked through the lens at Yōgu. “But that’s all the more reason for you to want to take advantage of your freedom. That is what Esperança is all about. (30)

La cámara de Kantaro puede tomarse como símbolo de ese recuerdo que los inmigrantes comparten. Las palabras del líder empañan la imagen una vez más haciendo recordar las motivaciones de muchos de ellos para inmigrar. Asimismo, por medio de la multiplicidad de voces narrativas y del personaje de Genji, se observa cómo la memoria individual y colectiva es uno de los ejes centrales de la narrativa de Yamashita. Conjuntamente con las dinámicas del recuerdo y la búsqueda de un lugar ideal como Esperança se hallan las tendencias individuales de búsqueda identitaria y de la memoria. Asimismo, esas indagaciones se encuentran matizadas por tendencias socialistas de los personajes.

En la primera parte, Ichiro, también conocido como Emile^{iv}, describe el entramado de algunos eventos históricos del grupo: “By the 1920s many Japanese, especially second sons without rights of inheritance, had left to find a livelihood abroad” (Yamashita 6). Según se observa, entre las razones que llevaron a muchos japoneses a inmigrar habría también justificaciones tanto de índole financiero como religioso: “My parents had left Japan because they were Christians, and they were saddened by these events. [Estos eventos se refieren a los problemas económicos y persecuciones religiosas] They felt, like Tsuruta, that was great mistake” (Yamashita 91). En una lectura más

profunda de la obra, lo significativo es cómo la multiplicidad de voces narrativas refleja aquellas voces de inmigrantes que desearon establecerse en Brasil. Lo revelador es la manera en que el mismo evento histórico tuvo una recolección diferente en la memoria de cada personaje.

Esta polifonía ofrece una perspectiva única, incluyente y profunda. Al inicio de la novela, la autora comienza con un narrador en tercera persona, utilizando la voz de un niño, Ichiro. Éste recuerda con fascinación ciega los pasos de su tío Kantaro: “To my boyish mind, Kantaro Uno was a marvelous hero on a white horse, and it seemed impossible that anyone could resist that wonderful image” (Yamashita 33). A continuación, la narrativa utiliza la voz de Haru, la esposa de Kantaro. Esta mujer crítica, con un tono solapadamente altanero, la personalidad y las decisiones de su esposo. A la vez, deja entrever una mirada que reivindica la posición femenina en relación a los hombres de la comunidad:

whether Japan could win a world war. Not that I understood any of this, but it always seemed that the true reason for their argument had nothing to do with politics. (82)

Kantaro’s sister Ritsu was always lost among the men in her family... She never had a mind of her own. I could never understand this, and I told her so. (85)

Genji protagoniza la cuarta parte del relato. Desde el comienzo de su narrativa, aparece como un ser no del todo “normal” sino más bien, con cierta discapacidad cognitiva. Su aporte, sin embargo, es de suma importancia en la discusión de la memoria del inmigrante. Genji es capaz de observar las memorias de los otros personajes, pero,

con el transcurso mismo de su historia, logra transformar su postura y replantea el presente personal y grupal.

La incapacidad cognitiva de Genji hace que no se lo tome en cuenta como un personaje fundamental. Queda además en un lugar adverso con respecto al grupo. Sin embargo, aunque inicialmente ocupa una posición neutral, en el transcurso de su relato Genji se transforma. Su visión distante se convierte en una voz fundamental en el relato de la memoria social.

Se puede observar, a través de la narrativa de los diferentes personajes, cómo las voces intercaladas entretejen lo acaecido desde diferentes perspectivas y cómo la voz de Genji puede ser un símbolo de descubrimiento personal y social dentro de la memoria histórica de los personajes. De esta manera, Yamashita muestra cómo los eventos de la comunidad van más allá del recuerdo histórico. Por medio de sus relatos, Ichiro, Haru y Kantaro también tratan de reconstruir el pasado que los marcó y llevó a la desintegración de la comunidad de Esperança. Este evento puede utilizarse como sinécdoque de lo acaecido durante la inmigración japonesa al Brasil. El desarraigo de la patria y el desmembramiento de la comunidad que supuestamente mantendría el honor al Japón fue algo que experimentaron los japoneses a la vez de acuñar una nueva mentalidad en el proceso: “Something they called the true Japanese spirit and the possibility that this spirit could best be raised in a new country, free from old ways” (Yamashita 12).

El evento histórico indefectiblemente tiene incrustada una memoria común y el hecho de regresar a esa memoria reinstaura un sentido de pertenencia. Ese sentido se engendra a partir de una narrativa coherente que conecta el pasado, el presente y el

futuro.^v Por esa razón, si la línea narrativa se encuentra interrumpida por un evento traumático como la desintegración de la comunidad de Esperança, la función de la voz épica debe ser reformulada en búsqueda de la reconstrucción de esa memoria mutilada.

La desintegración de la comunidad nipona en Esperança es simbólica no sólo desde el punto de vista histórico, sino también desde el quiebre de ese ideal social del compartir: “An important part of our lives in Esperança was invested in the co-operative. The co-op naturally evolved from the very structure of our settlement, which was something of a Japanese village” (Yamashita 20). Al desmembrarse la comunidad que establecieron en Brasil, los miembros sienten el resquebrajamiento de su identidad por segunda vez. La primera vez que habían padecido este sentimiento fue al dejar Japón.

Cuando los miembros de Esperança toman caminos separados, la imagen de Kantaro también se pierde en el contexto. Ellos fueron parte de la misma comunidad por más de veinticinco años. Así, al reencontrarse en un nuevo contexto social fuera de los límites de Esperança, se hace dificultoso para algunos de ellos, como Genji. Los líderes, Haru e Ichiro -además de Kantaro-, se ven forzados ahora por su propia razón de ser. En este sentido, Marita Sturken reconoce que “the forgetting of the past in a culture is often highly organized and strategic. [...] [C]ultures can [...] participate in a ‘strategic’ forgetting of painful events that may be too dangerous to keep in the active memory” (7). Las narrativas manipuladas de los personajes presentan, de acuerdo al tono y la voz utilizada, ese olvido estratégico del que habla Sturken. Desde su perspectiva distante al principio y luego más inmersa en la historia, Genji, personaje descentrado, aglutina al

narrador histórico que comprende la importancia de recordar y de experimentar, a la vez, una transformación personal en ese proceso de recordar.

3.2 Genji y la reconstrucción de la memoria común

Como artista Genji refleja los eventos sin apoyarse en una crítica acerca de ellos. En un primero momento su rol, como ya fue mencionado, puede tomarse como neutral pero en el desarrollo de la historia se observa un mayor compromiso con lo que sucede a su alrededor asistiendo por medio de su arte (fotografía o pintura) en la reconstrucción de la memoria grupal. Así, la narrativa escogida es fundamental para demostrar cómo los cambios de conciencia, la interpretación de los hechos y las percepciones que inicialmente fueron constreñidas en la percepción de un personaje “diferente”, logra transformar la percepción del grupo con respecto a su líder. Genji se concentra en impresiones de Kantaro, Haru e Ichiro para luego reformularlas desde una posición más comprometida a nivel social.

El hecho de ser, a los ojos de la comunidad, un individuo disfuncional se puede tomar como ejemplo de esa voz neutral en la novela que termina siendo capaz de replantear el significado de pertenencia y el sentido de comunidad. Genji se encuentra dividido entre dos espacios sociales. Por un lado, su estatus social excluyente, al cual está supeditado por su incapacidad cognitiva, y por otro, el estatus privilegiado que le otorgan, frente a esa misma comunidad, sus lazos familiares con Kantaro, el hecho de ser su sobrino. En él se puede observar al inmigrante japonés mismo: ese sujeto que mantiene sus raíces culturales, sociales y fisionómicas, pero que se desarraiga y comienza a

identificarse con las costumbres de otro lugar hasta hacerlas propias. En ese proceso de asimilación, el recuerdo de una memoria colectiva y la transformación que experimenta motivan su activismo político. Esto se observa en la parte narrada por Guilherme hacia el final de la novela: el proceso de asimilación se transforma en una contienda interna y externa, donde el ser se disocia tanto de sus orígenes como de su cultura, para adaptarse a otra. Eso es lo que sucede también al desmembrarse Esperança. Genji, al igual que muchos nikkeis, no logra ni ser parte del sentido de comunidad ni aportar elementos al bien común del grupo. Esto se agrava a causa de sus tendencias al aislamiento y a la perversión sexual, en su marcado voyeurismo.

El epígrafe tomado de Jean-Jaques Rousseau "*Man is born free, and yet we see him everywhere in chains*" sirve como preludeo a la imagen inicial que facilita Genji, para luego encontrar el sentido de la importancia de su personaje en relación con la memoria individual y grupal. Es decir, en un primer momento el resto de los personajes perciben a Genji como un individuo discapacitado. Luego, más allá de su discapacidad cognitiva, Genji es capaz por medio de su expresión artística de "despertar" los sentidos de los miembros de la comunidad. Inicialmente el personaje tenía la capacidad de ser libre pero sus restricciones personales y las impuestas por la percepción del grupo "lo encadenaron". Sin embargo, se produce un cambio. El mismo está relacionado a la capacidad de "recordar". Con el transcurso de la narrativa, se percibe cómo la transformación personal Genji facilita una reconstrucción más fidedigna de la memoria grupal. Centrémonos entonces en un primer momento, con respecto a sus primeros

recuerdos: su descripción es oscura y restrictiva y deja entrever su sentimiento de desprotección:

My first memory is a rather strange one; I am in a basket looking up at the blue sky. I must be small enough to fit in a basket but not big enough to move around. I am all squashed, with my knees touching my chin...I pass the entire an entire day like this. When I have to pee or shit, no matter—I soil myself. [H]aru says the reason my legs are so bowed is because I was always crunched up in a basket. (Yamashita 187-88)

Esta voz es la de un ser indefenso que refleja los sentimientos de los miembros de la comunidad de Esperanza. Éstos se ven como observadores de la realidad, pero son a la vez incapaces de hacer algo contra las decisiones autoritarias de Kantaro. Genji, por medio de la reconstrucción de la memoria, se posiciona también en un discurso que aúna la memoria colectiva de los inmigrantes. Es decir, instiga a los miembros de la comunidad a recordar cómo fueron sus primeros años en Brasil, la relación con Kantaro y su función y el posterior desmembramiento de la comunidad. Estos inmigrantes se ven obligados a entender cómo funciona un nuevo lugar, las nuevas costumbres y lo que se espera de ellos a nivel social. No obstante, Genji no escoge vivir en ese lugar; nace ahí mismo. Su percepción y su explicación con respecto a lo que observa es también reflejo de lo que experimentan los miembros de la comunidad. Genji se ve confinado a una visión limitada: “It is amazing how much you can see with a little light through a tiny hole. Sometimes I think the inside of my head is the same way, dark like inside the basket, and I am looking out through two tiny holes” (Yamashita 195).

Esta imagen representa la de aquellos que se encuentran enclaustrados dentro de los confines de la comunidad de Esperança, en “espera” de una mejora, pero constrictos a una visión limitada de su realidad. El voyeurismo de Genji también sirve como agente transformador, ya que, va más allá de espiar a diversos personajes. Su voz testimonia la transformación que un ser humano puede vivenciar dentro de una comunidad: “how people you see in the daylight get rearranged at night” (Yamashita 95). Esas recolecciones de eventos que realiza Genji, a través de su memoria, funcionan como contrapartida, a la memoria inicial de los integrantes de la comunidad.

Por medio de su arte, la fotografía y la pintura, Genji es capaz de regenerar los cambios históricos y también los cambios de perspectiva con respecto a la mirada de otros miembros: “If you compare the portraits of Kantaro, his face is not the same. Kantaro cannot understand this; he doesn’t like this new portrait” (Yamashita 201). ¿Qué es lo que le desagrada a Kantaro? ¿El cambio de imagen o el cambio en la percepción de quien lo retrata? El significado reside en la transformación de aquel que observa. El individuo que se radica en un nuevo lugar y está supeditado a la mirada crítica del ciudadano que lo ve pasar como un forastero finalmente comienza a generar sus propias memorias en el lugar adoptado y, de esa manera, construye una historia personal y compartida con otros miembros. Así, Genji refleja ese panorama humano.

El barrio de Liberdade, en la ciudad de São Paulo, fue el escogido por la comunidad japonesa para establecerse en la ciudad. Es el barrio japonés por excelencia. En la novela de Yamashita, Genji, tras su mudanza a la ciudad de Liberdade (en la novela es una ciudad, no un barrio), no sólo cambia de ambiente y de comunidad, sino que se

reposiciona en una nueva postura. Genji es el inmigrante que osa cambiar la seguridad de la comunidad que lo vio crecer y es capaz de encontrarse con otros que amplían su panorama. Esto le ocurre a partir de su encuentro con Guilherme, quien lo incita a despertar, a salir de la caja oscura del pensamiento de la comunidad que lo maduró. En ciertos eventos presenciados por Genji, se va forjando una conciencia social más activa, una mentalidad más crítica y a la vez comprometida con su entorno, más allá de su discapacidad intelectual inicial, que lo limitaba a ver lo que sucedía a su alrededor. Por ejemplo, el evento de la muerte de una mujer en una protesta sirve como catarsis para Genji: “I tripped over something and fell. When I looked, there was a woman beneath me. Her dress was soaked in blood. I stared at the blood coming from her neck and her chest. [...] I could never imagine this. Finally, I saw what happens when something pierces human flesh.” (223) Su incompreensión inaugural se torna más tarde en entendimiento. Después de prender fuego a todas sus pinturas, Genji intenta suicidarse. Su conciencia de la realidad que lo envuelve se ha transformado a partir de las imágenes crudas de la muerte de la activista. Su capacidad de reconocer su entorno se hace propio y no lo tolera, quiere escapar. Su memoria individual se activa y se aúna a la memoria colectiva de aquellos en la comunidad que están en desacuerdo con las decisiones de Kantaro. La destrucción de las pinturas es una forma de borrar la memoria perjudicial que le impedía “ver”:

I sat in the house and smoked and smoked, day after day, staring at all the paintings on the walls. Ritsu had them hanging everywhere, and there were big piles in all the corners. Then I remembered the rags and the alcohol [...] I took the big piles in all the corners. I took everything off the walls. [...] I put it all

outside in a big pile with rags and alcohol. I was down to my last cigarette. That was all it took. Flames everywhere. [...] I had the old man's penknife. I saw the woman in the plaza again. I saw her blood. She was the people. I was the people. I stabbed my breast. (225)

El deseo de destruir sus pinturas es una forma de reconstruir su memoria limitada de niño para reemplazar su mirada con una nueva percepción. El mismo que inicialmente estaba limitado/acotado a la observación de la realidad a partir de una caja oscura, es ahora capaz de ser protagonista en un despertar social. Este nuevo amanecer de la conciencia se puede entrelazar como una evocación que reemplaza a la inicial, que evoluciona, al igual que la mirada del ser inmigrante troca de perspectiva.

Es significativa también la muerte de Kantaro al lado de Genji en el accidente aéreo. Pero, lo más simbólico es la capacidad de Genji, ahora agudizada, de ver lo que acontece. Esto finalmente lo libera de esa mentalidad y sensación opresiva: "I looked at Kantaro carefully. To remember. In case I ever got some paper and a pencil. I was the only one who knew. No one else knew" (241). Su narrativa separada de la realidad se transforma, y ahora desea "memorizar" no sólo por sí mismo, sino para el resto de la comunidad. La reformulación del sentido de la vista reconstruye su memoria y la memoria para su futuro, evento que lo libera individual y socialmente: "Outside, all around I could see the sunlight dancing. Dancing with little feet. I remembered being in a dark basket peeping through the basket, seeing the light flicker, a prism of light flickering through the straw. But this time, I was not a prisoner." (241)

Contrariamente a la memoria inicial, encapsulada y oscura del comienzo de su narrativa, hacia el final Genji se concientiza de su capacidad de apreciación, toma cargo

de su rol como catalizador de una realidad y memoria grupal, y se libera. Al igual que otros personajes que inicialmente son incapaces de ver, como Hanako en la novela de Kazumi-Stahl, quien residirá en el 9°B (novenos ve B)^{vi} (Kazumi-Stahl 13) jugando con la fonética de la cercanía de las palabras, la inmigrante no-ve. Genji ahora logra ver lo que lo rodea, se hace consciente. Esta consciencia abierta es lo que puede tomarse como punto de partida para el análisis del sentido socialista de la narrativa.

3.3 Narrativas interrumpidas

Para interpretar la importancia del personaje de Genji es necesario comprender ciertos matices de la obra de Yamashita. En el argumento *Brazil-Marú* se destacan las políticas internas de sobrevivencia, las ideas expansionistas de los colonos, la preferencia hacia el béisbol y otros que ya hemos marcado como elementos de la memoria del inmigrante japonés.

Con respecto a las políticas de sobrevivencia de los personajes, se observa que éstos tenían el ideal de zarpar hacia nuevas tierras, establecerse, obtener bienestar económico y retornar al país del sol naciente. Ichiro, el primer narrador, evoca ese recuerdo cuando menciona a sus padres: “I believe my parents thought that surely they would see their homeland and their families in Nagano once again” (Yamashita 8). La búsqueda colectiva no fue sólo de mejoras económicas, sino que también intentaban establecer un espacio nuevo, una nueva nación. Jeffrey Lesser denomina esto “Searching for the home abroad”.^{vii} En esta búsqueda de un hogar en el exterior, los personajes rememoran los hechos de acuerdo a su memoria personal y grupal. Los primeros

narradores, Ichiro, Haru y Kantaro, parecieran dominar la narrativa, conformando una idea específica de cómo es el inmigrante japonés: trabajador, comprometido con sus ideales, solidario y ferviente seguidor de la causa de Kantaro. La inclusión de más de un narrador (polifonía) permite a la autora presentar el mismo evento de inmigración de una comunidad y mostrar cómo los diversos miembros de ella se aferran a su instinto de supervivencia y de adaptación. La voz de Ichiro declara el reconocimiento de este nuevo lugar como una oportunidad única, con lo que las esperanzas se acrecientan. Se crea en el imaginario grupal la idea de que el nuevo lugar les ofrecerá más que el Japón. El personaje de Ichiro en uno de sus relatos así lo expresa: “Ichiro we are going to a new country, a new life. Everything begins from this moment. Don’t look back”. (Yamashita 8)

Por su parte, Kantaro hace hincapié en el mismo diálogo en recordar la importancia del momento actual: “‘yes, that’s so’ said Kantaro rather too seriously. ‘I think it’s important to remember this passage. It’s the beginning of a new life for my family’ ”. (8) Los miembros de la familia de Kantaro, o la memoria de ellos en la mente de Kantaro, también forman parte de su discurso reflejando la importancia de la postura de los ancestros, como bendiciendo o endiosando las decisiones de los colonos:

‘It’s this land. Everything grows quickly and bigger here. Isn’t it something!’ Kantaro declared. ‘If only my grandmother would recover enough to let me take her around this new country. I’ve been riding everywhere, and there is infinite space for the spirit and the imagination’. My mother smiled at this talk of Kantaro’s, but I wondered then what he could mean. ‘Yes,’ my mother agreed, ‘we are very fortunate. Very fortunate.’ (Yamashita 17)

Se puede hablar de un sentimiento de apoyo y de honor por parte de estos ancestros al ver la situación favorable para sus descendientes, quienes buscaban nuevos

horizontes. Este sentimiento de honor es otro de los elementos de sobrevivencia. De esta manera también se observa que esa sensación de pérdida tras haber dejado el lugar de origen no desaparece, pero se disipa al encontrarse Kantaro y sus seguidores en un lugar beneficioso para ellos. Ichiro, por ejemplo, rememora en la primera parte de la novela que había abundancia y recursos, incluso para hacer muebles. La memoria personal de Ichiro refleja la del grupo y la esperanza que tenía la comunidad de continuar su expansión:

My father built crude but functional beds, chairs and tables. Okumura's wife, Tomi, showed my mother how to make mattresses by piecing together flour sacks and filling them with dried corn husks. At night I liked to settled down into the rustle of the corn husks and stare at the thatching in the roof above. (Yamashita 18)

En la sección correspondiente a Kantaro, además de las demostraciones de grandeza del líder, se observa nuevamente la política grupal de supervivencia y su importancia en la formación de la memoria del grupo. La existencia de un ideal socialista-cristiano aparece en la interacción entre Ōshima y Kantaro. En la siguiente interacción se mezcla concepto cristiano de que las experiencias son por “voluntad de Dios” con la postura socialista de trabajar por el bien común del grupo:

Now, I have been blessed with a new life. God sent you with a purpose in mind
-to tell me that these dreams are not idle, that they must go on, that they must become reality. This is not a bad dream. How can it be a bad dream to work and live together on the land, to make the land produce and to give back to the land what we have taken, to find happiness from a simple life, to create a new civilization of strong and Christian people? I have been foolish and sinful, but the dream itself- it is not a bad one. (Yamashita 169)

La comunidad liderada por Kantaro entiende que para subsistir y mantener el deseo mancomunado del bienestar grupal, deben adaptarse propiciamente y, a partir de allí expandir sus posibilidades. Los siguientes fragmentos de la primera parte, donde Ichiro relata su experiencia, demuestran que alguno de esos colonos ya entendía la importancia de asimilarse al nuevo lugar:

Don't be frightened by this talk, Ichiro. All of us must be changed by life in Brazil. It's all for the best, but children naturally absorb change. You'll see. Language, customs, manners, everything. You watch!
(Yamashita 12)

[...] well, you can laugh, but I came here to make a new home. When you can make something anew, you have the freedom to experiment. (30)

Esta interacción deja entrever la mentalidad bicultural de los descendientes de japoneses, en la que se observa una actitud diferente con respecto al sentimiento y necesidad de adaptación y el consiguiente reemplazo por el sentimiento de pertenencia. Lesser describe esta sensación como *brasilidade* que fue inicialmente una campaña política inclusiva en búsqueda de la homogeneización. Ésta, contemplaba la preservación del “Brazilian identity from the encroachment of ethnicity by eliminating distinctive elements of immigrant culture”. (130)

La mentalidad nipona no combativa y proclive a adaptarse sin mayores quejas llevó a los miembros de la comunidad (al igual que sus pares inmigrantes en otras partes de Brasil) a una actitud pasiva y de respeto hacia quien lideraba al grupo, Kantaro.

Con respecto a la ideas expansionistas del grupo, éstas giraban en torno a unidades familiares y a las posibilidades encontradas por ellos en relación a la

recolección masiva y al comercio masivo de huevos, una de las empresas comunitarias.

Nuevamente, Ichiro recuerda las palabras de Kantaro y sus sueños de grandeza:

Of course, it's nothing new; we have been doing this with our so-called intensive agriculture in Japan for centuries. Can you imagine the same principle applied to a land like Brazil using modern equipment and innovations? We can operate on a much larger scale. (Yamashita 60)

Así, esta mentalidad *nikkei*, que es híbrida en esencia, se palpa también en otro de los deseos comunitarios, el de establecer la práctica de béisbol en Esperança, nuevamente a fin de conservar las raíces japonesas en un Brasil amante del fútbol. Los personajes de *Brazil-Marú* delinean esa transición entre la mentalidad del japonés arraigado a sus costumbres y la del nuevo ser que intenta hacerse un nuevo espacio en el país de recepción. Por un lado, los personajes, al igual que centenares de inmigrantes, demuestran deseos de conservar prácticas propias (de sus padres o sus raíces) y a la vez reconocerse entre sus hermanos brasileños. El simple hecho de instaurar el juego de béisbol es representativo de esa doble mentalidad. Es decir, que aunque el béisbol en Brasil no haya sido nunca de su preferencia, ellos intentaron un acercamiento a través de éste y otros intentos e imprimieron su sello: “These Japanese played in open soccer fields among themselves and occasionally with American businessmen who also enjoyed the game. Baseball, unlike soccer, has never gained general popularity among Brazilians, and it is considered by many in Brazil to be, curiously, a Japanese game.” (Yamashita 25)

Con respecto a la voz narrativa de Haru, la esposa de Kantaro, proporciona un panorama de la relación entre hombres y mujeres de la comunidad de Esperança. Su

postura, si bien parece sobrepasada bajo el poder de su esposo, es claramente crítica de las desigualdades sufridas por las mujeres de la comunidad. Esta crítica marca la libertad experimentada por el hombre y las constricciones sociales que padece la mujer. En la sección anterior a la de Haru, Ichiro recuerda la importancia del casamiento: “Haru Okumura had rejected Kantaro’s offer of marriage, I felt a great deal of confusion. Perhaps women had a very different perception of what is wonderful.” (Yamashita 33) Este es uno de los múltiples ejemplos donde queda establecida la postura masculina. Al mismo tiempo demuestra cómo los miembros más jóvenes comienzan a contemplar cambios a nivel de costumbres. Haru debe acceder por presiones familiares y encontrar lo que ella denomina su destino: “My destiny was to marry him and to have his children. Perhaps, Kantaro said, it was a sin to take hold of his destiny, but he could have lived another life” (Yamashita 110). Al igual que Ichiro inicialmente, en esta instancia Haru duda por un momento de su función como esposa, pero pronto se convence y vuelve a otorgar más importancia a la voz de Kantaro.

En el transcurso de la narración, se observa la posición masculina a través de la voz de Kantaro cuando hace referencia a Natsuko, su amante. En sus múltiples visitas a la ciudad, Kantaro disfruta en Natsuko a una compañera de ilusiones, una mujer que lo correspondía. Kantaro idealiza a esta mujer a quien él mismo ha llegado a construir socialmente; es decir, justifica la infidelidad a su esposa Haru con la ilusión que tiene con respecto a la figura femenina de Natsuko. Este posicionamiento deja entrever la postura del hombre japonés que se permite libertades y se aprovecha de la sumisión de la mujer.

Asimismo, se puede observar que el protagonista siente la necesidad de rescatar a

Natsuko:

Natsuko seems like such a bright girl. I felt sorry for her. It seems a shame that she cannot have a better life. (125) “Well, maybe I can do something to help”. My altruism was boundless; I was saving a human being, creating a new woman. I was impassioned with an idea that Natsuko would become a model for others to follow. I had never seen such possibilities in another woman. I was impassioned. (Yamashita 126)

En esta referencia de Kantaro en la cual habla de ellas como “partes” de un vehículo, demuestra su posición de superioridad con respecto a ellas. Más allá del análisis de las voces narrativas y de las posturas femeninas o masculinas, la presencia del personaje de Genji, su voz y su arte funcionan como transformación de la comunidad entera. Luego del capítulo narrado por él, se encuentra la última narración por medio de la voz de Guilherme, un periodista de la comunidad. Los eventos reproducidos por medio de sus dibujos no borran o reformulan lo que sucedió en la comunidad, sino que proveen al observador una interpretación libre de lo acontecido. Por medio de las palabras de Guilherme se observa que la presencia de Genji está aún presente a través de un extraño personaje, un nativo. El lector podrá intuir que ese nativo no es ni más ni menos que Genji: “It has since become known that Kantaro Uno died in a plane crash in the forest of the Mato Grosso in 1976. This was substantiated by detailed drawings, sketched in ballpoint pen on pieces of paper and scattered in the forest from place to place. The drawings were of a cartoonish nature, drawn out in small boxes to show the sequence of events.” (Yamashita 246)

Guilherme también hace referencia a un autóctono, el último en su tribu, que se dedicaba a robar comida y cigarrillos de la comunidad y que solía dejar evidencias: “He always left his mark with strange drawings in soot on the walls or on pieces of paper or scratched in the dirt by some sharp element” (246). Parecería que Genji mismo, intenta nuevamente que los otros vean, por medio de su arte. El dejar sus dibujos esparcidos en el lugar del accidente, semejante al momento en que él se encontraba repartiendo folletos durante la manifestación política, sugiere la intención de Genji de estimular visualmente a otros en la comunidad. A pesar de que él es indiferente a las causas políticas y no comprende mucho su propia participación, hacia el final de la narración se observa que ha adquirido la capacidad de observar y representar lo que ve. Como ya sugerimos, el arte de Genji funciona como catalizador de la realidad cotidiana y del pasado, reeditando las memorias colectivas. Un problema que se puede encontrar en la formulación de este proceso de reedición de la memoria grupal es que su participación política no resulta de una demanda clara, a pesar de que desea estimular a otros con sus dibujos.

La autora también se sirve de la voz del último de los narradores, Guilherme, para ejemplificar la memoria colectiva de la comunidad y enfrentarla con el sentir individual, en este caso del periodista:

To me, the Japanese community, referred as the *colônia*, was a confined world. [...] These nisei joined and armed revolt, while I thought a military dictatorship could be brought down with a pen. I was young, full of idealism, foolishly prepared to struggle for my country. Many of my friends were tortured, disappeared. What was Kantaro Uno's place compared to this struggle? A small insular statement within a confined world. (Yamashita 245)

A través de las narrativas interrumpidas de las voces de Ichiro, Haru y Kantaro contrastadas con las de Guilherme y Genji, Yamashita ejecuta ese plano de dos caras que opone una memoria grupal de opulencia con esta aseveración previa. Se observa así que Esperança no es un lugar de infinitas posibilidades:

[En la voz de Ichiro] Besides, we had come to create a new world, and starting on new land was a special and sacred gift given only to chosen few (22) [...] But that's all the more reason for you to want to take advantage of your freedom, That is what Esperança is all about (30).

La voz del periodista, Guilherme, cuestiona la existencia de la comunidad y su razón de ser. Su corta narrativa observa cómo la política original de Kantaro, que impedía acceder a una educación formal a sus miembros más jóvenes, los limitaba en sus posibilidades y los obligaba a permanecer en la comunidad (245). Asimismo, los miembros que accedieron a una educación superior también tuvieron dificultades al momento de buscar trabajo. Es más, se vieron obligados a encontrar trabajo en Japón. La presencia de Guilherme es limitada, pues se considera a sí mismo como alguien externo a la comunidad: “To me who had tried to disassociate myself from the *colônia*” (247).

Demuestra una postura opuesta a las narrativas anteriores, las cuales establecían un sentido de honor y deseo de “pertenecer”. Consecuentemente, ese distanciamiento limita la función narrativa del periodista, un elemento hasta ahora ajeno a la formulación inicial. Asimismo, la diferencia marcada entre las voces de los tres primeros narradores y las de Genji y Guilherme conduce al relato mismo a una reformulación. La autora forja, sobre todo en boca de Guilleme, una nueva estructura dentro de la estructura misma de la novela, incluyendo una voz “ajena” que acusa abiertamente las posturas anteriores. Por

un lado, se cuenta con las voces dominantes de Haru, Ichiro y Kantaro, y por el otro, se asiste a la voz solapada de Genji (que se limita a catalogar los eventos de su comunidad a través de su arte), y, de manera representativa dentro de la narración, la inclusión de Guilherme, que es estratégica a la hora de lograr un panorama general entre los personajes y su universo. Yamashita reconoce que al utilizar una “*extremely cold journalistic voice*” (Yamashita 1995, 118) deconstruye esa manera complementaria previamente percibida. Es ahí cuando, desde la narrativa de Guilherme, se desafía la memoria colectiva de la comunidad construida en los primeros relatos. La voz de Guilherme no es neutral como la de Genji, quien previamente sugería que el hecho de recordar debe ser un ejercicio fluido.

3.4 El silencio se repite

A los personajes ya analizados, se suman los de Saburu y Ritsu, quienes amplían el panorama, permitiendo observar aquellas voces silenciadas. En primer lugar, se presenta Saburo como hermano menor de Kantaro, quien supuestamente ocupa un espacio privilegiado dentro de la familia y de la comunidad. Sin embargo, no es ése el caso debido a su tendencia a criticar a su hermano mayor. Así observa Ichiro: “Saburo’s disagreeableness always put Kantaro’s leadership into question [...] Saburo gradually became more and more vocal about his differences with Kantaro” (69-70). Inicialmente, Saburo fue uno de los únicos que expresó abiertamente su descontento con respecto a las decisiones de su hermano. A raíz de estas diferencias decide dejar la comunidad. Retornará tiempo después, al estallar la guerra entre Japón y Estados Unidos. En un simbólico desenlace, el hermano menor de Kantaro decide dejar de alimentarse y muere

de inanición, siendo incapaz de dejar la comunidad nuevamente y las políticas de su hermano.

Por su parte, Ritsu, hermana de Kantaro, supuestamente también tenía un lugar de poder dentro de la comunidad al ser esposa de Befu, la mano derecha de Kantaro. Siendo además de ser la cuñada de Haru, que también tenía tenido una presencia importante. Contrariamente a la imagen de Haru, Ritsu resulta un ser insignificante: "Kantaro's sister Ritsu was always lost among the men in ther family. [...] She never had a mind of her own. [...] She was content to do what her mother suggested, what her brothers wanted, what her father liked" (85). Befu ha mostrado interés en ella por su relación familiar con el líder de la comunidad y no por atracción hacia su persona. Tanto Kantaro como Ichiro hacen escasa referencia a la presencia de Ritsu, con lo que se da a entender que ella es un ser invisible a los ojos de los hombres y, por ende, no tiene ni presencia ni voz de importancia. Genji señala una vez más con su arte lo que les sucede a los que no tienen voz, exponiendo desde la neutralidad de sus dibujos, las muertes de Saburo y Ritsu:

Ritsu ran around and around. I looked at her, but I didn't see her. She was trying to tell me something. She was trying to tell me that she was my mother, but she was no one. She was always no one. Always Ritsu. No one noticed Ritsu. Ritsu had no shoes. Ritsu had the same old dress. The other aunties got their way. They got cloth for new dresses. They got shoes. They got books for their kids. [...] Ritsu couldn't even get me pencils. Ritsu was weak. Like Karasumori said, she probably wasn't on the ark. But nobody noticed. Ritsu was the old man's wife. Ritsu was Kantaro's sister. (233)

3.4 Los otros y el silencio

Estos personajes representan el silencio dentro de un discurso social. Así, Saburo, Ritsu y Genji no tienen una voz dominante; sus vidas forman parte de una voz silenciada

dentro de ese discurso. Son voces tenues en muchos casos y, a veces, inexistentes. Como estudia Lisa Block de Behar, existe un silencio conspirativo dentro de la sociedad y éste es asiduamente “an efficient instrument of obliteration, and one that leaves no traces. The existence of something acknowledges, discretely, implicitly, but the discourse of the other is really mean to be neutralized by being silenced” (9-10). Si bien los personajes secundarios incluidos en la novela tienen una voz, sus muertes trágicas representan a esos miembros de la comunidad neutralizados o acallados. Representan también a aquéllos que están silenciados en el discurso social. Genji dibuja los mangos hasta que no tiene más material para continuar pintando, entonces decide reciclar antiguas pinturas, volviendo a dibujar mangos una y otra vez sobre los retratos. La invisibilidad o la muerte son dos caras del destino de Saburo y Ritsu, y, para la autora, la manera de mostrar a esos otros y el silencio.

Notes

ⁱ Los inmigrantes japoneses comenzaron a llegar a Estados Unidos al principio de la década de 1880. Inicialmente, unos pocos aventureros japoneses se arriesgaron a probar suerte en el país del norte, pero con la expansión de la industria minera y el ferrocarril, la mano de obra era imprescindible. La mayoría de los inmigrantes japoneses se establecieron en la costa oeste de Estados Unidos. Al hacerse más notorio el aporte económico y social de este grupo de inmigrantes, llegó a percibirse como una amenaza, hecho que, con el tiempo, desembocó en la creación e implementación de leyes que prohibían a los inmigrantes japoneses adquirir tierras en suelo norteamericano. En 1908 se prohíbe la inmigración de trabajadores varones. Esto tuvo su origen en 1906, cuando el “California Board of Education” aceptó la puesta en práctica de una nueva reglamentación. Ésta requería que los hijos de inmigrantes japoneses asistieran a escuelas segregadas racialmente. El denominado “Gentlemen’s Agreement” (1907) estipulaba que el gobierno de Japón no emitiría más pasaportes a ciudadanos que desearan inmigrar a Estados Unidos. A cambio, dicho país aceptaría a esposas, padres e hijos de inmigrantes japoneses que ya estuvieran residiendo en el país. Es en esta época cuando se instaura la práctica de las “picture wives” (Daniels 1999). Jordan Sands explica los pormenores de este tratado en su artículo “Gentlemen’s Agreement, 1908: Fragments of a Pacific History” (2009).

ⁱⁱ De acuerdo a Karen Tei Yamashita, a quien tuve oportunidad de entrevistar el 20 de abril de 2011 en Santa Cruz (California) los personajes de su novela reflejan la mentalidad japonesa de principios del siglo XIX. Al leer las novelas de León Tolstoi, muchos nipones arribaron al modelo socialista ruso. Muchos de los inmigrantes llegaron a Brasil con esa misma impronta, la de fundar comunidades basadas en bienes mancomunados y en haras del bienestar grupal.

ⁱⁱⁱ Susanah Lily Mendoza expande los términos presentados por Charles Kraft en su obra *Christianity in culture: A study in dynamic biblical theologizing in cross-cultural perspective*.

^{iv} En la página 2 de *Brazil-Marú*, Yamashita hace una referencia a *Emile, or On Education* de Jean-Jacques Rousseau (1896), seguramente porque Ichiro personifica este nuevo experimento social emulando al Emile de dicho autor.

^v La problemática del trauma, su incidencia en la narrativa y la interferencia en la misma a raíz de ese trauma inicial se contempla en el trabajo de Susan Brinson “Trauma Narratives and the Remaking of the Self” (1999).

^{vi} Gustavo Geirola en su artículo “Chinos y Japoneses en América Latina: Karen Tei Yamashita, Cristina García y Anna Kazumi-Stahl” es el primero en señalar esta condición de “no” ver: “Aimée tiene una vida rutinaria y feliz, tiene una buena relación de pareja y, lo más importante, ha logrado erigir un espacio adecuado para proteger y contener a su madre Hanako, un pequeño departamento que, en su elocuente posición signifiante (9° B= no ve-no B), insiste dos veces en esa ceguera que caracteriza a la protagonista al inicio de la novela” (121).

^{vii} Jeffrey Lesser, en el capítulo “Japanese, Brazilians, Nikkei: A short History of Identity Building and Homemaking” de su estudio *Searching for the Home Abroad*, profundiza sobre los albores de la inmigración japonesa al Brasil. Estudia cómo fueron recibidos y los deseos del grupo de retornar a su tierra de origen. En estas circunstancias la imagen del japonés fue vendida como un ser “quiet, hard-working, and eager to become Brazilian”, en contrapartida a la imagen de los europeos.

Capítulo 4

***Gaijin* de Matayoshi y Yamasaki: un mismo nombre para dos experiencias.**

En 2008 Brasil celebró el centenario de la llegada de los primeros japoneses al país. Las festividades sirvieron de ocasión para homenajear a aquellos primeros inmigrantes y también reconocer al mayor grupo de descendientes japoneses fuera del Japón. Los primeros inmigrantes embarcaron hacia Brasil en busca de mejores condiciones económicas y sociales, escapando a la pobreza imperante en su país natal¹. La mayoría arribó con el sueño de amasar fortunas y retornar a Japón. Sin embargo, los cambios en la economía brasileña y el inicio de la Segunda Guerra Mundial fueron un detrimento para los planes de muchos inmigrantes. De la misma forma, muchos nipones decidieron, después de la rectificación del Tratado de Amistad entre Argentina y Japón en 1898 (Masterson 88), buscar suerte en tierras argentinas. La novela de Maximiliano Matayoshi *Gaijin* (2002), el film homónimo, *Gaijin, os caminhos da Libertade* (1980) y su posterior versión *Gaijin, amame como seu* (2005) de Tizuka Yamasaki se acercan al tema de la inmigración japonesa y los problemas de asimilación experimentados al llegar a Argentina y Brasil respectivamente. A pesar de que estos trabajos literarios y cinematográficos comparten el mismo nombre divergen al momento de la narración en cuanto a cómo se fue dando la inmigración en ambos países.

El presente análisis se centra en la dinámica de la inmigración japonesa y cómo se comparten los espacios, y cómo las experiencias culturales incidieron en el proceso de asimilación en el nuevo lugar. Si bien las perspectivas del autor y la directora difieren,

existe un marco común en ambas obras por medio del autor y directora respectivamente. Por ser *nikkei* (descendientes de japoneses), ambos son capaces de entrar y salir de la realidad del individuo inmigrante japonés. Llegan a comprender su cultura pero, al mismo tiempo, son capaces de distanciarse de la misma y ofrecer una postura desde el punto de vista de *Gaijin* (un extranjero, alguien que no es japonés). Estas obras mencionadas ofrecen una mirada más amplia en cuanto al entendimiento del espacio social que ocupan los descendientes de japoneses y sus antepasados.

La novela versa sobre la vida de un joven inmigrante que, escapando a las pobreza de la postguerra, intenta un mejor porvenir en tierras argentinas. La obra se inspira en parte en la biografía de su propio padre, Tetsuji Matayoshi, un genetista casado con una bioquímica japonesa que, tras dieciséis años de residencia en Argentina, regresa a su tierra natal para acabar retornando a la Argentina después de todo. Más allá de ciertas diferencias entre la vida real y la vida del protagonista de la novela que, por ejemplo, espera hasta tener veintisiete años para regresar a su tierra natal, Matayoshi concibe plasmar por escrito las experiencias de vida de uno de tantos inmigrantes japoneses que se adentraron en tierras argentinas. Si bien en una primera lectura *Gaijin* parece una novela donde el deseo de una mejora económica y el amor dictan los movimientos del protagonista, en un análisis más exhaustivo se observan cuestiones inherentes al ser humano que se desarraiga y que se encuentra en una constante búsqueda de identidad. Esta identidad va formulándose y tomando forma a partir de un espacio social en el cual el individuo se relaciona con otros. En su indagación identitaria (que según las propias palabras de Matayoshi lo acercó a su padre) el autor plasma la vida de

un joven inmigrante. Matayoshi narra la historia de una manera clara y concisa, alejada del barroquismo latinoamericano. Según explica el propio autor: “Los adjetivos sirven para describir y yo prefiero mostrar directamente la imagen, la acción,” (Giuffre n.p.) muestra la problemática de la inmigración desde la simplicidad.

Estas imágenes a las que se refiere el autor son las mismas que, en un terreno de simplicidad, utiliza la cineasta nipobrasileña Tizuka Yamasaki. La directora nació en una tierra de cultivo de café en Rio Grande do Sul y entiende, desde el corazón de la comunidad japonesa, las verdades de lo que significa ser extranjero en Brasil. Al igual que Matayoshi, Tizuka Yamasaki, directora de *Gaijin: Caminos da Libertade* (1980)ⁱⁱ plasma desde la simplicidad, la vida y transformación de una familia que decide inmigrar al Brasil. Entre las obras de su producción también se hallan *Pátriamada* (1988), *Lua de Cristal*, *Parahyba* y *Muhler Macho* (1983). Asimismo, dirigió novelas como *Kananga do Japão O pagador de Promessas* y la segunda versión de *Gaijin: amame como seu* (2005). La segunda película continúa con la vida de los protagonistas.

Tanto en la novela como en las películas se observan las vicisitudes experimentadas por los protagonistas a partir de un espacio común. La palabra espacio se relaciona con un contexto de geometría o física. El espacio se comprende frecuentemente con un área o un perímetro determinado. Este concepto que inicialmente se utilizó en matemática y física ahora se amplía a otras esferas analíticas. Estas otras dimensiones incluyen contextualizar la palabra “espacio” dentro de un marco social o un espacio mental. En este acercamiento moderno a la epistemología de la palabra espacio, se formula la noción de espacio como una “cuestión mental o un espacio mental” (Lefebvre

3). Lo que en un principio surgió como un concepto matemático se transforma ahora en un factor dentro de un elemento social. Asimismo, se pueden analizar los cambios identitarios que se producen en un espacio mental. Entonces, surge la pregunta: ¿Cómo se relacionan un espacio mental y la problemática de la inmigración? Una de las respuestas es que, a través de los pensamientos y las percepciones (el espacio mental del individuo), los inmigrantes encuentran en el lugar de acogida un nuevo perímetro social y mental. A continuación se profundizará más al respecto.

Las obras de Matayoshi y de Yamasaki muestran este contorno que comparten los inmigrantes a partir de la simplicidad de la línea narrativa. En primera instancia, en el *Gaijin* de Matayoshi el narrador y protagonista anónimo de la historiaⁱⁱⁱ decide emprender viaje hacia la Argentina. Durante su viaje en barco, que se inicia luego de la Segunda Guerra, el joven entabla contacto con diversos miembros de la tripulación así como con otros japoneses. Durante su recorrido, las relaciones que mantiene con ellos son fundamentales para el desarrollo de sus percepciones de la realidad de la vida dentro del barco y cómo se le considera al ser inmigrante. Durante el viaje que incluye más de una parada en diversos puertos, el narrador y el resto de la tripulación comienzan a percatarse de cómo se los percibe. La decisión de buscar nueva suerte se basa en el deseo compartido por tantos otros japoneses en ese momento: escapar de los problemas de un Japón empobrecido, lograr una mejora económica en el exterior y luego regresar a la tierra natal.

Las dificultades sufridas por el protagonista y el grupo de amigos durante su viaje contribuyen a la formación de nuevas percepciones con respecto a sí mismos y al lugar

que los acoge. Luego de arribar en Buenos Aires y tras ciertas dificultades en aduanas, el protagonista se muda finalmente a la casa de los tíos de Kei, otro de los personajes. El señor y señora Arakaki, tíos de Kei y propietarios de una tintorería, los acogen a ambos como parte de la familia. El protagonista y Kei, en su proceso de asimilación, toman clases con la Señora Hoffman. Luego de sus primeros años en Buenos Aires, el protagonista se muda a Mendoza y comienza a trabajar en una tienda de venta de libros y posteriormente lo hace para una radio. El *Gaijin* de Matayoshi se basa en las experiencias personales de su propio padre. El comienzo de la novela marca el tono del relato y la simplicidad en la línea narrativa. El autor, siguiendo una trama lógica, no pretende analizar en profundidad alegorías de la mentalidad japonesa en Argentina; más bien, busca aunar una historia personal con aquellas otras tantas historias de inmigrantes japoneses. Estas vivencias tienen lugar en un “espacio” mental e individual del inmigrante. Las percepciones del protagonista acerca de la Argentina, los problemas de comunicación que experimenta y las dificultades para asimilar el nuevo lugar se acumulan en su mente. Los conceptos que se entremezclan en justa medida son la transformación que protagonizan los personajes y el espacio donde se lleva a cabo la misma.

Esa transformación de la que hablamos es la de un individuo japonés con una vida simple que, a partir de la voz de un narrador sin nombre, contribuye a la universalidad y los múltiples discursos de la inmigración nipona en Latinoamérica. En el espacio mental del protagonista toman cuerpo ciertos ajustes. Como ya se mencionó, este perímetro mental está impregnado de percepciones de sí mismo en relación con su propia cultura y

otras que lo rodean. El espacio social que ocupa el narrador en los primeros tres capítulos antes de embarcar no solo tiene un valor narrativo sino también una dimensión (espacio) emocional/mental que contribuye a la formación de su autopercepción como individuo y más tarde como inmigrante. El autor se apoya en anécdotas para ejemplificar la percepción que el protagonista tiene del “otro” en relación consigo mismo. Matayoshi lo lleva a cabo el análisis de las premisas de lo que significan los “de adentro” o los “de afuera” principalmente en los primeros capítulos donde describe el pueblo y las dificultades que tienen los habitantes. Una de las líneas sociales invisibles que se ve delimitada se dibuja a partir de la admiración del “otro”. La siguiente anécdota de la narración ejemplifica este tipo de percepción. En una ocasión el narrador quiere regalarle a su hermana Yumie un helado, pero no tiene suficiente dinero para comprarlo:

Saqué todas las monedas del bolsillo, pero cuando pedí tres helados la señora dijo que sólo me alcanzaba para uno. Le dije que me devolviera las monedas, no podía dejar a mi hermana sin helado. Ella me miró para luego darme dos envoltorios de papel de la caja de metal. No le cuentes a nadie, dijo. (14)

Al regresar a su casa, el narrador, feliz por haber conseguido lo que quería, se encuentra con el rechazo de Yumie. Lo significativo del evento es que Yumie rehúsa una de las cosas que, para el resto del pueblo, sería un lujo. En esta circunstancia se observa la presencia norteamericana y la admiración que el narrador tiene por lo extranjero hasta ese momento. Ese rechazo por lo foráneo que muestra Yumie y la admiración de su hermano pueden servir de ejemplo de lo que les sucede a muchos japoneses y sus familiares antes y después de emigrar. Muchos de ellos tienen un rechazo por lo externo a la vez que otros demuestran una apertura. Subrepticamente, existe un reclamo con

respecto a la presencia norteamericana en su tierra. Matayoshi no profundiza este punto con respecto a la presencia norteamericana en tierras japonesas solo lo menciona inicialmente, tal vez, para contextualizar la historia dentro del marco histórico. La admiración, respeto o rechazo consiguen contextualizar al lector dentro del espacio mental del inmigrante. En muchas instancias es la admiración o el rechazo de lo “externo” lo que determinan los diversos grados de inclusión que logra un inmigrante dentro de una nueva sociedad.

Una vez ya en la Argentina, la impresión del joven cambia. La admiración que poseía frente al extranjero se convierte ahora en rechazo. De la misma forma, la dificultad para expresarse con rapidez y eficacia en otro idioma va en detrimento de su proceso de asimilación al país (más tarde se observa que ponen al joven con el grupo equivocado de inmigrantes (precisamente por su incapacidad para comunicarse apropiadamente con el agente de inmigración), lo que retrasa su salida de la zona aduanera. Estas limitaciones impactan negativamente su forma de percibirse en relación con el “otro”. Las siguientes palabras expresan las desventajas que experimentan con el idioma los inmigrantes al arribar a un nuevo lugar: “Quise explicarle, señalé a mi amigo y le dije a la mujer que yo debía ir hacia otro lugar. Con lo poco que sabía de inglés, intenté decirle que se había equivocado, que yo venía en el mismo barco que los demás y que quería salir de ahí para hacer mi vida en Buenos Aires, pero fue inútil” (Matayoshi 98).

Esta interacción ejemplifica el espacio mental y alguna de las percepciones que el inmigrante acumula en él: una incapacidad imperante de hacerse valer y de expresar lo que necesita. El protagonista, un japonés recién llegado a Buenos Aires, permite que su

percepción del nuevo lugar sea un parámetro de lo que significa Argentina para él: gente que no lo entiende y con quienes no se puede comunicar para reclamar “su espacio” dentro del grupo de inmigrantes correspondiente. El japonés es incapaz de hablar y de reclamar a qué grupo pertenece generándole una desventaja: la de no pertenecer. Esta incapacidad, en su propia mente, lo separa del momento de asumir su nueva posición social. Así, surge un cuestionamiento: ¿Cuál es la posición social del inmigrante? Una respuesta tentativa es la posición que le otorga la agente de inmigraciones y que él “acepta”. La postura aquí no está relacionada con el encuentro de dos culturas, sino más bien con el intercambio específico que ubica a este *Gaijin* en un plano de inferioridad. Normalmente se entiende por *Gaijin* al extranjero, es decir al que no tiene sangre japonesa. En este caso, no obstante, se trata de un *Gaijin* en tierras argentinas. Además de no ser capaz de expresarse, se lo pone en cuarentena debido al procesamiento incorrecto de sus documentos. Esto se suma a la percepción negativa que la agente de inmigraciones tiene de los japoneses. La postura hegemónica con respecto al inmigrante que tiene la agente, la interacción simbólica entre el protagonista y la funcionaria del gobierno argentino deja ver cómo sus percepciones empañan su *espacio mental* y genera un *espacio social* único de disparidad entre ambos. La ubicación de este *Gaijin* es similar a las de muchos otros inmigrantes que se sienten fuera de lugar o inferiores, como también se observa más tarde en las obras de Yamasaki. Los espacios mentales que comparten los inmigrantes les permiten asumir nuevas posiciones sociales. Se entiende como tales no solo el hecho de entrar en la sociedad que los acoge no solo por medio de un trabajo de

baja remuneración, sino también “entrar” a un nuevo marco social convirtiéndose en miembros activos de la sociedad los que se considerado como iguales.

Teniendo en cuenta que el espacio social donde sucede esta interacción, un nuevo país, el espacio mental del mismo se encuentra pigmentado con sentimientos de inferioridad e incertidumbre. La narrativa muestra a un protagonista que desea regresar al Japón. Sin embargo, se comienzan a divisar algunos cambios en su postura. Su perímetro mental va delineándose con nuevos colores. Estos cambios a los que hacemos referencia se observan a partir del vínculo que tiene con sus amigos en Mendoza. El nacimiento de la hija de sus amigos, Masaaki y Midori, relata su reacción con respecto a la vida entre el Japón de su niñez y la Argentina de su vida adulta:

Sostenía a su hija como lo había visto practicar tantas veces, miraba a su esposa que también lo miraba y por un instante lo envidié. Parecía no necesitar nada más en la vida: no pensaba en regresar al Japón, en vender más libros ni en rendir bien unos estúpidos exámenes. Ni siquiera pensaba en su tintorería. Su mundo se encontraba en aquel cuarto. (199)

Aquí se percibe un protagonista que por un momento experimenta envidia de una familia de japoneses que se estableció y ha hecho de la Argentina su hogar. Por medio de enlaces con el nuevo lugar, como el nacimiento de un hijo, se muestra otra de las vetas de la transformación que experimenta el narrador: presenciar a otros japoneses que se adaptaron existosamente y se sienten parte del nuevo lugar. Asimismo, se observa que las tensiones experimentadas en ese espacio mental se disipan de alguna manera a partir de las amistades, las cuales le otorgan un sentido de pertenencia. Nuevamente, esto se desarrolla en un plano mental y a través de tenues sensaciones: “Montañas, mesetas,

llanuras. Cada vez más hundido en el asiento, trataba de recordar cosas de mamá y papa, de Yumie y de mi pueblo. Pero era difícil: los rostros de Masaaki, Claudia y Midori se empeñaban en reemplazar los de mi familia” (Matayoshi 243-244).

Las narrativas literarias, obras cinematográficas y estudios sociológicos realizados desde el comienzo de la modernidad, incluyendo la mención de occidentalización/orientalización, civilización y barbarie, africanismos e *indigenización* pueden concebirse como cristales de una gran vitrina social. Esta realidad es compleja, cambiante y se transforma según la audiencia. La obra de Tizuka Yamasaki, por su parte, colabora en la narración de la realidad del inmigrante japonés. Yamasaki es una de las directoras brasileñas de origen japonés más reconocidas en la actualidad. Una de las características en sus obras es la incorporación de personajes femeninos valientes. La directora incluye en la representación de la realidad nipobrasileña temas de identidad, patriarcado y el uso del género para la construcción del espacio. Para comprender el contexto cultural y la línea narrativa general de la obra de Yamasaki es necesario mencionar cómo la directora entreteje estas nociones en relación a la identidad del inmigrante. Contrariamente al nacionalismo occidental tradicional de una sociedad blanca, cristiana y unida, la visión brasileña de identidad está basada en la diversidad social.

Existe un reconocimiento del hecho de que Brasil es un país de cultura híbrida y colmada de sincretismos. No obstante, como indica Robert Stam: “The current Anglo academic discussion of post-colonial hybridity usually ignores and remains ignorant of the long history of such discussions in Latin American cultural criticism” (17). Estos

temas han estado en boga suscitando un continuo diálogo con respecto al sentido de identidad y discurso nacional, especialmente desde la independencia de Portugal en 1822. Los estudios de mezcla de razas, de la identidad brasileña y las diferentes perspectivas con respecto a la “pureza” del sujeto brasileño promocionaron diferentes interpretaciones, permitiendo la existencia de múltiples tendencias. Entre ellas, tenemos la de Jeffrey Lesser y su concepto de *hyphenated identity* que dibuja una identidad formada por más de una corriente o herencia cultural.

Por su parte y contrariamente a tendencias existentes en Estados Unidos (donde se establecen divisiones étnicas más marcadas), la constitución de Brasil de 1934, en el artículo 121, párrafo 6 estipula la entrada de inmigrantes al país está supeditada a restricciones necesarias para una integración social. Cuando el presidente brasileño Getúlio Vargas declara la “integración étnica” hacia 1937, no solo pone en juego una nueva norma social, sino que habilita a la nación como un espacio de diversidad cultural claramente declarado. Lo significativo es que el valor étnico del sujeto brasileño se dibuja a partir de diferenciaciones tradicionales de colores: lo blanco, lo negro, lo indígena y lo asiático. Regresando a la obra de Yamasaki, su primer trabajo (que ganó varios premios internacionales) aporta por medio de las imágenes un espacio de reconocimiento de la diversidad imperante. De esta forma, contribuye en la extensión del espacio donde la identidad y la cultura nipona toman cuerpo en la nación.

Esta relación entre espacio identitario y nación se profundizará en detalle posteriormente bajo la idea de *sentido comunitario* (communal feeling). La directora subvierte el uso de la palabra *gaijin* al reemplazarla por su versión original de extranjero.

Es decir, crea, por medio de los japoneses en Brasil, un significado para la audiencia de las repercusiones e importancia de ser *Gaijin*. *Gaijin, os caminhos da liberdade* contiene más de una línea narrativa. En primera instancia, la historia se basa en la experiencia personal de la directora, cuya abuela, Titoe, fue una de las primeras en emigrar en 1908. La historia versa sobre la vida de un grupo de inmigrantes que llegan a São Paulo. A diferencia del *Gaijin* de Matayoshi, esta primera versión tiene lugar en las haciendas de café del Brasil de 1908. Los principales personajes son los siguientes: Titoe, una joven de dieciséis años, su recién conocido esposo, Yamada, y el hermano de éste, Kobayashi, Tonho, el contador de la hacienda, Enrico, el italiano, y su familia, Chico Santos, la señora Nakano y el doctor Héctor. La película comienza con la voz de un narrador omnisciente que relata en una analepsis sus primeros años en Brasil. En la película, el espacio mental que tienen los protagonistas juega un papel fundamental en el proceso de asimilación. En una de las primeras escenas se observa al grupo de inmigrantes hacinados en un patio muy grande. Muchos de estos grupos familiares fueron “armados”, es decir, las familias debían de tener cierto número de hombres para ser contratadas. Se reconocía a estas familias como “tres azadas^{iv}” (Stolcke 45). Allí, en un gran salón abierto, escuchan en japonés todas las reglas que deben seguir como trabajadores de la hacienda. Es significativa la escena en que procesan sus papeles. Ese perímetro físico emula el espacio que precisamente experimentan a nivel individual y grupal. La separación inicial para el procesamiento de su documentación también simboliza la separación del grupo con el del resto de los miembros de la hacienda.

La adoctrinación, la prohibición de participar en grupos políticos y la advertencia de ser deportados si no cumplen con las reglas perpetúa el miedo que muchos de ellos experimentaban al llegar. El reducido espacio donde se encuentran inicialmente en la película (se ve al grupo hacinado en un puesto de procesamiento de documentación) refleja la escasa movilidad social al arribar a las nuevas tierras. Por su parte, se puede observar, en la escena donde el intérprete japonés le explica al capataz de la plantación de café lo buenos que son los trabajadores, la importancia de las interacciones y cómo éstas se dibujan a partir de las percepciones mutuas. Haciendo énfasis en su discurso, el intérprete repite: “los japoneses se adaptan mejor, son también pacíficos” (n.p.). Héctor, uno de los dueños de la hacienda, expresa lo mismo previamente. Los comentarios del dueño de la hacienda revelan las verdaderas razones por las que los contrataron: los japoneses eran trabajadores y disciplinados, al contrario que los inmigrantes europeos. Más adelante, las escenas del viaje de Títoe en carreta hacia la plantación muestran nuevamente la realidad de este espacio social riguroso en el cual están inmersos.

Las condiciones miserables, la falta de comida y las dificultades a la hora de llegar a la plantación muestran el cambio radical que comienzan a experimentar. Las percepciones que tienen los japoneses de su propio grupo facilita, en muchos casos, la asimilación. Algunos de ellos dejándose llevar por la angustia, se desesperan y no quieren continuar el viaje. Otros, como Títoe, comienzan a mostrar su valentía y ayudando a los resagados.

La escena entre Enrico, el inmigrante italiano, y Ryuji, el japonés es significativa en este contexto de “asimilar” el nuevo lugar. Enrico sugiere: “nos tenemos que unir y

pelear por un aumento”. Ryuji, incapaz y sin ganas de entender, interrumpe, en japonés, diciendo: “no entiendo”. La percepción que el italiano tiene en su espacio mental lo hace ser rebelde a las circunstancias y enfrentarse al poder opresor de los dueños de la plantación. Esto ejemplifica cómo los espacios mentales de uno y otro inmigrante pueden restringir o facilitar el proceso de asimilación. Sin más, Ryuji se retira sin intentar dialogar o entender cuál era el reclamo del Enrico y de los otros inmigrantes.

4.1 La experiencia femenina

Titoe personifica la experiencia de muchas mujeres japonesas que apreciaron la inmigración a partir de contratos matrimoniales conocidos como *omiaikékkon* (Walsh), una práctica común en ese entonces. Titoe representa el sufrimiento de la típica joven que no quiere al marido que le ha tocado, pero poco a poco comienza a aceptarlo. La directora rinde honor de esta forma a muchas mujeres que dejaron su tierra natal por un marido y una vida desconocidas. Como el resto de las mujeres, Titoe, tiene un doble trabajo: el de la hacienda y hacerse cargo de los quehaceres del hogar. Yamasaki también resalta las relaciones interraciales a través del vínculo que más tarde mantienen Titoe y Tonho, el contador de la hacienda. El propio romance, después de la muerte del esposo de Titoe, muestra apertura social del hombre brasileño hacia la mujer japonesa. Es interesante la inclusión de esta relación por parte de la directora, ya que, en esa época, los casamientos interraciales estaban condenados por la comunidad japonesa. Este vínculo sirve también de ejemplo de movilidad social de algunos inmigrantes. El personaje de Tonho, un joven brasileño de escasos recursos a cargo de la administración, contrariamente al personaje

de Chico (que abusa de su poder), entabla relaciones más equitativas con los trabajadores y al final les ayuda a escapar de la hacienda.

Hacia el final de la película, se ve a una Títoe establecida ya en la ciudad y trabajando en una fábrica textil. Su deseo inicial de retornar al Japón se encuentra ahora reemplazado por una aparentemente feliz vida junto a su hija Chinobu. Esto es un cambio significativo, si se considera supapel inicial de esposa complaciente. En el lecho de muerte de Ryuji, Títoe le prometió retornar al Japón pero finalmente no lo cumple. El cambio de parecer y la relación con Tonho muestran a una mujer diferente, transformada y decidida a desenvolverse de otra manera con los hombres. El trabajo de Tonho hacia el final de la película también añade volumen a la dimensión de las transformaciones ocurridas. En las últimas escenas se muestra a Tonho colaborando con un sindicato y representando a trabajadores para evitar su explotación. La alianza entre Tonho y los japoneses habla de la postura de la directora en términos de clases sociales. Pretende demostrar cómo el espacio del inmigrante ha sido modificado y ahora opta por la colaboración y aceptación.

En sus siguientes películas, Yamasaki experimenta con una nueva tradición cinematográfica: el Cinema Novo (Moniz, 230). Este tipo de cine comienza a mostrar la voz de minorías (feministas, indígenas, inmigrantes, trabajadores) dentro del discurso nacional. En este estilo de cine, el director presenta una visión amplia y profunda de la realidad del estado-nación. El Cinema Novo entiende el concepto de nación como el espacio social donde se establecen, mantienen y transforman posturas individuales y grupales. Los trabajos como los de Yamasaki logran expandir la postura de este nuevo

estilo de expresión que había quedado vedado por las previas dictaduras.^v Después de las producciones de *Parahuba* y *Mulher Macho*, Yamasaki realizó *Patriamada* (1984). En esta película, utilizando técnicas de *cinéma vérité*, la directora plasma el momento histórico que vive Brasil tras veinte años de dictadura. En el film, los “fragmentados” del cuerpo social, los “otros” que no estaban incluidos en el espacio nacional, salen a las calles reclamando sus derechos contra el régimen militar.

Por su parte, la continuación de la primera versión de *Gaijin*, titulada *Gaijin: ama-me como seu* (2005), sigue el mismo lineamiento discursivo. La historia continúa a partir de donde había terminado la primera película. En la segunda parte, se ve a una Titoe de aproximadamente cincuenta años, matriarca fuerte de la pequeña comunidad. El grupo establece una escuela y la hija de Titoe, Chinobu, contrae nupcias con el nuevo maestro. El maestro muere por razones políticas a manos de del grupo terrorista Shindo Renmei. Shindo fue una agrupación terrorista conformada por inmigrantes japoneses. Sus actividades tuvieron el mayor auge en la década del cuarenta. La novela histórica titulada *Corações Sujos* (2000) de Fernando Morais es una de las más reconocidas que narran los pormenores del grupo terrorista. En 2012 se estrenó la versión cinematográfica de homónima denominación dirigida por Vicente Amorim^{vi}. Se hará una breve mención sobre esta película al final del presente capítulo.

Este hecho deja a la joven Chinobu sin habla. La voz en *off* del narrador de la historia, Pedro, el hijo de Chinobu, asiste en la prolepsis para la próxima escena. En este momento comienza a tener protagonismo otro de los personajes: María, hermana de Pedro, esposa de Gabriel, un acaudalado brasileño hijo de italianos. Aquí, se puede ver un

“alter ego” de Títoe por medio del personaje de María. Ella es una mujer independiente, fuerte y decidida a continuar con el negocio y la hacienda de su abuela que, para este momento, ya había forjado un buen nivel económico. Poco tiempo después del casamiento entre María y Gabriel, éste no logra mantener los negocios que heredó de su padre ni administrar efectivamente las tierras de la familia de su esposa. Gabriel pone en peligro (tras pedir préstamos bancarios que no le devolvió) la estabilidad económica de la familia. Después de estar casi en quiebra, Gabriel decide seguir los pasos de su suegra, Chinobu (quien poco tiempo antes se había embarcado hacia Japón) y buscar mejoras económicas en ese lugar. De esta forma, se inserta en la narrativa la problemática que muchos japoneses experimentaron: los obstáculos para el retorno a Japón. Yamasaki agrega una vuelta de rosca interesante al incluir a Gabriel dentro de esta dinámica: la de un *gaijin* que va a Japón como *dekassegui*^{vii}. Después de irse, Gabriel pierde el contacto con su familia. Con el tiempo, Sofía, la hija de María y Gabriel, insiste en que quiere ir a Japón a buscarlo. Tanto el personaje como la directora rompen el *status quo* de lo que se espera de ellos como individuos.

En primer lugar, Gabriel, haciendo caso omiso a su “espacio” de hombre de negocios orgulloso, se embarca, tras unas malas jugadas económicas, a otro destino. Gabriel deja de lado su orgullo de dueño de tierras en Brasil y comienza a trabajar en una fábrica en Japón. Por su parte, Yamasaki, muestra su propia veta creadora también desde la disparidad. Ella eligió una profesión atípica para una mujer japonesa cuando comenzó su carrera como directora. Ahora, por medio de la película, muestra la vida de mujeres fuertes que lograron reinventarse a pesar de las dificultades. De esta manera, *Gaijin* se

convierte en un espacio que comparte perspectivas de género, identidad, silencio y capacidad de resistencia y, sobre todo, las transformaciones de las personas por medio del roce con otras culturas.

4.2 Inmigración: algunos enfoques globales.

Como se mencionó, la subjetividad de “ser inmigrante” incluye múltiples factores que afectan la dinámica identitaria. Diversos procesos tales como las transformaciones sociales, psicológicas y educativas transforman a estos individuos y sus espacios mentales. Por ejemplo, el simple hecho de hablar otro idioma, la diferencia de culturas y códigos morales y éticos generan una sensación de desarraigo o de no pertenencia. Este desarraigo se hace más evidente al tener en cuenta los sentimientos de nostalgia y lejanía que experimentan muchos inmigrantes. En suma, el factor fundamental de la incapacidad de comunicación, como se observa en las películas y en la novela, restringe aún más el proceso de asimilación.

El idioma es una de las barreras más importantes que deben superar los inmigrantes. En primer lugar debe, antes del proceso de aprendizaje del idioma, deben asimilar que existe un cambio. El propio idioma, cabe clarificarse, otorga la oportunidad y un sentido de pertenencia a la nueva cultura a aquel que lo habla. En nuevas tierras, el inmigrante no solo debe asimilar palabras desconocidas, sino que también debe comprender el significado en un nuevo contexto sociocultural y étnico.

Como explica Émile Benveniste, todas las formas de comunicación mantienen ciertas características que parecen acomodarse a un modelo. La inclusión de una

estructura comunicativa asume nociones de cómo la persona se relaciona y cómo y dónde se lleva a cabo la comunicación. De esa forma, el individuo se desarrolla y tiene un sentido de sí mismo. El receptor interpretará el discurso desde la perspectiva propia dentro de un marco espacial.

En las películas se puede ver la idealización que los nipones tenían antes de embarcarse. Esa percepción se confronta con una realidad notablemente diferente a la que se presentaba a través de las propagandas de las compañías que promocionaban la inmigración. Los trabajos forzados y las largas jornadas en las plantaciones de café (donde se los trataba casi como esclavos), junto con los problemas de comunicación y asimilación, fueron el común denominador. Por lo que respecta a los *dekassegui*, este grupo personificó no solo un movimiento inverso geográficamente hablando sino también a nivel cultural. Contrariamente a los primeros inmigrantes, los *dekassegui* tienen cierto conocimiento de la cultura y el idioma del país adonde emigran. Sin embargo, las similitudes en el idioma o capacidad de reconcimiento por parte de algunos de ellos no son suficientes al momento de incorporarse a la sociedad japonesa. Aquí es donde el personaje de Gabriel se vuelve significativo, ya que él simboliza, desde su fisionomía occidental, a todos aquellos japoneses que por más que tienen un fenotipo asiático, en realidad no lo son en su totalidad. No obstante, tanto los *nikkei* como los *dekassegui* comparten un espacio social común: la dimensión de experimentar el desarraigo y el deseo de crear un sentido de pertenencia en el trayecto en búsqueda de la identidad personal y grupal.

4.3 Cultura japonesa

Como se mencionó en la introducción, la historia japonesa está minada por disputas de poder a través de los siglos. Como explica Maurice Pinguet, los problemas acaecidos en Japón por generaciones hicieron que esas tierras fueran similares a las del infierno de Ashura que en sánscrito es una “deidad maligna” (Pinguet 421). El orden social estaba proscripto a un sistema de reglas que indicaban cómo comprar y vender, qué tipo de vivienda habría de construirse y el tipo de vestimenta a usarse. En este orden, uno de los problemas más notorios fue el de la administración de todos estos grupos sociales. Este “control necesario”, de acuerdo con el análisis de Ruth Benedict (62), se logra por medio de la implementación de ciertas reglas que limitaban el uso de armas. En combinación con la rigidez del sistema la filosofía confucionista era también utilizada para mantener la disciplina. La exaltación del sacrificio personal y la acentuación de la subordinación y respeto a los superiores eran parte de la vida cotidiana. De esta forma la clase feudal no solo mantuvo su poder sino también el dominio filosófico sobre otras clases sociales. Estas características profundamente enraizadas en la sociedad japonesa trascendieron luego a los inmigrantes que decidieron establecerse en diversas partes de América.

Una sociedad con un alto grado y sentido de la jerarquía, una escala de códigos morales y éticos y condicionamientos constituyen la estructura que gobierna y mantiene el poder a través de los diferentes Emperadores. La sociedad japonesa que mantuvo este

sistema muchos siglos propagó estos rasgos al establecerse en Argentina y Brasil., Por tanto, la mentalidad japonesa depende del orden establecido por las jerarquías.^{viii}

En un marco familiar, por ejemplo, se estipula que los miembros obedezcan los mandatos de sus ancestros. Las jerarquías estructuradas en la familia también trascienden al marco o espacio social. Desde los albores de la historia japonesa se practica la solidaridad. En un aparato social, los individuos realizan ciertas tareas de acuerdo al espacio que ocupan dentro de la familia o la sociedad. Teniendo en consideración el ejemplo de *Gaijin* en su primera producción, se puede entender cómo las diferencias de mentalidad hacen que Ryuji no reclame sus derechos y ni siquiera se revele ante la posibilidad de obtener un mayor salario; más bien, se mantiene en su estructura mental y continúa en la posición sumisa asimilada por el inmigrante. La ética de trabajo del japonés juega un papel fundamental, así como su idea con respecto al honor que, al igual que en el tiempo de sus antepasados, dominó la conciencia comunitaria. Por otra parte, el sentido de solidaridad se mantenía de forma vertical: “all workers are attached vertically on common ground with the family members, excluding class consciousness or corporation” (Pinguet 96). Se puede trazar, por tanto, una línea horizontal de conexión entre Pinguet y la frase que se escucha en la película: “los japoneses se adaptan mejor, son también pacíficos” (n.p.). Al mantener una posición sumisa y las jerarquías de poder dentro del grupo, el inmigrante conserva sus raíces al mismo tiempo que consolida en tierras brasileñas las enseñanzas y creencias de sus antepasados. Pero ¿qué sucede si estos órdenes sociales son indefectiblemente alterados a través de las dinámicas propias de la

inmigración? Este es uno de los múltiples problemas que experimentaron los *nikkei* en el proceso de asimilación en Argentina y Brasil.

4.4 Sentido comunitario

Benedict Anderson propone la siguiente definición de nación como una comunidad imaginada: “it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign” (6). Es imaginada por el hecho de que sus miembros nunca llegan a conocer a todos los miembros de la comunidad y porque en sus mentes cada individuo vive una reproducción de la “comunidad”. Se puede aplicar este concepto de nacionalismo al marco de la inmigración en Argentina y Brasil. La pregunta aquí es ¿cómo consiguen los inmigrantes formar parte de la comunidad del país de acogida? El sentido de comunidad dentro de una sociedad imaginada puede llegar a ser una respuesta provisional. Es difícil definir el significado de “comunidades imaginadas” dentro del marco de una nación. Ciertamente se obstaculiza aún más cuando se agregan miembros de otro país ciertamente la dinámica se hace aún más compleja. En estos casos el sentido comunitario de ciertos miembros posee un rol determinante en el proceso de asimilación. Al analizar la primera película de Yamasaki, se observa cómo este sentido comunitario fue un obstáculo para la asimilación del grupo al nuevo lugar. Las relaciones de los inmigrantes se basan en la camaradería. Teóricamente, en un principio esta ayuda mutua le favorece al grupo. Sin embargo, el hecho de mantener sus creencias firmemente (alto sentido del honor, jerarquías, cumplir su promesa de regresar al Japón, trabajar arduamente) limitó al grupo en su proceso de asimilación. Uno de los mayores

detrimentos de fue precisamente el hecho de mantenerse unidos en comunidad cerrada. El grupo, como se observa en el caso de la película, sostuvo en orden de importancia primero mantener las costumbres y, en segundo plano, aprender portugués y relacionarse con los lugareños de una forma más equitativa. La segunda versión de la obra de Yamasaki, al igual que, la novela de Matayoshi, muestra un cambio de paradigma. En esta instancia se observa a un inmigrante que a pesar de mantener su idioma y costumbres, aprende portugués y castellano y se percata de la importancia de pertenecer al lugar. En la novela el narrador es capaz de insertarse laboralmente y con una mejor posición precisamente al dominar más de un idioma: "Osvaldo me dio a cambio el cheque de la semana. En un mes en la radio había ganado lo mismo que en medio año de trabajo con el señor González" (Matayoshi 228). Este ejemplo de inserción en el mercado laboral muestra el nivel de éxito a partir de no haberse mantenido ligado a su comunidad; por el contrario, el narrador aprendió tan bien el castellano que logró obtener un trabajo de traductor, que estaba mucho mejor pagado que otros oficios ocupados típicamente por *nikkei*. El hecho de que se separe del grupo con el que viajó a Argentina y se relacione con contados miembros de la comunidad también incide en su capacidad de inserción. El *gaijin* de Brasil, Ryuji, y su familia mantienen un sentido de comunidad mucho más estrecho. Sus percepciones del Brasil antes de arribar fueron alteradas por espacios mentales, personales y grupales. Por su parte, en la escena de la primera versión de *Gaijin*, Títoe (la viuda de Ryuji) que expresa su preocupación a Tonho, demuestra un doble ejemplo de cómo el sentido comunitario y el sentido de pertenecer al grupo limita la inserción social. Títoe habla en nombre del grupo diciendo: "Ayúdame Tonho.

Nosotros [los japoneses] debemos irnos. Debemos retornar al Japón. Esta no es nuestra tierra. Japón lo es. Ayúdame" (n.p.). Títoe es la voz del sentido de “permanecer todos juntos”; pero expresa su preocupación en portugués. Este simple hecho de que hable en portugués con su interlocutor orquesta su propia inserción; es decir, se separa de la comunidad y habla por ellos. Aquí se observa ese cambio de paradigma de la relación entre japoneses y los “otros” (italianos, como en el caso de Enrico, o brasileños, ahora con Tonho). La viuda supera las limitaciones del idioma y expresa su descontento en la lengua local. Al final, Títoe es uno de los miembros de la comunidad que tras lograr una separación emocional del grupo, decide asentarse definitivamente en Brasil, con lo que representa a aquéllos que se insertaron en la sociedad brasileña de una manera más exitosa.

Se puede utilizar su definición que propone Milton Singer de *cultural performance* para entender el contexto sociocultural de los japoneses en Brasil: “plays, concerts, and lectures...but also players, rituals readings and recitations, rites and ceremonies, festivals and all those things we usually classify under religion and ritual rather than with the cultural and artistic” (71). A pesar de que en las versiones cinematográficas o en la novela los personajes no participan en conciertos o exposiciones, se puede argumentar que su asimilación se da a partir también de la expresión de su cultura. Al cantar canciones de la tierra natal o recitar poemas, los inmigrantes contribuyen al intercambio de experiencias en el nuevo espacio. Los rituales que continúan realizando o adoptan generan una comunicación entre las tradiciones del nuevo lugar y las que traen los inmigrantes. Se puede tomar el ejemplo de cocinar

platos japoneses. Para los nipones fue una forma de continuar con el “cultural performance” de sus raíces. Como se observa en la película, el ritual de cocinar platos típicos y reunirse todos los miembros familiares para comer se repite en varias oportunidades, dejando ver la importancia de mantener un sentido comunitario.

Por su parte, la expresión cultural de cantar en japonés también demuestra la tendencia de estos inmigrantes a mantener sus raíces. Por medio de la repetición de las canciones y el recitar las grandezas de Japón, este grupo mantiene sus raíces, pero a la vez limita su intercambio con el resto de inmigrantes. Inicialmente, los japoneses mantuvieron sus rituales, dejando de lado la tarea de abrirse a nuevos intercambios. En comparación con el grupo de italianos, como se observa en la película, los japoneses se mantuvieron más distantes de las costumbres brasileñas. También se debe mencionar que las diferencias entre la cultura japonesa y la brasileña son mucho mayores que las existentes entre la italiana y la brasileña. En el caso de los italianos, la práctica de bailes grupales incluyendo a lugareños o permitiendo que se mezclen unos y otros les habilita un campo de igualdad, al menos en el terreno de la expresión. No así los japoneses, quienes se encuentran aún inmersos en problemas de asimilación. Estos problemas son ejemplo de resistencias internas y grupales. Como expresa Pierre Bourdieu, el éxito o fracaso de la inclusión depende en gran parte de la capacidad de adaptarse y aunar en el nuevo espacio lo antiguo y lo nuevo:

When newcomers are not disposed to enter the cycle of simple reproduction, based on recognition of the "old" by the "young" – homage, celebration, etc. – and the recognition of the 'young' by

the "old" –prefaces, co-optation, etc.- but bring with them dispositions and positions-takings which clash with the prevailing norms of production and the expectations of the field, they cannot succeed without the help of external changes. (57)

Los japoneses no participan en la danza, lo que los mantiene “fuera del baile” del intercambio cultural. Este grupo de japoneses refleja las percepciones de los brasileños que conciben la idea del inmigrante como alguien que les sirve solo como mano de obra. El grupo de japoneses, realizando un análisis de forma inversa, vive su proceso de asimilación de manera similar: se encuentra en Brasil para trabajar, lograr una estabilidad económica y regresar al Japón. No tienen interés en “mezclarse” con la gente local, con lo “nuevo”. En el primer film los personajes no tienen éxito al intentar adentrarse en la cultura, excepto Títoe que, por medio del aprendizaje del idioma, logra interactuar más abiertamente con la sociedad brasileña. Por su parte, el *Gaijin* de Matayoshi asimila lo “nuevo” al mantener relaciones con argentinas, separarse del grupo de japoneses y buscar alternativas laborales apoyándose en su facilidad de aprendizaje del idioma para “entrar y salir” de ambas culturas de una forma exitosa. El grupo de japoneses en la novela, por su parte, a pesar de mantener su cultura, parece más abierto, al igual que el narrador, a nuevos rituales culturales, como por ejemplo el del mate. Así expresa el narrador:

Abajo, la señora Arakaki servía agua caliente en un vaso que parecía de madera. Podrías probarlo, dijo mientras vertía el agua. Me acercó la taza, que no era de madera, y dijo que tomara por la bombilla. Me obligué a tragar aquel líquido, que además de estar caliente era amargo. ¿Te gustó? Con la garganta quemada y la boca entumecida, debí asentir. (Matayoshi 124)

Participar en los nuevos rituales culturales es una de las formas de inserción social. Los problemas con el idioma, el impacto cultural, y las transformaciones identitarias son algunas de las dinámicas que los inmigrantes encuentran al establecerse en un nuevo espacio. Las películas de Tizuka Yamasaki y la obra de Matayoshi describen estas dinámicas. En diversos niveles, los inmigrantes japoneses demuestran en ambas películas y la novela cómo reinventan su propia cultura. Esto coincide con las palabras de García Canclini donde explica que las culturas populares se forman mediante procesos de reconocimiento de los diversos sectores (económicos y culturales) por parte de los grupos étnicos subalternos. Por medio de este reconocimiento de lo simbólico y lo real se transforman nociones particulares y generales de las formas de vida^{ix} (García Canclini 21). Así, la asimilación del nuevo lugar está ligada al entendimiento, reproducción y las condiciones de trabajo. El principal “espacio social” compartido por los inmigrantes es, precisamente, el marco laboral. En cuando a la novela, las condiciones laborales del narrador fueron la piedra sólida que catapultó al protagonista a su inserción exitosa dentro de la comunidad argentina. Sin embargo, es preciso recalcar que no solo las condiciones laborales son determinantes para una asimilación rápida, sino también cómo las tendencias políticas y sociales impactan la percepción del individuo japonés. Se establece así una tensión dialéctica entre autopercepción del inmigrante japonés y la imagen que se tiene de él. La estructura narrativa de la novela y las películas comunican un valor histórico de las relaciones que tienen lugar en el espacio mental y social de esos inmigrantes. El presente análisis se enfoca en cómo esos espacios sociales fluctúan de acuerdo a las alteraciones de las percepciones y la transformación de las tradiciones.

Tanto en la primera versión de *Gaijin* como en la segunda película se esboza la realidad de la sociedad brasileña desde un prisma abarcativo. La postura iconoclasta de Yamasaki reaviva el fuego de un discurso identitario inclusivista. Matayoshi hace un llamado de atención desde la simplicidad de la narración. Ambos creadores demuestran que las nociones de comunidad, pertenencia, nación, clase y género son lineamientos de la identidad encapsuladas en un espacio mutable donde los procesos culturales reinventan a diario el significado de ser japonés, brasileño o argentino viviendo en un guión como estudia Pérez Firmat y luego Lesser.

Subcapítulo: *Corações Sujos*

Con la participación de Tsuyoshi Ihara (Takahashi), Takako Tokiwa (Miyuki), Eiji Okuda (Coronel Watanabe), Celine Fukumoto (Akemi) y Eduardo Moscovis (Sub delegado), el director brasileño Vicente Amorín pone en escena en el 2011 la versión cinematográfica de *Corações Sujos* (2000) de Fernando Morais. La trama versa en la historia real de la agrupación terrorista, de origen japonés en tierras brasileñas, Shindo Renmei. Hacia finales de la Segunda Guerra Mundial, muchos inmigrantes japoneses rechazaban la rendición del emperador Hiroito ante las fuerzas aliadas. Enardecidos por un nacionalismo fanático, la agrupación se dedicó a perseguir y aniquilar a todos aquellos que aceptaban la derrota japonesa. La historia de Shindo Renmei, que significa asociación del camino de los súbitos, fue narrada inicialmente por Morais quien un año después de su publicación recibe el premio Jabuti dentro de la categoría no-ficción.

Hacia finales de 1930, São Paulo, se perfilaba como ciudad acogedora de la mayor colonia de japoneses en Latinoamérica. Después de desatada la Segunda Guerra Mundial y conjuntamente con un sentimiento de “namoro” o admiración ante inmigrantes europeos (propulsado dicha postura por el gobierno de Getúlio Vargas)^x. La agrupación se funda en Marília en 1942 con ex miembros de la armada japones y fanáticos nacionalistas que habían emigrado al Brasil (A História da Shindo Renmei n.p). La política de gobierno de Vargas que impedía a los japoneses comunicarse en su idioma natal como así también la prohibición de reunirse en grupos mayores de tres. Al igual que un sentimiento de extremo nacionalismo, los miembros de Shindo Renmei, ciegamente consideraban al emperador como una divinidad. Después de terminada la guerra, una de la primeras exigencias de los aliados al pueblo japonés era que se negara la divinidad del emperador. Como muchos de los japoneses que vivían en Brasil nunca habían escuchado la voz del mismo, Shindo Renmei asumió que Estados Unidos había trucado el anuncio y teniedo a alguien haciendo de Hiroito. De esta forma decidieron perseguir y aniquilar a todos aquellos que aceptaran la derrota. Todos aquellos que aceptaban la derrota eran llamados “corações sujos”, es decir, corazones sucios, no dignos de ser miembros de la comunidad.

La versión cinematográfica comienza con la narración de quien luego se sabe que es Miyuki, maestra de la comunidad y esposa del fotógrafo Takahashi. En la película, extrañamente el personaje no emite palabra en ninguna de las escenas. Esta particularidad puede tomarse en relación a una de las características de la “personalidad femenina japonesa” que implica que los que tienen voz son los hombres. Una vez más el tema del

silencio de ciertos personajes genera en la audiencia o lector una empatía que deja entrever el mutismo social que muchos de esos inmigrantes estaban inmiscuidos. La primera escena de la película muestra un grupo de policías brasileños que irrumpen en una reunión de japoneses, asustando a la gente de la comunidad y pisando la bandera japonesa. El Coronel Watanabe mira en silencio la afrenta del brasileño.

Este primer evento sienta el tono de la película donde se podrá observar un creciente fortalecimiento del fanatismo japonés y el silencio de aquellos inocentes que estaban en desacuerdo con la postura de Shinto Renmei. Desde una punto de vista no *nikkei*, Amorín, a razón de su experiencia personal, logra captar la esencia de tantos miembros de la comunidad japonesa que, como se mencionó antes, se encuentran en constante disyuntiva identitaria. “As a child of a diplomat, spending many years outside Brazil, the issue of identity is recurrent in my films, whether the story is based in Brazil or elsewhere”. Así, expresa en el artículo periodístico de Nathan Walters, el director ese sentido de no pertenencia con el que se identifican tantos *nikkei*. El sentido de no pertenecer que se observa a lo largo de la película al igual que el excesivo sentimiento nacionalista que lleva al esposo de Miyuki, Takahashi, a asesinar a otros miembros puede tomarse como ejemplo de la dicotomía experimentada.

De la misma forma, otra de las escenas entre Takahashi el fotógrafo y su pequeña aprendiz, Akemi, en el comienzo de la película, ejemplifican el constante desarraigo. En la misma, la pequeña pregunta: “¿Por qué usted no habla portugués como habla mi padre? ¿Usted es japonés o brasileño?– [no hablo] Porque soy japonés y tú también eres japonesa.” La severidad de su mirada y el tono que utiliza con la niña desaprueba la

pregunta y pretende instaurar claridad ante el cuestionamiento. Si uno es japonés verdadero no habla otro idioma. La postura cerrada del fotógrafo rememora a la misma actitud que tenía el esposo de Títoe en *Gaijin* al no querer o intentar entender el idioma portugués. En esta instancia, Takahshi, de forma acusatoria expresa a Akemi que ella debería si quiera aprender el portugués. La película de Amorín rememora una época crítica de la vida de japoneses en Brasil. Este período de la posguerra redefine las relaciones entre la postura americana ante el mundo asiático.

Después del ataque a Pearl Harbor en 1941 la armada de los Estados Unidos comenzó a hacer una distinción entre las fuerzas “malinas” del Japón y los “héros” de los chinos que comenzaron a enfrentárseles. La prensa comenzó a difundir material propagandístico tendiente a identificar esa diferenciación entre los grupos étnicos (Yoshihara 171). En un nivel estratégico, el gobierno y agencias oficiales se dedicaron a reunir información y estudiar el comportamiento de los japoneses. Los mismos devinieron en proyectos llamados “culture and personality studies” o “national character studies” (171). Los mismos se diferenciaban de otros estudios anteriores más “científicos”. Indefectiblemente, los estudios más modernos se encontraban determinados e influenciados por la situación social de la posguerra.

Al igual que la publicación de Ruth Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword*, que fue una de las publicaciones de mayor influencia en la definición en las relaciones entre Japón y Estados Unidos, las versiones de *Corações Sujos* proveen, por medio de un lenguaje simple y accesible, una imagen clara de la cultura japonesa, la estructura social de la comunidad y los códigos morales que mantenían un control social dentro del grupo

de japoneses. Una crítica que se puede hacer a la película, es que parece por momentos, un film puramente japonés con pocos puntos de encuentros con personajes brasileños. Sin embargo, si se deja de lado esta crítica, se puede observar cómo *Corações Sujos* muestra a ciertos inmigrantes, íntimamente ligados al emperador, que desean fanáticamente perpetuar la estructura del imperio en tierras brasileñas. La película también es ejemplo de un discurso de diferencias de género, no tan marcadas en las versiones de *Gaijin*. Se expone el poder y la decisión de los hombres de la comunidad.

De igual manera, la película refuerza una visión occidental donde se muestra un Japón empobrecido a la vez que alude a la presencia femenina por medio de obviarlas completamente. Al igual que en la obra de Ruth Benedict, donde la autora “feminizes” la cultura japonesa por medio de “not looking at the women’s lives, but by looking at the masculine” (Yoshihara 172), Amorín pone énfasis en las acciones masculinas. Sin embargo, por medio de la niña Akemi y su maestra, la esposa de Takahashi, la audiencia observa el rol asignado a la mujer: realizar lo que el padre o esposo quieren y el silencio. La película, asimismo, es una representación simbólica de la cultura japonesa en relación a la figura de los samurái.

La utilización de la espada y cómo el coronel Watanabe le entrega la misma al fotógrafo, imprime un peso moral cargando a Takahashi con una responsabilidad en cuanto al honor de la comunidad; demostrando la importancia “[of] Japan’s masculinist ideology of imperialism” (Yoshihara 174). Watanabe al hacerle entrega de la espada le dice: “Takahashi, es un deber sagrado, una honra. Usted es el destinado. Usted es un buen

japonés”. De acuerdo a Benedict, el símbolo de la espada acompaña un complejo sentido de responsabilidad y honor en relación al “sentido japonés”:

As the wearer of a sword is responsible for its shining brilliancy, so each man must accept responsibility for the outcome of his acts. He must acknowledge and accept all natural consequences of his weakness, his lack of persistence, his ineffectualness. Self-responsibility is far more drastically in Japan than in free America. In this Japanese sense the sword becomes, not a symbol of aggression, but a simile of ideal and self-responsible man...(296).

Las palabras de Benedict no conciben con el contexto histórico de la postguerra en Brasil. Si bien la antropóloga busca validar la masculinidad de Japón y el *ethos* de responsabilidad y moralidad japonesa; en esta instancia, precisamente, los miembros de Shindo Renmei, no dejan de lado la espada. Sin embargo, se puede argumentar que la espada utilizada no es símbolo de lucha “per se” sino más bien un ínculo que intenta preservar el honor japonés. En la película en un diálogo entre Takahashi y Aoki, uno de los miembros de la comunidad que aceptaba la derrota japonesa, se puede escuchar:

- Tome la única actitud de honra. [le dice Takahashi, con la espada en la mano].
 –No me voy a matar. Japón perdió. El emperador es mortal. Yo tampoco quiero creerlo pero Japón perdió. Esta es la verdad. –expresa Aoki. –¿Cómo vive así? ¿Por qué vivir en esta desgracia? Ningún japonés quiere vivir en esa vergüenza. Su corazón está sucio [coração sujo].
 -Usted sabe la verdad. No la acepta. Pero la sabe. –expresa Aoki. [La escena culmina la muerte de Aoki bajo la espada de Takahashi] La mujer de Takahashi los ve y no dice nada.

La escena se contrapone precisamente a “dejar de lado la espada” sino que intenta revivir la postura de honor del samurái, del cuidador de la integridad del imperio. Lo significativo en este caso y a diferencia de lo que expresa Benedict es que el tema del honor y mantenerlo se vuelve en contra de los japoneses mismos. La secuencia continúa con la voz en *off* que expresa: “el camino del samurái es la muerte. En el momento de

escoger entre la vida y la muerte, precisa escoger la muerte”. Esta frase permite ver otra de las características de la mentalidad japonesa, la de mantener el respeto por las tradiciones y el propósito de una jerarquía masculina por sobre todo. La esfera militar y de los samurái es, en esencia, la que mantiene la relación entre un emperador de origen divino y los guardianes de ese orden. El verdadero “espíritu” japonés prioriza lo espiritual por sobre el mundo físico otorgando suprema importancia a la moralidad del samurái que debe velar no solo por la seguridad sino por la continuidad del poder del emperador. En la escena subsecuente a la de la muerte de Aoki se escucha:

La fe es el destino glorioso del Japón. La fe en el emperador y en su divinidad son elementos que *hacen* [mi énfasis] de un japonés *un* [verdadero] japonés. Aquel que niega esos valores y que admite la vida sin los mismos tiene el *coraçõe sujo*. Aquel que considera morir como algo inútil no conce el camino del samurái. En el momento de la vida donde se alcanza la muerte, no hay como saber si nuestros deberes fueron cumplidos. Vivier es un clamor de cualquier ser humano y es natural que la razón se incline para este lado. Con todo continuar viviendo sin cumplir los deberes es cobardía. Para el japonés la verdad es una sola: la honra del espíritu japonés. No existe nada más que eso. (Amorín *Corações Sujos*)

Al igual que en el libro de Benedict, la obra de Amorín, se focaliza en el sentido del honor. El mismo se desarrolla por medio de la violencia. El hecho de que Amorin se focalizara en esa violencia como eje central de su obra no significa que no le haya prestado atención a la diferencia de géneros, por ejemplo. El sistema jerárquico que se muestra en la película está intrínsecamente relacionado al tema del poder del hombre en la comunidad. El tema de la honra, por su parte, queda ligado al de la muerte y la forma de vida. Por su parte, se suplementa con todo esta discusión la cuestión de la identidad. Tanto el tema del honor, la diferencia de géneros y la violencia pueden tomarse como símbolos de la crisis identitaria que experimentaron los japoneses y sus descendientes.

Notes

ⁱ Como expresa Eric Waltz, entre las razones que tuvieron los japoneses para emigrar se encuentran las siguientes: "1) Hopes of becoming rich. 2) Curiosity about America 3) Sexual anxiety in those who had passed marriage age 4) Dreams of an idyllic, romantic life in the new land. 5) Lack of ability to support self. 6) Filial obedience: sacrificing self to obey parent's wishes" (33).. Muchos de los inmigrantes impulsados por razones económicas buscaron realizar el viaje con la menor cantidad de dinero posible. Desconociendo los gastos de semejante, contrajeron múltiples deudas familiares. Asimismo, este endeudamiento condicionó su estadía en Brasil, ya que se vieron forzados a permanecer más tiempo del inicialmente estipulado (33).

ⁱⁱ *Gaijin: Caminhos da liberdade* fue la primera película de larga duración de Yamasaki.

ⁱⁱⁱ Se observa nuevamente la técnica de los autores de no darle un nombre a ciertos protagonistas. Se profundiza el estudio de esta particularidad en el Capítulo 2 sobre la obra de Bernardo Carvalho.

^{iv} Verena Stolcke hace referencia a cómo estaban conformadas las familias de los inmigrantes: "uma última forma empregada pelos fazendeiros para reduzir os custos por unidade de trabalho foi a sua preferência explícita, não só pelas famílias, mas por grandes famílias, isto é, unidades que consistiam de pelo menos três enxadas. Quanto maior o número de trabalhadores em proporção aos consumidores em uma família, menor o custo de reprodução de cada trabalhador individual e, conseqüentemente, menor podia ser o preço da tarefa" (45).

^v Como expresa Moniz, "Yamasaki addresses the problems created by the dominant nationalistic discourse, as well as the authoritarian frame of allegorical films speaking for the subaltern. She chooses to present a more fragmented view of reality: an autobiographic, feminist-constructivist perspective, or documentary-journalistic style" (230).

^{vi} Por medio de la generosa intervención de mi amigo Júlio Miyazawa logré ponerme en contacto con los hacedores de la película *Corações Sujos*, Vicente Amorín y Luisa Espíndola quienes me facilitaron una copia personalizada de su trabajo. Estoy profundamente agradecida por su asistencia en mi investigación.

^{vii} Se denomina dekassegui a todos aquellos descendientes de japoneses que regresan a la tierra de sus antepasados en busca de mejoras económicas. Al igual que sus antepasados nipones, sufren desarraigo y discriminación.

^{viii} La formación y jerarquías están basadas en el concepto japonés *ie*, más detalladamente abordado en el capítulo 2.

^{ix} Néstor García Canclini, en *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*. expresa: "Popular cultures (rather than popular culture) are formed through a process of unequal appropriation of the economic and cultural property of a nation or ethnic group by some of its subordinate sectors, and through both a symbolic and real understanding, reproduction, and transformation of general as well as particular living and working conditions" (21).

^x Para una lectura más detallada sobre Shinto Renmei dirigirse a la página de Sociedade Brasileira de Bugei. "A História da Shindo Renmei".

Capítulo 5

La subalternidad femenina en *Flores de un solo día* de Anna Kazumi-Stahl.

En este capítulo se estudiará el papel de las inmigrantes y cómo construyen su identidad y su espacio social. Las condiciones asociadas a los movimientos migratorios se reflejan en el comportamiento de los personajes femeninos dentro de las familias de inmigrantes. En busca de los trazos fundamentales de los grupos que emigran, se analizará a la mujer japonesa como ente transnacional. Se estudiará su lucha contra la subalternidad, determinada por su género y adaptación cultural, así como la creación del espacio del sujeto emigrante. Para realizar el análisis, tomaremos como punto de partida, los estudios Adam Schaff y Noam Chomsky con respecto al significado del lenguaje dentro de la comunidad emigrante. Así, el capítulo se enfoca particularmente en el inmigrante femenino en la obra de Anna Kazumi-Stahl *Flores de un solo día* (2003).

El nuevo idioma es una de las barreras más importantes que el inmigrante debe sortear. Primero debe sustituir la lengua que le otorgaba el sentido de pertenencia cultural y le proporcionaba una determinada percepción de la realidad por otra distinta. En las tierras desconocidas, debe asimilar esas nuevas palabras de otra lengua para servirse de ellas en el nuevo contexto social y étnico. Por ello, la expresión hablada tiene tanta importancia como el silencio. La esencia misma del lenguaje tiene que ver con la evolución del ser humano, de su sentido identitario y de su valor cultural. Así, según Adam Schaff, el lenguaje es un producto social con una finalidad pragmática. Éste sirve de ente catalizador y redistribuidor de diferentes discursos, que acaban por reflejarse en la

sociedad como un todo: “language is not only an element but also a coauthor of culture” (Schaff 154). Como advierte Noam Chomsky, lo único que nos separa del mundo animal es la capacidad de hablar: “el lugar donde se expresa la diferencia esencial entre el animal y el hombre es el lenguaje humano, y particularmente la capacidad que tiene aquél de formar nuevos enunciados que expresan pensamientos nuevos, adaptados a situaciones nuevas” (Chomsky 18,19).

Anna Kazumi-Stahl muestra en *Flores de un solo día* (2002) cómo los personajes femeninos catalizan la problemática del inmigrante. En alguno de sus personajes, la autora lo realiza desde la perspectiva peculiar del silencio. Otros, como Aimée, son trilingües. Su caso permite ver las ventajas de aquéllos que logran asimilar nuevas culturas y a la vez mantener sus idiomas de origen. Esto facilita su navegación entre uno y otro espacio.

5.1 Identidades transnacionales

Los personajes femeninos de *Flores de un solo día* manifiestan, a través de sus vidas, cómo se adaptan al nuevo entorno y de qué modo transforman sus respectivas identidades transnacionales. Elsa Chaney observa que muchos inmigrantes, habitan un área binacional y tienen sus “pies en dos sociedades” (209). Así, las definiciones tradicionales -que sólo incluyen parámetros de nación, etnia o cultura- son factores limitantes, menos fidedignos dentro del discurso identitario. Desde esta perspectiva, vislumbramos el caso de la novela de Kazumi-Stahl. Sus protagonistas, Hanako y Aimée, madre e hija, personifican a los inmigrantes que no sólo entran en una categoría de doble

nacionalidad, sino que pertenecen a un grupo más complejo dentro del movimiento inmigratorio: los que emigran más de una vez.

Hanako, es un personaje abnegado y austero. Tiene un problema del habla, sufre de afasia. Algunos personajes consideran su problema como una especie de retraso mental. Es, por tanto, un personaje necesitado que prescinde de otro para su subsistencia y requiere que alguien la rescate¹. El soldado norteamericano Henri Levrier, que más tarde se convierte en su esposo, es el encargado de salvarla en una primera instancia. Él traslada a Hanako desde Japón a los Estados Unidos a fin de ofrecerle una vida mejor. Cabe señalar, que ella no conoce ni consiente plenamente su emigración a Estados Unidos, como tampoco la posterior, a Argentina. Con estos dos movimientos migratorios, las identidades culturales de Hanako y su hija se hacen más flexibles, reformulándose una y otra vez. La asimilación de Hanako está supeditada a su afasia y al nuevo idioma de las sociedades que la acogen. Por su parte, la asimilación de Aimée queda ligada a su capacidad de interacción y a la facilidad que tiene para adaptarse a diferentes lugares. Aimée hace las veces de alter ego de Hanako. Mientras que la madre no puede hablar, su hija puede hacerlo en tres idiomas.

5.2 Memoria y lenguaje

Maurice Halbwachs afirma que existen varias formas de afasia y que todas ellas reducen la capacidad de la persona para insertarse socialmente. El afásico sufre ansiedad y timidez, y se siente discapacitado en su espacio social. En este sentido, consideramos que algunos de los rituales y repeticiones de Hanako: peinarse de determinada manera o

preparar el *ikebana*ⁱⁱ diario para la casa de su hija, son formas de retención de una memoria perdida que le ayudan a combatir su alienación. En cualquier situación en la que un individuo no puede comunicarse, peligra su capacidad de pertenencia. Hanako logra superar este obstáculo al expresarse por medio de sus rituales y su arte.ⁱⁱⁱ Además, su incapacidad de comunicación debilita también su memoria. En cualquier sociedad, la comunicación hablada y escrita es fundamental para entablar y mantener relaciones. Sin embargo, Hanako logra hacerlo por medio de la preparación del *ikebana*, que constituye una forma de diálogo con su familia. No logra intervenir en las conversaciones cotidianas, no se adecúa a convenciones sociales. Su incapacidad no es sólo del habla sino que se transforma en doble incapacidad con respecto a la identificación: ni Hanako está identificada con su sociedad ni su sociedad identifica como miembro a un individuo con sus características. En su obra *On Collective Memory*, Maurice Halbwachs señala que el común denominador en la multiplicidad de afasias existentes, es que el individuo tiene cierto registro de que es parte de un grupo:

There are many different forms of aphasia, many degrees of reduction of memories that its effects. But it is rare than an aphasiac forgets that he is a member of society. He knows well that the people who surround him and who speak to him are as human as he is himself [. . .] He feels diminished and humiliated, is distressed and sometimes irritated because he cannot manage to keep or to recover his place in the social group [. . .] Contact between his thought and the collective memory becomes interrupted at a certain number of detailed points. (43-44)

Para comprender la experiencia de Hanako, utilizaremos las palabras de Halbwachs. Hanako personifica a los individuos atrapados “entre bambalinas”, a aquéllos que viven en una sociedad pero no son parte de ella. Esta experiencia es común a muchos

inmigrantes. Hanako no se comunica por medio de la palabra hablada y aparentemente no tiene memoria. No logra evocar ni reconstruir ese pasado que otorga al individuo memorias y constituye, en definitiva, un sentido de pertenencia. Hanako parece no existir socialmente como individuo. Se podría incluso cuestionar si sus rituales no son más que una repetición sin conexión con el mundo exterior. Se podría argumentar, asimismo, que ella se encuentra en un estadio de ensueño, un estadio mental paralelo al de su hija Aimée y su yerno Fernando. En cuanto a la memoria, de acuerdo a Maurice Halbwachs existen dos aspectos relacionados, que se presentan disociados en forma de afasia y en los sueños:

In the case of very pronounced aphasia it is difficult to know whether there subsists a memory of events, and up to what point the patient recognizes persons. In less severe cases of aphasia the patients, because they cannot tell of their past owing to their lack of words, and because their relations with others are diminished, are likely to maintain only a vague sense of time, persons and places [. . .] he has nevertheless a superficial and confused view. (45)

Sin embargo, Hanako logra reposicionarse dentro de su discapacidad y sobrellevarla a través de su trabajo manual^{iv}. Sus rituales diarios le permiten recobrar el control de su pasado, logrando hacer una conexión emocional. Su arte se convierte en palabra, una forma de recuerdo y una forma de reinención del significado oral, del diálogo. Así se observa por medio del siguiente incidente de la novela:

Desde su ensueño Aimée mira cómo las manos pálidas, menudas, encierran la fruta y la sostienen bajo el agua que a su vez cae con fuerza, transformándose en espumosa sobre la piel blanca, las uñas luminosas, y el agua que a su vez cae con fuerza [. . .] por su distracción las tostadas se queman, y hay que comenzar de nuevo. Hanako le dirige una mirada abierta, casi risueña, y su hija se sorprende con los ojos negros y modestos labios rosados que parecen comunicar (casi como lo hiciera una madre normal, con o

sin palabras) una burla cariñosa por ser torpe en una tarea tan sencilla (Kazumi-Stahl 149)

Este simple evento de la vida familiar une a ambos personajes por medio de una comunicación tácita, a través de las miradas y de los silencios^v. La retórica del silencio aglutina la incapacidad de hablar con la capacidad de expresarse. Esta dinámica de flujo y reflujo de palabras que constituyen la comunicación humana produce un nuevo contexto entre el inmigrante y el nativo. Como apunta Pierre Bourdieu en *Function of Language and Symbolic Power*, la función del lenguaje no sólo tiene una virtud generativa infinita sino que también, en un sentido Kantiano, produce existencia “by producing the collectively recognized representation of existence” (42).

Un individuo sin memoria o sin capacidad de recordar se encuentra en un limbo social y mental que le impide tanto comunicarse como reencontrarse con su pasado. Las memorias de cada estadio de la persona sirven de andamios que apuntalan su identidad. Para muchos inmigrantes el pasado forma parte de un espacio mental lejano al momento de asimilar la nueva vida. Hanako nunca llega a erradicar su espacio interior ni sus memorias. Más bien, son sus memorias las que la mantienen en su estado de ensueño y, gracias a ellas, su hija Aimée logra encontrar un punto de comunicación con ella. Esta conexión con el pasado que tiene Hanako a través de sus rituales es fundamental para el desarrollo y el desenvolvimiento del misterio que Aimée ha de resolver en la novela (el misterio tiene que ver con el verdadero padre de Aimée).

Sin embargo, cabe cuestionar qué tipo de intercambio cultural puede haber entre una persona con los problemas de comunicación que tiene Hanako y la sociedad que la

recibe. Ella no puede emitir sonidos, lo cual dificulta el intercambio intercultural. En su lugar de subalterna, su capacidad de asimilación y la de desafiar el sistema que la acoge, disminuye aún más. Y esto no le ocurre sólo por el hecho de ser inmigrante, sino, como ya expresamos, por su género y por su incapacidad de hablar.

En este sentido, Habwachs estudia cómo una memoria individual se encuentra esencialmente relacionada a una memoria familiar y, por ende, a una grupal. Estudia cómo en algunos casos las memorias familiares se reducen a un listado de sucesivas imágenes, que reflejan una fluctuación de pensamientos, sensaciones e identificaciones, acerca de ciertas tradiciones familiares:

[Family traditions would] be reduced to a series of successive pictures which would reflect above all the variations in feeling or thought of those who make up the domestic group [...] Family traditions would last no longer than would be suitable for its members [...] No matter how we enter a family [or a society, I add] we find ourselves to be part of a group where our position is determined not by personal feelings but by rules and customs independent of us that existed before us. (55)

5.3 La comunicación entre madre e hija y un idioma no común entre ellas

Dentro del proceso inmigratorio, el aprendizaje y la asimilación de nuevos parámetros lingüísticos también son fundamentales. El *shock* cultural que produce el desarraigo de una situación inmigratoria genera cambios en el plano afectivo, en los códigos de comunicación lingüísticos y socioculturales. En muchos casos se producen también trastornos del habla y en los procesos de aprendizaje. El caso de Hanako, independientemente de su historia personal y del trauma sufrido en la guerra que supone

su afasia, recuerda al lector que cada uno obra en busca de la expresión del subconsciente. Cuando el sujeto no puede articular sus deseos de forma verbal, como le ocurre a Hanako, no puede entrar en el discurso identitario ni de pertenencia. Esta limitación la mantiene en un estadio de mutismo fisiológico y social. Y si el emisor no emite sonido y no escucha, como el personaje en cuestión, todo el inventario lingüístico de intercambio social queda reducido a una instancia atemporal. Pero, ¿qué sucede en relación a aquéllos que se comunican con diferentes herramientas? Hanako y Aimée reinventan la continuidad de una comunicación silenciosa, lo que constituye un discurso nuevo: el del ser desarraigado y con la impronta del no-pertenecer. La afasia de Hanako simboliza el sufrimiento personal y social experimentado por más de una mujer inmigrante. Hanako logra quebrar su “inutilidad” inicial a partir de la efectividad de su discurso silencioso y por medio de su arte, del *ikebana*. Expresa su cultura por medio de la creación artística.

Se puede hacer un parangón entre los exiliados y las protagonistas de Kazumi-Stahl. La lengua materna de Hanako o Aimée es el japonés, su segunda lengua el inglés y su tercera, el castellano. Hanako es una exiliada no solo de su patria sino también de su idioma. Sin embargo, Aimée siendo capaz de expresarse en tres idiomas redime la posición de la madre y la de sí misma. Los exiliados no tienen la opción de retornar al igual que Hanako nunca podrá retornar al uso de su lengua materna. Es aquí que su *alter ego*, su hija Aimée, por medio de su habilidad logra mantener a su madre ligada con sus raíces. Sólo Aimée logra sobrevivir en nombre de las dos: “Eveline les habló en inglés, y para su sorpresa fue la niña [Aimée], de ocho años, la que respondió, mientras que su

madre de casi treinta miraba distraída hacia los techos de los edificios vecinos” (12). De acuerdo a Melman la “lengua materna” (35) se transforma y adapta en el proceso de asimilación del nuevo lugar y en sí misma constituye luego una nueva identidad reformulada.

El personaje de Hanako no demuestra un aumento de fobias a través de la novela; de cierta manera su dificultad se mantiene constante. Sin embargo, se observa la disociación en su propio personaje. Esta disociación simbólica es propia de muchos inmigrantes, con respecto al lenguaje de origen (madre) y la del lugar adoptado (padre). Hanako permanece en ese estado disociado. Por su limitación, es incapaz de expresar sus necesidades de manera verbal ya sea en japonés (su idioma de origen), en inglés (lugar donde pare a su hija) o castellano (en Argentina, lugar de residencia actual). Los casos de Hanako y su hija reflejan el de muchas familias de inmigrantes. En éstas, diferentes miembros no llegan a una inclusión social favorable, es decir, se mantienen en el limbo de la no pertenencia. No pertenecen ni al lugar de procedencia ni al adoptado.

De acuerdo a las novelas pertinentes a Brasil específicamente, incluidas en la presente disertación, los inmigrantes japoneses tienen un marcado deseo colectivo de transmitir el idioma materno para solidificar la permanencia de las raíces y, a la vez, mitigar la culpa que genera el abandono. Grinberg (1996) reconoce que las personas pueden llegar a sufrir impedimentos del habla muy importantes. Éstos no son otra cosa más que un intento de superar una posición solipsista del mundo y de su propia circunstancia. Esta dinámica en particular se observa más acentuada”mente dentro del grupo de inmigrantes, debido a las

circunstancias propias del cambio: “Alguns não podem significar o que dizem, outros não podem dizer o que significam, em certos casos, o aspecto correspondente a significar está tão empobrecido que se torna impossível distingui-lo do sem sentido e é em nós tão superficial que se toma inútil, e Issim sucessivamente” (112).

El contexto histórico personal se combina también con el juego lingüístico y de costumbres propios y únicos del sujeto inmigrante. Esto se hace ininteligible para aquéllos que se encuentran fuera de esa experiencia. Los movimientos migratorios son, en general, experiencias cruciales en la vida de un individuo. Y, particularmente, las relaciones sociales se encuentran ancladas dentro de las improntas de género, las cuales reformulan dinámicas intrapersonales. Las interacciones de Hanako y Aimée y el lugar que ellas ocupan dentro de la novela se encuentran diseñadas y transformadas por su género femenino.

Al profundizar el análisis de los estudios de género dentro de los movimientos inmigratorios, observamos cómo estos movimientos en muchos casos marcan desigualdad entre hombres y mujeres. Corrientemente, el género femenino se encuentra supeditado a funciones domésticas: ser la madre, la esposa o la hermana del hombre. Si se considera que el “género” es poder y se entiende como poder el tener voz en las decisiones, las mujeres en general están relegadas a una posición adversa, como se observa en la novela: “Además, tú eres la hija de Hanako, eres la prueba en carne y hueso de que al final se compensó lo que ella sufrió. O sea, la confirmación de que mi amigo Henri [...] en realidad sí, la pudo salvar de aún más horrores de los que le había causado”

(370). Entiéndase como horrores causados aquéllos que Henri Levier pudo haber generado al haber utilizado su poder como jefe de familia y al obligarlas a ambas a emigrar a Argentina.

5.4 Un contexto sociocultural del habla femenino

El contexto de la novela, el del doble desarraigo espacial, puede ser utilizado como plataforma de análisis del contexto sociocultural, en el cual la mujer inmigrante japonesa -Hanako y Aimée- se encuentra sumergida. Como estudia Cherris Kramaræ, la mujer “se encuentra excluida de la construcción del lenguaje” (33). Estableciendo este punto de partida para su análisis, observamos también que, aunque la mujer está incluida en la actividad social del hablar y hacerse escuchar, se van delineando diferencias de género en cuanto a la capacidad de emitir opiniones:

The language of a particular culture does not serve all its speakers equally for not all speakers contribute in an equal fashion to its formulation. Women [...] are not as free or as able as men to say what they wish, when and where they wish, because the words and the norms for their use have been formulated by the dominant group, men. So women cannot as easily or as directly articulate their experiences as men can. Women’s perceptions differ from those of men because women’s subordination means they experience life differently. However, the words and norms for speaking are not generated from or fitted to women’s experiences. Women are thus “muted.” (Kramaræ 1)

Entrelazando las palabras de Kramaræ y la vida de Hanako y Aimée, notamos cómo una cultura en particular -en este caso la japonesa- no sirve a todos sus miembros de manera equitativa, en términos de capacidad de habla y de inserción social. A lo largo de la novela se observan, como espejos enfrentados, una imagen de una voz femenina que

es incapaz de hacerse escuchar y otra que logra revisitar ambos mundos, el silencioso y el del trilingüismo. Una de las interacciones, con los familiares de Henri por ejemplo, se palpa en la imagen de estas mujeres inhabilitadas de generar comunicación (“muted women”): “-Ah, mírele la carita. Es la misma que la madre. Es la cara de un alma que dice: No entiendo nada de lo que me dices, pero eso no importa, pues te escucharé sin oírte y te querré sin necesidad de saber la verdad de tí” (Kazumi-Stahl 356). Estas líneas denotan esa incapacidad social de escuchar a aquellos silenciados por el trauma de la guerra, o por el espacio social que ocupan. Aimeé es la hija de una “incapaz”, de alguien que no entiende ni interpreta.

El entorno inmediato continúa emparejando la inhabilidad de Hanako con la inhabilidad de entender su limitación. Henri, el soldado que la rescató del Japón de la postguerra, es el único que logra verla más allá de su discapacidad. No así sus familiares de New Orleans. La siguiente cita detalla esta incapacidad externa de “escucha” a la voz silenciada de Hanako: “Quedaron obsesionados con todo lo que *no* podía hacer: que no podía hablar, que no podía pasear entre la gente en la calle, que no podía leer o escribir. Cuando lo importante era lo que sí podía hacer, y que hacía: comunicarse puramente, perdonar, amar, saber cómo ser feliz” (Kazumi-Stahl 357). En los últimos dos ejemplos, los receptores sociales presuponen que estas mujeres japonesas son incapaces de comunicarse. Además, se las excluye de cualquier construcción cultural establecida a través del lenguaje. Estudios como el de Kramarae plantean que la mujer japonesa está menos envuelta en la producción gramática y grafomológica del idioma que el hombre^{vi} (20), donde se observan diversas formas de “male-constructed systems” de

comunicación. Dichos estudios contemplan que la comunicación femenina estipula el uso de “tag questions, hedges, the greater politeness of female speech”.(Smith 21) Desde su silencio (que es su forma de comunicarse), Hanako lograba demostrar esa “amabilidad” que explica Smith: “[...] Hacía que la pensaran vulnerable al comienzo, pero sólo para descubrir con el tiempo la fuerza de carácter que tenía, la inteligencia creativa y más rápida que muchos otros, y lo que más asombraba: la capacidad de captar y vivir la felicidad, que es sencilla pero que se les escapa a los más normales. Con esa cualidad, y sin buscar hacerlo, la japonesita contagiaba y complacía aún al más duro o resentido” (Kazumi-Stahl 281).

El caso del género femenino dentro de un grupo social (norteamericano, brasileño o argentino) refleja similitud en la problemática de asimilación. Se añade además que el grupo social no escucha, desvaloriza o toma parcialmente esa voz femenina; “Tu mamá no es como las otras porque es *especial* [...] Especial para bien o para mal, la verdad era que la desintegraba [entablando comunicación] salir al mundo – y sigue siendo así” (65). Se la ve a Hanako, una vez más, como alguien incapacitado de expresarse, “*especial*”.

Retórica del silencio

Como menciona Lisa Block de Behar, el mismo enunciado *rethoric of silence* representa una contradicción en sí mismo. La retórica, disciplina que desde sus albores ha interpretado ambivalencias, presupone la existencia de una voz. El lenguaje es la personificación de diferentes aspectos de la persona: desde su posición social y su género, hasta su estatus y, por sobre todo, su identidad. Se puede en este caso aplicar esta disciplina al silencio, a la ausencia de voz en aquellos inmigrantes que, por diversas

razones, no expresan lo que opinan. “Sí, volverá a hacer uno [un arreglo floral] para la casa, para dar expresión al sentimiento del momento” (147). Estos elementos convierten su ausencia fonética, transformando su postura, disminuyéndola a una posición de menor desventaja. El título mismo de la novela *Flores de un sólo día*, representa al espacio/tiempo limitado de aquéllos que están incluidos en ese grupo de “otredad”. Muestra a aquéllos silenciados por la falta de voz, recursos o directamente de estatus social, quienes quedan supeditados a una posición efímera y pasajera, como las flores de un solo día.

5.5 Subalternidad desafiada

El caso particular de Hanako la sitúa en una posición subalterna. Utilizando las palabras de Theodor Adorno sobre la dialéctica, uno puede decir que la vida de Hanako muestra una “consistent sense of nonidentity”(Adorno 5). Podemos deducir este estadio de no-identidad a partir de su incapacidad de hablar. Su hija lo expresa: “Tiene consecuencias de una probable meningitis aguda, tales como afasia y desafíos en el razonamiento. Se llama Hanako. Podés usar su nombre, eso le gusta. Pero no te va a entender otras cosas que le digas” (Kazumi-Stahl, 28). Podemos tomar su impedimento como representación simbólica de la afasia sufrida por inmigrantes al llegar a un nuevo lugar. Esta incapacidad de hablar coloca a Hanako irremediabilmente en un lugar de subalterna. Sin embargo, su figura reformula ese espacio desde su silencio. A pesar de su doble estigma^{vii} (social e individual), logra manifestarse a su entorno por medio de la creación de los *ikebanas* diarios, que prepara para el establecimiento de su hija y para su propia casa: “Hanako, en su aislamiento mental –que además, ya demostró [...] que es su

principal manera de expresarse y entrar en contacto con los demás” (Kazumi-Stahl 152).

A través de esta simple expresión, percibimos cómo el subalterno puede desafiar esa posición, a partir de lograr una forma de comunicación para expresar sus sentimientos.

Hanako replantea este espacio de sujeto relegado, por medio de su sutil forma de interacción: “...los ikebana expresan el estado de ánimo, una emoción” (23). Su quehacer constituye un desplazamiento de su estado de subalterno. A pesar de ello, la autora revisa ese sutil desafío por medio de la mención del problema recurrente de Hanako: “...dirige una mirada abierta, casi risueña, y su hija se sorprende con los ojos negros y los modestos labios rosados que parecen comunicar (como si lo hiciera una madre normal, con o sin palabras) una burla cariñosa por ser torpe en una tarea sencilla” (Kazumi-Stahl 149) , como haciendo hincapié en la constante puja entre la incapacidad de hablar y la aptitud de establecer contacto con el exterior. A su manera peculiar, ella reformula su estado de subalterno.

5.6 Espacio trans-inmigrante

Como Stuart-Hall menciona, “Migration is one way trip. There is no home to go back to, there never was”. (Iain Chambers 9) La inmigración es un evento que transforma la vida del individuo y su statu quo. De la misma manera, el género al cual éste pertenece es fundamental en cuanto a igualdad se refiere. Hanako y Aimée, sus relaciones con los demás personajes, y el espacio que ocupan son diseñados a partir de su pertenencia al género femenino: “Aimée sabe que no es infalible en realidad, y que Hanako también tiene conciencia de ciertas limitaciones. Las dos han experimentado el efecto destructivo que el mundo externo ejerce sobre ella si sale sola” (Kazumi-Stahl 64).

Es decir, y haciendo una relación con el concepto de Stuart-Hall, la posición que ocupan a partir de su desarraigo no las hace infalibles a experimentar lo que sucede alrededor. Al igual que en un camino sin retorno, como la inmigración, llegar a “comprender” lo que les sucede también es un sendero sin regreso. La comprensión de sus necesidades les impide que regresen al estadio de seguridad otorgada por la inconsciencia de los cambios. Sus identidades son notadas como una combinación de su herencia japonesa y la adaptación al nuevo lugar. Pero ambas fueron parte de una familia inestable, que tuvo la necesidad de migrar, y resultaron dos personajes segregados (Hanako por ser rescatada por un soldado norteamericano y luego Aimée por ser rescatada o acogida en Argentina por familiares de su padre).

En este sentido, su género las relega a una categoría donde otros se aprovechan de ellas, sobre todo en cuanto a su capacidad de decisión se refiere:

La niña no había sabido si creerle o no, no lo conocía mucho [a Henri Levier] sólo había estado con él esos meses del verano. Pero después dijo que iban a la ciudad por su mamá, que iban a buscar a su mamá y que iba a poder volver a quedarse con ella. No la había visto por más de tres meses, desde que había enfermado mal, y papá había decidido aislarla para el tratamiento. (Kazumi-Stahl 66-67)

Tanto la niña como Hanako están supeditadas al juicio del padre, sin poder participar en las decisiones. En la novela no se aclara qué tipo de episodio tiene Hanako como para haber sido aislada. Se ve como algo natural que los hombres tomen decisiones por madre e hija.

Podemos observar cómo los flujos migratorios rediseñan la desigualdad entre los sexos al ahondar la profundidad del análisis entre género y migración, dictaminado por la separación de la categoría/rótulo de mujer, la inclusión de un concepto abarcativo de

reconocimiento de clase, etnia y relaciones, todas ellas basadas en el género.

En primer lugar, su identidad se establece a partir de su género. En segundo lugar, por ser mujeres inmigrantes y, finalmente, por estar relegadas a una posición de dependencia con respecto a sus padres o maridos en cuanto a la toma de decisiones. A pesar de todo lo expresado, Hanako y Aimée rompen con el status quo de desigualdad. Ya mencionamos cómo cada una encuentra su manera de transitar su circunstancia.

Existen varios ángulos de acercamiento al tema del espacio y el lugar que la mujer inmigrante ocupa en éste. El prefijo *trans*^{viii} abre en consideración un sentido de reubicación del inmigrante. En esta novela en particular, los personajes tienen más de un movimiento migratorio. En lugar de ver la novela a través del espacio del inmigrante, la adición de este prefijo facilita una mirada que va más allá del sujeto inmigrante asentado en un lugar, posterior al de origen.

Cuando el análisis se aproxima a las dinámicas experimentadas por inmigrantes (el sentido de pérdida y la ganancia de valores culturales, la forma de comunicarse, las nuevas costumbres, entre otros), también debe incluirse el común denominador del espacio: dónde estas dinámicas ocurren.

Se hallan muchas diferenciaciones en las categorías que definen los espacios. Sin embargo, una de las que está más cercanamente relacionada a la vida del inmigrante es la del espacio mental y social. Desde un punto de vista epistemológico, el espacio es revisado y corregido en perspectiva matemática, y adapta a un entendimiento moderno la noción de que “espacio” es también un “mental thing” o “mental space” (Lefebvre 3). Asimismo, este espacio toma forma dentro de un marco histórico o de la lógica. Esta

reconfiguración del significado de espacio provee un parámetro donde un espacio mental toma cuerpo: “no clear account of mental space is ever given and, depending on the author one happens to be reading, it may connote logical coherence, practical consistency...the logic of container versus contents” (Lefebvre 3).

El tema del espacio en la novela de Kazumi-Stahl habilita una ruta de acceso al espacio mental de la mujer inmigrante. En primer lugar, existe un pasaje al espacio mental de la autora que luego se transforma en el espacio de los personajes femeninos. En el caso de Hanako, desde su silencio, llama la atención precisamente a partir de su limitación. El lector se encuentra de alguna manera inmerso en el espacio mental de Hanako, tratando de adivinar su pensamiento y emociones. El *ikebana* diario que ella prepara provee indicios de lo que quiere o le pasa. Esta inmiscución al espacio mental de Hanako queda expresado por las palabras de su yerno: “No sabe qué piensa, qué quiere, o necesita” (Kazumi-Stahl 23).

Hanako vive en un espacio mental donde no existe otra obligación más que la de preparar su *ikebana*. Ella vive “con estos factores del mismo modo que con otros como la temperatura de la ebullición o las fechas límites de las latas o los lácteos. No los cuestiona ni los sufre. Es así y punto; la vida sigue a partir de ahí” (Kazumi-Stahl 27). Henri Lefebvre, haciendo referencia a Michael Foucault, explica que la disparidad entre “theoretical real and the practical one, between the space of philosophers and the space of people” (4).

Esto puede ser utilizado como una de las interpretaciones del carácter de Hanako. Usa los espacios para mantener comunicación con el mundo, con el ámbito social:

[...] repetía un mismo gesto, casi como un ritual. Con los brazos cruzados, ponía las manos en las dos mejillas, para que quedaran como si fuera las de otro que le rodeara la cara, levantándola apenas. Lo hacía con los ojos cerrados, y se quedaba un rato quieta así, concentrada, como si llamara a la memoria una imagen o un instante. (31)

Repite símbolos, frases, canciones, o arte del pasado. Es una práctica que le ayuda a regenerar la memoria. Muchos inmigrantes utilizan estas actividades para rediseñar en una nueva experiencia en el extranjero. Esos eventos suceden dentro de un espacio mental y pueden luego ser reflejados en un espacio social. El narrador omnisciente muestra la capacidad de Aimée de entrar en la sociedad argentina: “Y, expeditiva, decidió acelerar la inserción de la niña (la única que se podía insertar, pues la pequeña sí tenía todos sus cabales y facultades) en la vida normal de Buenos Aires” (Kazumi-Stahl 31).

En el replanteamiento de las líneas generales de análisis (la idea de espacio, subalternidad, identificación, transnacionalismo y migración), se muestra gran parte del espectro que dibuja la figura del inmigrante femenino en la sociedad. En su estudio relacionado al género femenino, lingüística e inclusión social, Peter Trudgill, mide los atributos femeninos en relación a su inclusión social y en cómo los ve esa sociedad. La novela de Kazumi-Stahl presenta a estas dos mujeres inmigrantes: una que no puede hablar, considerada menos que un individuo, y su hija a quien, por ser menor de edad e hija de una discapacitada, se le dificulta su inclusión en la sociedad. Trudgill también estipula que las mujeres tienen una consciencia de estatus social menor que los hombres. Es decir, el género femenino tiende a ser consciente de su espacio o lugar dentro de la sociedad, a partir de la imagen o estatus de los hombres que lo rodean: del esposo, hermano o padre presentes en sus vidas.

En el caso de Hanako y de Aimée, no sólo observamos una conciencia de estatus social, sino también la edificación de un espacio de poder dentro del lugar relegado, magro de poder que tienen. La conciencia de estatus social o conciencia del espacio ocupado, se edifica a partir de la ausencia o de una débil presencia de figuras masculinas. También se puede decir que ser consciente del estatus social se relaciona con el nivel de “entendimiento” de las normas de vida de un nuevo lugar. Primeramente, aparece el soldado norteamericano Henri Levrier que rescata a Hanako de Japón, quien luego se casa con ella, para nuevamente “salvarla” a nivel social. Lo hace de manera que Hanako queda protegida. Henri y Hanako tienen más bien un vínculo de padre a hija. Más tarde en el desarrollo de la novela, sabemos que Henri adopta como propia a la hija de Hanako. En estas situaciones, en primer lugar con Hanako y luego con Aimée, la figura masculina no se impone ante la femenina; es decir, su poder no empaña la relación con ellas.

La comunidad japonesa estipula que la mirada directa hacia el interlocutor es un acto desafiante^{ix}. Hanako está desarraigada de su lugar de origen y reensamblada socialmente en suelo norteamericano y luego argentino, dentro de un contexto occidental de comunicación. Así, su mirada podría estar desviada por dos razones fundamentales: 1) es incapaz de mantener una mirada con sus interlocutores debido a su idiosincracia, y 2) debido a su limitación del habla. El estudio de Trudgill también estipula una serie de suposiciones con respecto a la posición de la cara del interlocutor femenino (tratando de mantener distancia con el interlocutor masculino, por ello, desviando la mirada): 1) la atención hacia la mirada del otro se ve afectada por el nivel de poder del escucha. 2) La mirada sostenida presupone también cierto detrimento a la propia mirada. 3) La mujer en

general tiene menos poder que el hombre. Sin embargo, y contrariamente a lo que su condición supone, Hanako, efectivamente “mira” a través de sus arreglos florales. En esta instancia ella es capaz de “mirar”, es decir, los sentidos que tiene disminuidos se suplen por otros. Observa su entorno y responde de acuerdo a su estado de ánimo. Sostiene, de esa forma, la mirada en un diálogo sin palabras.

Dentro de un marco cultural japonés, se estipula que la mirada de la mujer, como elemento de comunicación, quede supeditada al desvío de la mirada. De la misma forma en que la comunicación de la mujer queda supeditada a lo que Margaret Deuchar denomina como “standard speech”, proceso que tiene “connotations of prestige, appears suitable for protecting the face of a relatively powerless speaker without attacking that of the addressee” (31). Entre ellas, madre e hija establecen un diálogo que va más allá de la palabra hablada. Comparten el entendimiento de los silencios y de las miradas: “Ahora Aimée la mira con más atención: Hanako está echando vistazos, con humor, entre su hija y el tostador (que ha empezado a sacar humo otra vez). Se ríe sin sonido, con los ojos negros y dulces, y con los labios apenas abiertos...” (Kazumi-Stahl 151).

Este evento cotidiano refleja cómo la mirada logra entablar comunicación entre Hanako y su hija, como ya mencionamos con anterioridad. Nuevamente, en el marco de la comunicación entre ambas, la interpretación de los arreglos florales resulta un idioma escondido y simbólico entre ellas. Así, Aimée es capaz de interpretar sus silencios:

[...] se quedó [Aimée] toda la noche sin dormir, pensando, en la cocina, entonces Hanako, en su aislamiento mental – que además, se le ocurre ahora, ya demostró un síntoma ayer al abandonar el arreglo floral, que es su principal manera de expresarse y entrar en contacto con los demás-, debe estar aún más trastornada ... ¿o no? (152).

Lo que se ve a lo largo de la novela es cómo una inicial incapacidad fortalece sus relaciones más cercanas: Hanako y sus miembros familiares encuentran métodos paralelos al lenguaje hablado igualmente significativos, con la misma funcionalidad y contundencia que la voz oída. Su silencio, el silencio de la mujer inmigrante se transforma en un discurso retórico. Éste habilita y valida más de una postura al analizar la figura de Hanako, aquel individuo extraño, no asimilado, que pernocta en un limbo social. Esta contradicción identifica a todos aquellos individuos efímeros que socialmente no existen más que por un día, aquéllos que se mantienen después del corte de tallo como un ramo con vida propia: “Hanako mantenía una autonomía propia de su condición, aquella de lo verdaderamente distinto que no necesita ser aceptado”. (Kazumi-Stahl 14)

5.7 El cuerpo del inmigrante, la voz y la mujer

Dentro de los múltiples estudios en relación con el “cuerpo de los inmigrantes”, han proliferado aquellos que estudian, por ejemplo dentro del marco de la medicina o psiquiatría, el lenguaje con el que habla sobre ese cuerpo. Este lenguaje busca interpretarlo y cómo éste entabla una relación con la sociedad que lo recibe. En esta exégesis es necesario poseer un sistema de signos que provean las condiciones para una interpretación del discurso de ese cuerpo. Ahora bien, cuando esa entidad tiene una de sus partes afectadas se deberá prestar atención al funcionamiento general de ese organismo para lograr interpretar su relación con el resto de la sociedad. Los personajes Hanako y Aimée, como dos individuos independientes, emulan ese cuerpo del individuo inmigrante que intenta comprender sus condiciones de existencia en relación con un “cuerpo” social. En *The Suffering of the Immigrant*, Abdelmalek Sayad menciona cómo

psiquiatras intentan establecer, conjuntamente con estudios de psicología y antropología, algunas de las características y tratamientos que se utilizan en el análisis de los magrebíes que emigran. El autor toma el ejemplo de la diferenciación sexual y cómo la psiquiatría parece no prestar mayor atención a esta problemática:

[la psiquiatría] sees no need to investigate the real import of the pronounced discrimination between the sexes, or in other words the sexual division of space, time, age and activities of all kinds (which are all necessarily bound up with sexually discriminated spaces, times and ages), starting with activities that have a differential effect upon male and female bodies, it tends to overdetermine the place and power attributed to women and particularly to mothers. (208)

Se menciona también que se “desestima” la importancia del rol atribuido a la mujer y su relación con ciertas reacciones neuróticas de los individuos (208). Si bien el estudio de Sayad es acerca de magrebíes, el ejemplo sirve en esta instancia para la novela de Kazumi-Stahl. Tanto en una como en otra circunstancia los grupos étnicos estudiados pertenecen a las periferias, son parte de minorías que intentan acercarse al un centro social. El trauma de la inmigración los posiciona en un lugar que los obliga a recordar sus raíces y a la vez los hace experimentar diversos niveles de frustración en el proceso de adaptación.

La desaparición del habla, la afasia sufrida por Hanako puede emular la desaparición de la madre-social japonesa. La inmigrante se encuentra desprovista de lo que la une a sus raíces teniendo ella, una reacción que le impide participar activamente por medio del habla en una nueva sociedad. Sayad menciona que ante la experiencia traumática de la inmigración produce en los magrebíes la búsqueda e identificación de elementos de su personalidad que poseen una relación directa con la “madre-social”. Existe una estrecha relación en el “cuerpo” del inmigrante en relación con “la madre”

social donde se producen actitudes compensatorias entre los individuos en cuestión. Al igual que los magrebíes, Aimée compensa la falasia de su madre, el cuerpo mutilado de la comunicación por medio de su capacidad de aprendizaje exitoso de tres idiomas.

Asimismo, Hanako, a través de su participación original en la comunicación por medio de su arte logra proveer a su hija de una oportunidad señera de mantener sus raíces culturales a pesar de su afasia. De acuerdo a Sayad el “cuerpo” funciona como sustituto del lenguaje donde el lenguaje “somático” se mantiene adosado (yuxtapuesto) al cuerpo el cual es el origen de las experiencias como un todo. Como se menciona, existe una “disposition for abstraction [por medio del habla], an intrinsic ability to meet the demands of intellectual rationality” (210). Simultáneamente existe una pobreza semántica de los idiomas donde lo concreto y lo empírico queda supeditado a un fin pragmático.

Ahora bien, el “cuerpo” del inmigrante (en este caso Hanako) mutilado por su afasia, que busca pertenecer a un lenguaje “oficial” queda solo supeditado a un espacio donde un lenguaje “privado” es el único que le permite preservar sus costumbres de origen. De acuerdo a Sayad existe una subsecuente distinción dentro del lenguaje. Esta última contemplativa con respecto al lenguaje está relacionada con la capacidad del mismo de impregnar moderación, sabiduría o experiencia a través de la comunicación (212). En el caso de Hanako, o cualquier otro inmigrante japonés, que se ve imposibilitado de expresarse con libertad se genera esta necesidad de “compensación” la cual hace que el “cuerpo” del inmigrante logre “hablar”^x por otros medios, y en el caso de la novela de Kazumi-Stahl a través del *ikebana*. Hanako logra de forma simbólica que Aimée se mantenga cercana a sus raíces japonesas y donde el símbolo de su expresión logra

integración al menos en el círculo más cercano que es su familia. En este proceso, Hanako logra, de una forma pura, es decir, sin los estigmas que otorga la incompreensión de un nuevo idioma (como le sucede a muchos inmigrantes) y a la vez ilusoria (ya que nunca emite sonido), conciliar el mundo del bullicio cultural con el del silencio identitario. Su incapacidad, al igual que la de muchos inmigrantes, la distingue del discurso (bullicio) social y político de un nuevo lugar. A pesar de ello, su arte la “demarginiliza” lográndose así que “hable” con el resto del cuerpo social que la rodea. El silencio social en el que se encuentra sumido un inmigrante logra sañarse en tanto y en cuanto primero se denote su presencia, aunque más no sea silenciosa, y en segundo lugar cuando éste, el inmigrante, revierta esas condiciones de disparidad (por ejemplo por medio del arte) haciendo notar su “cuerpo” dentro de un todo.

ⁱ “No le hizo nada a ella [Levier]. Quédate tranquila. Por supuesto que no. Es más, a partir de verla, sólo le hizo bien, mucho bien. La rescató porque quiso hacerlo, la quiso salvar y sanar de todo el mal que se da en una guerra, en específico de lo que a ella le tocó sufrir” (Kazumi-Stahl 371).

ⁱⁱ Y las flores, a través de un sistema milenario de significados, se presentan en la vida mundana como una vía (y lamentablemente hay tan pocas) que permite al ser humano sentir en carne propia y con los ojos, con su pequeña sensibilidad individual, el tremendo pulso de ese gran todo (Kazumi-Stahl 59).

ⁱⁱⁱ Ikebana is the transmutation of the gestures of the Japanese people. [...] The arrangement expresses the gestures she cannot openly make. Or one might say, we “read” her gestures in the Ikebana. [...] Western people love to throw flowers into vases. Also, Western women love to have their beauty compared to that of flowers. But Western women never do what Japanese women do: cutting down the branch of a plum tree, and bending it, though a tree branch is nearly impossible to bend, and doing so despite it all because she is putting the full expression of her feelings there: the gesture of that slightly bent plum branch will reflect her very heart. (Tada 80-82)

^{iv} Como estudia Michitarō Tada “Ikebana is the manifestation of the socialized self (“socialized” in the sense that the self is infused with the forms of one’s culture). In being thus socialized, and only then, is the self allowed to exhibit *miburi* (motion, movement) At the same time, then we find ourselves situated in the vague territory of *shūdan-teki kojīn* (the individual within the group). [...] Ikebana is a “fine art,” in the Western sense of the term; yet, in spite of that, it is also an accomplishment in the Japanese sense. It is for this reason that, in Japan, everyone learns Ikebana, no matter how talented one may or may not be. Indeed, perhaps the key aspect here is that everyone is allowed to learn it “(82). El arte de Hanako es único lenguaje que puede usar debido a su incapacidad.

^v “The arrangement expresses the gestures she cannot openly make” (Tada 80)

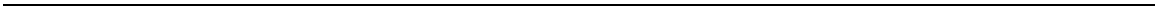
^{vi} Janet Smith en *Japanese Women's Language* estudia la diferencia entre la forma de hablar del hombre y la mujer japonés y cómo éste demuestra y mantiene su poder por medio del habla.

^{vii} Spivak observa la diferencia social entre el hombre y la mujer como una diferencia de doble cara: “Within the effaced itinerary of the subaltern subject, the track of sexual difference is doubly effaced. The question is not of female participation in insurgency, or the ground rules of the sexual division of labor, for both of which there is “evidence.” It is, rather, that, both as object of colonialist historiography and as subject of insurgency, the ideological construction of gender keeps the male dominant” (287). Su enunciado se aplica al “silencio” de Hanako.

^{viii} Se puede tomar el estudio de Enrique Dussel de Transmodernidad e Interculturalidad para con respecto al diálogo de la culturas: “un diálogo intercultural debe ser transversal, es decir, debe partir de *otro lugar* que el mero diálogo entre eruditos del mundo académico o institucionalmente dominante [...] Frecuentemente las grandes megalópolis tienen servicios subterráneos que van de los barrios suburbanos hacia el centro; pero falta conexión de los subcentros entre ellos” (18). La analogía en esta instancia es tomar el individuo femenino y compararlo con aquellos espacios (barrios) que comienzan a comunicarse entre sí sin la necesidad de pasar por la hegemonía del “centro” (o un poder masculino en este caso).

^{ix} De acuerdo a Tada, la mirada altiva hacia el interlocutor presupone un desafío y una postura irrespetuosa: “to stare at someone in an intense and strong way (*kitto misuero*), was typical of those who ruled. Thus, most Japanese persons experienced only being the object of such a stare. [...] our [Japanese] arts, such as *Ikebana*, [...] were born of our custom of not looking directly into the face or eyes of other persons. *Me no yaiba ga nai* (Having no place for our eyes to look) is a most troubling situation for us to find ourselves in. Making a guest feel that way is the most offensive thing a host can do. Hence we place and *Ikebana* flower arrangement in the alcove, and our guest, looking at it, can sense the state of mind/being of the master, mistress or whoever lives in the house” (Tada 58-59).

^x Se invita a la lectura del trabajo de Delphine Hirasuna con su trabajo *The Art of the Gaman* donde los inmigrantes japoneses hacinados en un campo de concentración norteamericano logran, por medio de la expresión artística, poner voz a sus capacidades expresivas como “cuerpo” social japonés que se encuentra silenciado por cuestiones políticas.



Subcapítulo: Producción cultural - cine

Al igual que la literatura la cinematografía es otro de los elementos constitutivos de la identidad cultural de los *nikkei*. Destacándose dentro de las más reconocidas en la historia de la vida de São Paulo, las producciones nipobrasileras comenzaron a hacerse moneda corriente después de la llegada de los primeros inmigrantes. De acuerdo al trabajo *O Imigrante japonês* (1987) del historiador y pintor Tomoo Handa, existían cines ambulantes que comenzaron a aparecer en la década de 1920. Las primeras películas exhibidas eran mudas. Así menciona Edna Kobori: “documentários, noticiários ou filmes de ficção de curta duração eram projectados pelos ambulantes nas fazendas de café, onde havia concentração de japoneses” (142). Asimismo, en el artículo “Roho Nippaku Shinema Sha” de Kimiyasu Hirata y citado por Alexandre Kishimoto en “A experiência da cinema japonês no bairro da Liberdade”, se menciona que uno de las primeras películas de origen japonés que se mostraron en Brasil fue en la colonia Vila Nova en 1927 y se denominaba “Ninchiren Shonin”. Este tipo de evento comienza a sentar presdente sobre la expresión cinematográfica japonesa en Brasil. Alguno de los entrevistados para este estudio como Júlio Miyazawa expresan opiniones similares a las de Olga Futemma en su artículo “As salas japonesas no bairro da Liberdade” en cuanto al sentido ritualista de ir al cine: “Essa experiênciã de ir com a família toda ao cinema em bases regulares, tem uma coisa ali de ritual que eu acho maravilhoso! [...] Para as gerações de hoje deve ser esquisito você se aprontar para ir ao cinema. Mas de fato era um evento, sobretudo para as moças” (79). Miyazawa, por su parte, rememora cuando junto a su familia iba al cine. En los recesos entre las partes de la obra que se presentaba,

como había escacés de dinero, solo llevaban pan para comer y era lo que compartíanⁱ. Lo que se rescata es el sentido comunitario, de acuerdo a Miyazawa, era toda “ritual” en el que se participaba y se esperaba toda la semana, donde la exhibición de la película era una forma de fortalecer los lazos con el Japón distante. Profundizando sobre lo “ritual” de asistir a funciones de cine, Futemma expresa:

Quase todos os sábados, o mesmo ritual: a família se aprontando, o táxi grande, aonde eu ia em pé sobre os meus quatro anos, o saguão do Cine Niterói na rua Galvão Bueno. E então acontecia: depositavam-me na bilheteria do cinema, junto da funcionária *nissei* extremamente gentil, colocavam uma caixinha amarela de caramelos nas minhas mãos, despediam-se e eu os via atravessar a cortina verde que nos separaria por duas horas. As espiadas breves que eu dava lá para dentro me falavam de um mundo escuro e altas vozes falando em japonês. De repente as cortinas se abriam e eu reencontrava a família e, estranho, todos me pareciam transformados: minha mãe saía às vezes enxugando lágrimas; meu pai pensativo; minhas irmãs comentando os atores (Futemma 79).

La rutina de ir al mismo lugar, en familia, encontrándose en un espacio común y a la vez paralelo a la realidad de la vida en São Paulo intensificó el sentir japonés a la vez que tenía una función conmemorativa y “transportadora”. Las películas formaban parte de lo que Manuel Marzan reconoce como fenómenos liminales.ⁱⁱ Los individuos de una sociedad estructurada verticalmente como la japonesa, en esta instancia de compartir una función de cine, se someten a otro movimiento en virtud del ritual que forman parte y de los condicionamientos implícitos. Este movimiento dentro de la ritualidad es lo que les confiere un nuevo sentido de pertenencia y de representación. Con respecto a los condicionamientos implícitos se podrían mencionar algunos como la limitación del espacio físico (cines ambulantes) o las restricciones del acceso a las funciones. Por su

parte, John C. Dawsey en el artículo “Victor Turner e antropologia da experiência”, profundiza sobre el significado de fenómenos liminales tienden a asemejarse a las pautas de representaciones colectivas estudiadas por Durkheim. Las mismas son reproducciones de símbolos que evocan “significados intelectuales y emotivos *comunes* [mi énfasis] a todos los miembros de la comunidad” (Dawsey 168). En cuanto a los fenómenos liminales, Dawsey expresa: “produzem efeitos de inversão, tendem a revitalizar estruturas sociais e contribuir para o bom funcionamento dos sistemas, reduzindo ruídos e tensões” (168). De esta forma, se pueden contextualizar las experiencias de Futemma o Miyazawa. El ritual de ir al cine semanalmente revitalizaba el sentido de pertenencia a la vez que los transportaba a sus orígenes.

A raíz de la presencia de diversas comunidades de inmigrantes, se generó una búsqueda y necesidad de referentes culturales que alimentaran un sentido comunitario. Dentro del contexto socio-económico posterior a la Segunda Guerra Mundial pocas producciones internacionales lograron mantener su alcance en el mercado brasileño. Entre las producciones que desafiaron la hegemonía norteamericana, se encontraba la japonesa. Para encontrar un referente de la situación social, se puede incluir la apreciación de María Rita Galvão sobre el ambiente de consumo de películas extranjeras:

Mesmo durante a guerra, até o Brasil romper com a Alemanha, a quantidade de filmes alemães exibidos aqui [en Brasil] era relativamente grande, e em São Paulo havia mesmo um cinema que praticamente só exibia esses filmes, UFA Palácio. Fimes italianos continuaram aparecendo em São Paulo mesmo depois da constituição de Eixo, em promoções especiais para a colônia [...] Em São Paulo, especificamente, havia ainda o cinema japonês, desde antes da guerra inicialmente, tratavase de exibições internas para a colônia, sem letreiros, mas logo o volumen de filmes japoneses que entravam no país era suficientemente grande para possibilitar exibção comercial regular no cinema

São Francisco (24).

De igual manera y continuando con la vena interpretativa de Dawsey y Marzal, Lúcia Nagib en su artículo “Cinêlandia na Libertade” afirma la calidad de agente conglomerante del cine y de las producciones artísticas especialmente para los extranjeros. Nagib reflexiona sobre la importancia del cine japonés en São Paulo:

A história do cinema no Japão é marcada ao mesmo tempo por inovação e tradição. Nascido ao final do século XIX, pouco depois de se estabelecer na Europa, era fruto tanto do avanço industrial e comercial quanto do teatro tradicional japonês, especialmente o kabuki, que abrigou as primeiras casas de produção de filmes, como a Nikkatsu e a Shochiku. O cinema tornou-se, assim, parte essencial da identidade cultural japonesa, acompanhando até o outro lado do globo aqueles que haviam deixado o Oriente para tentar a sorte no Novo Mundo (n.p)

Como explica Nagib, el cine japonés fue convirtiéndose en estandarte identitario de la comunidad. La naturaleza ambulante del cine japonés y las películas sin sonido también contribuyeron de forma peculiar a la formación de ese sentido comunitario. La forma en que se proyectaban las películas se asemejaban a las del Japón. Había un narrador que explicaba las diferentes escenas. Esta figura del orador equiparaba la del actor o *benji*, de la escuela de teatro *kabuki*. El historiador Tomoo Honda se explaya sobre el tema:

Durante as sessões, estendia-se um pano branco, que servia como tela e, a sua frente, no chão, um outro pano, usado nas colheitas, para o público sentar-se [...] A época era o cinema mudo. Havia, então, o orador que, usando diferentes impostações, narrava o filme. (125)

Esta particularidad de cómo se proyectaban las películas y la explicación de los detalles por parte del orador constituyó una estructura que fortalecía las manifestaciones culturales de la comunidad japonesa. Por su parte, Tadao Sato en *Japão, a história através do cinema*, reflexiona sobre la diferencia de “naturaleza” entre el cine japonés y

el de producción norteamericana o europea. A diferencia de las producciones occidentales, donde se observaban grandes contiendas, mega realizaciones e historias entre de conquistadores y conquistados; las películas de origen japonés se focalizaban en la vida de personajes simples pero que tenían un gran sentido del honor. Las películas sobre samuráis comenzaron a ser las más famosas dentro y fuera de la comunidad. El propósito de estas películas también era el de contextualizar y profundizar el entendimiento de la vida y la muerte. De acuerdo a Sato: “Os japoneses acreditam que aqueles que morreram tragicamente deixaram atrás de si um intenso sentimento de ranco; e que nós mortais, estamos sujeitos a sua maldição, e que devem ser sonsolados pela veneração” (3). Se puede interpretar que la proyección de este tipo de películas conjuntamente con la figura del orador y el “ritual” de la comunidad en asistir a las funciones constituyeron un punto de encuentro entre lo pasado y el presente, donde la noción del “sentir” japonés se mantenía viva en tierras brasileñas.

Si para muchos inmigrantes japoneses las películas conformaban parte de un reencuentro con las raíces y lo perdido, para los *nikkei*, fue un descubrimiento del país que les relataron pero que nunca habían visto. El cine, como otras formas de expresión cultural, fue una de las vías de declaración y por sobre todo de transmisión de la estirpe del pueblo japonés.

Paul Ricoeur, en *Tempo e Narrativa*, invita a profundizar sobre la noción de catarsis surgida a partir de la *Poética* de Aristóteles. En el tomo VI la definición de tragedia permite relacionar ambos conceptos:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, e com várias espécies de ornamentos

distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a “catarsis” dessas emoções. (27)

De acuerdo Ricoeur, algunos de los críticos de la obra de Aristóteles como Jean Lallot y Roselyne Dupont-Roc, existe una respuesta emocional que surge a partir del drama. Esta respuesta emocional luego se transforma en una catarsis disparada por la intriga personal.ⁱⁱⁱ Podría decirse que el cine japonés generó en sus espectadores de los cines ambulantes y luego los del barrio Libertade una transformación representativa (si se encuadra el fenómeno cultural de las películas con el interpretación de drama antiguo) donde los mismos experimentan en sus funciones reconstrucciones de lo real en lo ficticio. Es decir, haciendo un parangón con el método interpretativo expuesto por Gomes Bolshow películas como *Gaijin* o *Corações Sujos* o en novelas como *Haru e Natsu*^{iv} de Sugako Hashida, la alegoría a una vida pasada en Japón se encuentra de forma subjetiva reinterpretada en el espacio del “drama” cinematográfico. En el mismo y por medio de la empatía generada a partir esa *tessitura de la intriga*, se halla una creación moderna de cine o televisión un sentimiento comunitario comprensión de las dinámicas inmigratorias. Ante el “drama” del desarraigo y el establecimiento en un nuevo lugar conjuntamente con sentimientos anti japoneses de la post guerra la crisis de identificación se agudiza. Es en esta instacia que las producciones artísticas (literatura, arte, cine, música) acarrear acciones reparadoras del sentimiento de desasosiego.

Mangá

Otra de las formas de reconciliación, subsanar dudas en cuanto a la identidad y reconciliación entre japoneses y occidentales, se encontró también a partir de la

producción de mangá. Al igual que otros productos japoneses, los mangá, historia en cuadritos,^v forman parte del “paquete” cultural oriental que tuvo incidencia prominente fuera de Japón. De la misma forma en que con muchos otros productos de autoría nipona se pasó de una postura de desconocimiento a una de fascinación e idolatría. Asimismo, los *cuadrinhos* tienen un alto nivel de peso cultural ya que los mismos eran un punto de encuentro entre el distante Japón y los descendientes de japoneses.

De acuerdo a Egon Schaen, los japoneses instalados en Brasil sufrían “uma fase prévia de desintegração cultural bem mais radical e profunda nos japoneses e nipo-brasileiros do que em imigrantes de proveniência européia”. La presencia del mangá no solo extendía la postura de los padres japoneses preocupados por la buena educación en las costumbres niponas sino que también, de una forma didáctica, se acercó por medio de cuadros novedosos, culturas distantes como la brasileña y japonesa. De acuerdo a Sonia Bibe Luyten aquellos que traían “uma baixa nível em sua bagagem cultural e na de seus descendentes” (66) la presencia del mangá fortalecía la identidad de los *nikkei*. De acuerdo a Paul Ricoeur el hecho de narrar una historia tiene un carácter atemporal que habla de una *necesidad transcultural*:

existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou em outras palavras: que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se toma uma condição da existência temporal. (85)

Los mangás favorecieron a un hábito de lectura que también fomentó la capacidad de los *nissei/sansei* de mantener el idioma japonés. Dentro de los artistas más destacados se encuentran Júlio Shimimoto y Fernando Ikoma de acuerdo a Paul Gravett y João

Almeida respectivamente. El mangá como expresión cultural y de modo práctico extendió, entrando en campo atemporal de la condición del inmigrante, la necesidad de articular y consumir la presencia nipona en Brasil. Si bien los pequeños dibujos no tienen gran contenido narrativo sus protagonistas y consumidores encuentran en el espacio de la ficción simbolismos idiomáticos y de características propias del japonés. A la vez, los *cuadrinhos*, logran trascender el espacio gráfico y se transformaron en diseños animados. En una cultura de los *nikkei* más jóvenes tener al alcance representaciones culturales como el mangá significó aunar y catalizar el pasado con el presente. Las películas y luego los mangá logran esa catarsis cultural de la que se refiere Ricoeur.

Conclusión

La inmigración japonesa hacia Latinoamérica ha sido un proceso heterogéneo. Los cambios sociales anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la puesta en práctica de nuevas políticas de gobierno y las tensiones dialécticas entre la autopercepción de la comunidad japonesa y las propias del lugar de asentamiento afectaron la imagen sociocultural de los nipones y sus descendientes. Los procesos de adaptación de los primeros inmigrantes japoneses no solo dejaron una huella característica en sus vidas sino que ésta se trasladó a sus expresiones artísticas impregnando un “sentido *nikkei*”. El mismo intenta acercarse desde diversos ángulos a esa tensión que experimentaron los japoneses al llegar y por sobre todo cómo, sus descendientes, integraron dos culturas.

Este conflicto de identidad que experimentaron los primeros inmigrantes, lo que significa de “ser japonés” en Brasil o Argentina, luego se profundizó en las experiencias de sus hijos. Los *nikkei* se vieron inmersos en este conflicto siendo parte de “ambos lados”. Es decir, se pueden identificar con lo japonés a través de sus padres y con lo brasileño o lo argentino por haber nacido allí. Las diferencias entre los autores *nikkei* y otros de origen latinoamericano describen a la vez que reflejan ese estado sin efugio que parecen experimentar: el de pertenecer a dos espacios, dos idiosincrasias, y a la vez no sentirse completamente incluidos. Los *nikkei*, como hijos de inmigrantes mantienen un apego con Japón a la vez que se adaptan de forma única a la cultura brasileña o argentina. En esta disertación se examinó, por medio de producciones cinematográficas y de literatura, las intrincadas memorias de la hibridez que estos descendientes

experimentaron desde el comienzo de sus vidas. Los ejemplos escogidos para este trabajo sirven de modelo de examinación para las dinámicas que acaecieron en la sociedad brasileña y argentina. En *Yawara! Uma travessia Nihondin-Brasil* de Júlio Miyazawa, el autor representa por medio de las familias de Ryutaro, Toshiro y Noriki el valor de los lazos familiares dentro de la comunidad nipona. Asimismo, la inclusión de personajes “débiles” como el de Kootaro habilita el discurso de aquellos miembros de la comunidad que son denostados debido a sus limitadas capacidades cognitivas. En el libro *The One vs. the Many*, Alex Woloch sondea sobre la importancia personajes secundarios dentro de la narrativa: The minor character rests in the shadow-space between narrative position and human personality: an implied human being who gets constricted into the delimited role, but who has enough resonance *with* a human being to make us aware of this constricted position *as* delimited. (40)

Kootaro, desde su personalidad infantil, se sumerge en la vida de los adultos de la comunidad permitiendo a los demás personajes percatarse de la existencia del “otro” y evidenciando ante el lector la capacidad de “reconciliación”. Con el concepto de reconciliación hacemos referencia a cómo algunos miembros de la sociedad están distanciados de un centro neurálgico de importancia y cómo otros permanecen en una periferia. En este caso, Kootaro, desde la oscuridad de sus limitaciones mentales logra, en más de una instancia y por medio de su humor, aunar aquellos que están en el “centro” de la comunidad brasileña y los de la periferia, “los otros”. Su rol, en principio, pasa desapercibido, ya que se lo presenta como un personaje infantil e incapaz de relacionarse con otros en igualdad de condiciones. Pronto, su madrastra nota sus dificultades de

aprendizaje y a pesar de los esfuerzos de su esposo, Toshiro, entiende que es “diferente” al resto de los niños de la comunidad. Es, en este momento el lector puede contextualizar las palabras de Woloch. Uno evidencia las restricciones del personaje (que emula la postura del inmigrante) pero a la vez logra reconocerlo desde un punto de vista “humano”.

En otra instancia, Kootaro, por medio de su humor, logra sin advertirlo, disminuir la tensión entre el delegado de la hacienda y Goro: “Reconhecendo o menino e logo percebendo que se tratava de uma fantasia infantil, os dois vaqueiros foram os primeiros a rir da situação. O delegado, para não ficar mal perante Mário, também começou a rir” (Miyazawa 44). De esta forma que se observa cómo ciertos personajes secundarios (o los que están en penumbras, socialmente hablando) adquieren a una mayor importancia dentro de la línea narrativa al igual que, en muchas instancias, aquellos inmigrantes o *nikkei* comienzan a tener mayor protagonismo social.

La narrativa que utiliza personajes de capacidades limitadas permite el análisis de la sociedad que denosta o incluye a los que son “diferentes”. Se observa, también, la importancia que le otorgan los japoneses a los lazos familiares por medio de la presencia de Goro en el relato. Éste, a través de su relación con Antônia, la maestra de la escuela, desafía las normas familiares de ambos: la de no mezclarse con otros grupos étnicos. Por medio de su relación amorosa, se reformulan los valores comunitarios y se deja ver una identidad japonesa que comienza a separarse de sus raíces para acercarse a las brasileñas. A continuación se expresa la preocupación de Goro: “Goro pensava em sua mãe, com a certeza de que ela não admitiria o namoro com a brasileira” (Miyazawa 58). Si bien se

deja ver su angustia, en las próximas líneas se observa su clara postura de apoyo cuando se entera de que Antônia está embarazada: “Se você for contar para os seus pais, eu quero estar junto” (59). Luego, ellos deciden escapar. Este evento demuestra no solo una separación de la comunidad sino también que demuestra por medio de lazos románticos los personajes se animan a dejar de lado estrictas tradiciones y otorgan mayor importancia a un nuevo estilo de familia interétnica. Así, en esta instancia se logra ver cómo el personaje de Goro asume su responsabilidad y es capaz de enfrentarse a toda su familia defendiendo su paternidad.

Representando otro aspecto literario y cultural de los nipobrasileños, Bernardo Carvalho escribe sobre la experiencia *nikkei* sin pertenecer a esa comunidad. En su obra *O sol se põe em São Paulo* Carvalho, por medio de un narrador sin nombre, continúa adentrándose en el terreno de la dualidad identitaria. En este caso, la voz del narrador que nunca se identifica contextualiza la ansiedad que experimentan muchos inmigrantes: la de no pertenencia, la de no tener un nombre que los identifique socialmente. Por su parte, por medio del personaje de Setsuko, la dueña del restaurante, se permite ver la postura de una mujer japonesa que se sirve de mentiras para contar su historia. Como se ha visto en el texto, ella necesita de un narrador que relate sus vivencias. La particularidad de que este narrador no haya sido un escritor reconocido es significativa en este contexto de inmigración. Su personaje extiende lo que experimentan muchos inmigrantes que necesitan de un “otro” para lograr contar sus historias de identidad y en ese proceso reinventarse como individuos. El título de la novela devela un movimiento circular en la continua búsqueda que experimentan los *nikkei*. Japón, también llamado la tierra del sol

naciente, impulsó a sus vástagos a que se establecieran en Brasil. Los mismos parece que encuentran su sentido de pertenencia, al igual que lo hizo la dueña del restaurante y el narrador/escritor de la historia, una vez que retornan al Japón. Ese sol que inicia su sentido de identidad se pone en Brasil, ahí es donde nuevamente emprenden su ciclo de búsqueda generándose así un movimiento constante entre sus raíces y su lugar de permanencia. El autor al escoger este encabezado y problematiza por medio del mismo la relación entre Oriente y Occidente. Entre lo japonés y lo brasileño. En muchas oportunidades se hace referencia a Japón como “el sol de naciente”. Carvalho, escogiendo “el sol se pone en San Pablo” extiende la implicancia de lo que significa ser japonés hacia Brasil.

De acuerdo al trabajo de Edwar Said *Orientalism* (1978) en su explicación sobre la interpretación que Occidente posee sobre Oriente, se menciona que el mismo fue “inventado” a partir del asentamiento de colonias francesas y británicas y también a raíz generalizaciones históricas que solo “focused on despotism, splendor, cruelty, and sensuality” (López-Calvo 61) fortaleciendo una postura europea de supremacía.

Contrariamente a otras novelas sobre orientales, el trabajo de Carvalho, a pesar de el autor no tiene un origen *nikkei*, no contribuye a esa posición de disparidad en cuanto a la percepción del inmigrante oriental. Más bien, y según expresa López-Calvo cuando menciona a Julia A. Kushigian (61) en Latinoamérica existe un “Hispanic Orientalism” donde autores como Octavio Paz, Severo Sarduy y Jorge Luis Borges se han interesado en la formación y desarrollo de un aspecto “metafísico” de las culturas asiáticas. Carvalho podría sumarse a la exploración de otros autores latinoamericanos en este

sentido. Al proponer un título como el de su novela, lo que se puede asumir como una mera cuestión de promoción editorial, deja ver, en realidad, un acercamiento a lo oriental pero desde una postura de equidad. El simple hecho de hacer mención del apodo “invertido” de Japón en Brasil puede suponer, y hasta cierto punto, confundir al lector con la interpretación del título. Con “apodo invertido” se comprende al Japón como la “tierra del sol naciente” donde se origina la cultura. Por su parte, se tiene a Brasil que es donde “el sol al ponerse (en São Paulo)” encuentra un espacio de “cierre”.

Lo significativo es que, la identidad al igual que la cultura japonesa de aquellos que emigraron hacia Latinoamérica y otros lugares indefectiblemente se torna en una identidad híbrida. São Paulo, es partícipe a partir de su extensa población japonesa, no solo del nacimiento de una nueva cultura *nikkei* sino que también origen de muchos “viajes de regreso”. Es decir, el sol y la cultura japonesa nacen en Japón, se ponen en São Paulo y se reformulan al retornar con el movimiento *dekassegui*. La novela de Carvalho, alejándose de la concepción de Said, pretende establecer una nueva mirada sobre El título mismo preestablece la perspectiva híbrida del autor, generando “confusión” para luego mostrar, por medio de los personajes, las implicancias del trauma identitario que muchos *nikkei* experimentan.

Como se ha observado la identidad, el sentido de pertenencia y la construcción de la nación en el caso brasileño y argentino se construyen a partir de las contribuciones artísticas de los *nikkei*. La profundidad de esas contribuciones se puede medir a partir de la inmersión de voces ajenas, como en el caso de Carvalho, que por medio de narrativas escritas por un no-*nikkei* continúan observando la vida de los descendientes de japoneses.

La escritora norteamericana Karen Tei Yamashita, con sus obras sobre los *nikkei* perpetúa esta creación y reformulación de la identidad japonesa en tierras extranjeras por medio de su expresión literaria. Específicamente con su obra *Brasil-Marú*, la autora captura, por medio de cinco narradores captura los procesos de adaptación que experimentaron Kantaro Uno y sus familiares. A través de las múltiples voces y de narrativas interrumpidas, Yamashita deja ver cómo el sentido comunitario japonés tiene un impacto en la creación de una nueva sociedad. *Esperança*, nombre estratégicamente escogido por la norteamericana, muestra una idea utópica con respecto a una comunidad. Los personajes de la novela, al igual que muchos inmigrantes, ignoran, en vista de crear una sociedad ideal, las pobres decisiones de su líder Kantaro. Este evento se puede comparar con la ceguera política que muchos japoneses escogieron poco después de la Segunda Guerra Mundial. Muchos de ellos, haciendo caso omiso a su nueva realidad (vivir en Brasil), mantuvieron obcecadamente su lealtad al imperio japonés. Este tipo de decisiones llevó a divisiones dentro de la comunidad.

Es oportuno mencionar en esta instancia, y haciendo un parangón entre personajes, una de las escenas de la segunda película de Tizuka Yamasaki, *Gaijin: ama-me como sou*. En la misma, esta pugna entre ambos personajes (el maestro de la escuela de la comunidad y el miembro del grupo terrorista japonés) demuestra esa dualidad que muchos experimentaron en cuestión política. La aceptación de la derrota japonesa por parte del maestro de la comunidad habla de la aceptación de que las posturas políticas se transforman. El otro líder japonés, que no está identificado, muestra la cara contraria de este proceso de inmigración: aquellos que no son capaces de adaptarse políticamente y

siguen ciegamente fieles a sus raíces. En el altercado donde el líder japonés acusa al maestro de traidor al imperio, el mismo se revela demostrando así también una postura nueva: desafía la palabra y el fanatismo del hombre más anciano.

De igual manera, el personaje de Guilherme, último narrador en *Brasil-Maru*, por medio de su postura política y sus historias de cómo participó en movimientos políticos y en guerrillas, logra perpetuar la postura de aquellos *nikkei* que logran sentirse tan brasileños como para tomar parte en contiendas políticas. Las tradiciones de respeto a los mayores, de reverencia al emperador y el imperio japonés quedan ahora como símbolos de una identidad japonesa inicial. Con el asentamiento en el nuevo lugar se redefinen esos códigos. En ese proceso de contextualizar la identidad del *nikkei* las memorias de los personajes pasan a representarse de otra manera. Yamashita utiliza el personaje de Genji para reconstruir la memoria de la comunidad. Genji, que también puede ser catalogado como un personaje secundario en un primer momento, pasa a tener mayor importancia por medio de su arte. Genji es dibujante y fotógrafo. Toma la realidad que observa y la vuelve a delinear: “[Ritsu] She went to the mango groves with a rope. I went there too. I took the stubby pencils and the paper with me. She was hanging there with the bare feet. She look like a mango. I drew the mango” (Yamashita 233).

Se pueden tomar los personajes de Ritsu y Genji como ejemplos de los miembros de la comunidad que reflejan profundas transformaciones o que dejan de existir en el proceso. Ritsu ejemplifica la vida de aquellos que no logran superar el conflicto de identidad. Mueren no solo de forma física sino que también en forma social. Ritsu nunca fue capaz de incorporarse socialmente a pesar que, teóricamente, tenía un lugar

privilegiado, ya que era la hermana del líder Kantaro. La muerte de Ritsu y el dibujo de Genji exhiben no solo el dolor sino también el arte que surge a partir del mismo siendo éstos partes de esa identidad *nikkei*.

Por la misma senda, se observa la necesidad del *nikkei* de transformar sus experiencias desagradables en producciones artísticas. Como lo hicieron los japoneses en hacinados a los campos de concentración norteamericanos en los años 1942 a 1946,^{vi} la directora de cine Tizuka Yamazaki transforma las experiencias dolorosas de su abuela en una obra cinematográfica. La expresión artística les sirvió para profundizar los lazos con sus ancestros y a la vez con su identidad híbrida. *Gaijin, os caminhos da Liberdade* y *Gaijin, ama-me como sou*, profundizan esta idea de coexistencia de dolor y belleza en el proceso migratorio. La película gira torno al camino emprendido por Titoe y su familia. La inclusión de un personaje femenino muy decidido a lograr su cometido articula el comienzo de la inserción de la mujer a un plano de igualdad con el hombre japonés.

Luego de la muerte de su esposo, Titoe entabla una relación con uno de los encargados de la hacienda. Así, se observa nuevamente una segunda transformación con respecto al espacio que ocupa la mujer japonesa. Titoe en el transcurso de la película demuestra que su identidad se transforma. En la segunda parte de *Gaijin* los personajes femeninos son protagónicos. En esta instancia se ve a una Titoe ya envejecida. Su hija Shinobu y la nieta de Titoe, María, muestran tres generaciones de sangre japonesa. Por medio de Titoe se asigna la identidad que corresponde a lo “puramente” japonés. Sin embargo, al llegar a Brasil su postura inicialmente sumisa se transforma a partir de su facilidad en aprender el idioma portugués. El tema del habla es significativo en esta

formación de la identidad *nikkei*. En la segunda parte de la película y a raíz de ver morir violentamente, Shinobu, pierde el habla. A pesar de los esfuerzos de su madre, Shinobu aparentemente opta por el silencio. Su personaje contrarresta la postura de su madre quien en su momento (en la primera versión de la película) logra comunicarse con el italiano Enrico y pedir ayuda en un caso de necesidad. Aquí, en cambio, se tiene a Shinobu que solo recupera el habla una vez que vuelve a Japón. Estos dos personajes dilucidan, con sus posturas de facilidad de aprendizaje del idioma y de silencio, la posición de muchos *nikkei*: estar vinculados a dos idiomas navegando dos culturas continuamente, a veces, siendo silenciados y a veces pudiendo hablar.

Mario Vargas, por su parte, con la obra *La casa verde* (1965), también desde una autoría no *nikkei* y por medio del personaje de Fushía presenta a un “anti-japonés”. Es decir, este personaje que se dedica al contrabando en Brasil juega con lo que se percibe como verdadera “identidad japonesa”. Al incluir este tipo de protagonista, Vargas Llosa demistifica la percepción que se tiene sobre los japoneses y sus descendientes. La literatura *nikkei* presenta al individuo japonés como alguien de gran capacidad de trabajo y de resistencia ante las adversidades. En este caso, se revierten los roles y nos encontramos con occidentales imaginando cómo son los orientales y, en este momento, hacerlo desde un punto de vista negativo. Existen otros ejemplos en la literatura latinoamericana que incluyen personajes japoneses secundarios que no logran ascender socialmente y se mantienen en esa zona marginal. En esta instancia se puede mencionar al japonés, personaje de *El Sexto* (1961), del peruano José María Arguedas. Por medio de éste se contribuye también a la formación de esa identidad *nikkei* por más que sea

también desde un legado negativo. Cabe mencionarse que ese personaje secundario se lo representa como un japonés vago y débil. Obras como las de Vargas Llosa o Arguedas colaboran, tal vez sin una intensión clara, a esa constante variación en el significado de identidad japonesa en Latinoamérica. Como explica Darrell Davis, existe una noción del significado y valor de lo japonés en Occidente. Estos marcadores de identidad tienen significadores reconocibles:

Nonetheless, Japanese national identity has distinct, easily recognizable signifiers. This is because “Japaneseness” is a thoroughly processed ideology: it has been under reconstruction for a very long time, even before Japan’s mid-nineteenth century encounter with American gunboats and the Meiji restoration of 1868. Gardens, haiku, geisha, samurai, and all the other trappings of tradition have shifting relations with ideologies of “Japaneseness.” Their meanings, especially with respect to national traditions, change with time. (60-61)

La representación otorgada por los *nikkei* a lo que se interpreta como “japonés” mantiene esos significantes de la cultura milenaria. Sin embargo, en el proceso creativo se construyen nuevas imágenes de los esos significantes. Es decir, se implementan además de elementos típicamente japoneses ingredientes híbridos que contribuyen a la reformulación de esa identidad en cuestión. La inclusión de relaciones interétnicas, las separaciones de núcleos familiares o la escritura sobre japoneses en portugués o en castellano contribuyen a esa reinterpretación de lo que significa la identidad *nikkei*. En el *Gaijin* del nipo-argentino Maximiliano Matayoshi se denota la unión del Occidente y del Oriente mezclándose el uno en el otro: “[Oriente] is not merely there, just as the Occident is not just there either” (Said 4). El personaje principal, sin nombre al igual que la obra de Carvalho, contribuye por medio de esa no-identificación a lo que expresa Said. El japonés que llega a Argentina logra ascender socialmente, pero que no llega a sentirse

parte de la sociedad que lo acoge: “[...] yo tenía un apellido que no era el mío, vivía en un país al que no pertenecía, y con una familia de la que no formaba parte” (Matayoshi 241). Por medio del relato simple de la vida de un inmigrante, una vez más se expresa la angustia que sufren los *nikkei* al no pertenecer por más que lograron cierta inclusión social.

Con respecto a la pertenencia y no pertenencia en este caso también es importante mencionar el trabajo de Anna Kazumi-Stahl, *Flores de un solo día*. Esta novela que tiene como personajes principales a Hanako y a su hija Aimée, a diferencia de otras incluidas en este estudio, extiende aún más los límites de los flujos migratorios. Tomará lugar en tres países: Japón, Estados Unidos y Argentina. La historia comienza en Japón con un soldado norteamericano, Henri, que rescata a una joven japonesa, Hanako, de la pobreza de un país destruido por la guerra. La joven sufre de afasia y no es capaz de expresar sus deseos. Se la considera también (al llegar a Estados Unidos) diferente a raíz de su incapacidad de hablar. Tiempo después queda embarazada y nuevamente, Henri, quien la había cuidado como a una hija hasta entonces, se casa con ella para evitar habladurías. Al llegar a la Argentina luego de la muerte de la desaparición de Henri, Hanako nuevamente se encuentra desplazada de un lugar conocido y cómodo para ella. Por medio del personaje de su hija, Aimée, que se puede ver cómo la mujer japonesa que fue silenciada por el trauma (de la guerra en este caso) se la salva por medio de la capacidad de expresión. Se puede tomar a Aimée como el alter ego de Hanako.

El personaje de Hanako y el de Aimée se complementan ya que el silencio de uno está equilibrado por la capacidad de aprendizaje del otro. Aimée, en más de una

oportunidad, reconoce que la capacidad de aceptación y asimilación de cosas nuevas es lo que la mantendrá “a salvo”: “Para comenzar hay que saber que mi madre tuvo una fiebre muy fuerte y por eso no entiende palabras y no habla, pero es muy buena (y yo también) [...] y a mí no me gustan muchas cosas como los camarones y las ostras, en realidad cualquiera de esas con cáscaras y olor...Pero las puedo comer si es lo único que hay, por supuesto que sí” (Kazumi-Stahl 27). La hija no solo compensa la afasia de su madre al adaptarse con facilidad, sino que también es capaz de mantener sus raíces (tiene un negocio de arreglos florales). Su madre, por su parte, es ejemplo de aquellas mujeres inmigrantes que se mantuvieron en un limbo social, de aquellas que no fueron incluidas en un espacio más que en el familiar, pero, se pudieron seguir comunicando a través de su arte, en este caso el *ikebana* diario que preparaba. En menor escala estos dos personajes emulan lo que los *nikkei*, como comunidad extendida, lograron: hacerse presentes por medio del silencio y de la producción artística así como por medio de la capacidad de adaptación. Esto, en conjunto promulga esta doble o triple identidad que los caracteriza.

Los escritores y directores *nikkei* escogidos para esta disertación, conjuntamente con escritores que no pertenecen a la comunidad rememoran desde diversos ángulos los profundos cambios experimentados por miembros de la comunidad japonesa en Brasil y Argentina. Por medio de la exploración de su hibridez cultural, la incorporación de matrimonios interétnicos, el suicidio de personajes, la mentira, el silencio y el sentido de lucha, se describen los momentos de expansión y quietud de aquellos japoneses y sus descendientes. Las memorias de la tierra natal conjuntamente con las del nuevo lugar están firmemente marcadas en la psique colectiva. Asimismo, a través de las narrativas de

viaje y de las películas se profundizó esas experiencias ancladas en lo más profundo de la cultura japonesa, brasileña y argentina contemporánea. La producción cultural, las contribuciones a la formación de la nación y la reformulación de la identidad se observan por medio del reconocimiento de la presencia cultural de raíces niponas. Hoy en día, la atención que se le otorga a la literatura y la producción artística de los *nikkei* contribuye a la reexaminación de las nociones modernas de lo que significa ser “japonés”, de la literatura brasileña y argentina, de los flujos migratorios y la literatura latinoamericana en general. A pesar de ello, queda mucho aún por analizar en cuestión de producción artística, musical y literaria y que se aboquen al escrutinio y continua redescubrimiento de una identidad cambiante. El continuo análisis sobre la producción literaria y artística en general de la comunidad *nikkei* logrará profundizar la comprensión de los efectos a largo plazo que tuvieron el desarraigo y el asentamiento en un nuevo lugar y principalmente nuestra interpretación y evolución con respecto a los aportes realizados por sus miembros.

Notes

ⁱ Entrevista realizada al autor en Guararema, Brasil. Agosto 2011.

ⁱⁱ Manuel María Marzal en su trabajo *Historia de la Antropología 2*, relaciona y extiende el concepto de Victor Turner de la *liminalidad* con el del *communitas* donde se observa una mezcla dentre “lo humilde y lo sagrado, de la homogeneidad y el compañerismo” (306) donde existe un espacio fuera del tiempo. Ese espacio permite a los miembros de una comunidad encontrarse alejándose de un sistema de jerarquías y permitiendo un encuentro de reconocimiento mutuo.

ⁱⁱⁱ El concepto de *tessitura na intriga* es originalmente introducido por Aristóteles, analizado también por Paul Ricoeur en “O tecer da intriga: uma leitura da Poética de Aristóteles” en *Tempo e Narrativa*, nuevamente abordado por Marcelo Gomes Bolshow en su tesis de maestría “O Hermeneuta – uma introdução ao estudo de si” (1998). En este último trabajo se redefine el método interpretativo a través de cuatro diferentes lecturas del discurso griego del drama: lectura literal (objetiva), alegórica (subjetiva), tradicional (contextual y mística (teatral)). Para profundización sobre esta metodología dirigirse al artículo en internet “Na tessitura da intriga” de Gomes Bolshow.

^{iv} Miniserie del creador Sugako Hashida. Esta producción nipo-brasileña fue emitida en el 2008 en conmemoración de los cien años de la llegada de los primeros inmigrantes japoneses a Brasil.

^v Mangá significa historia en cuadritos. Tiene sus orígenes en el teatro de las sombras en la época feudal. Desde ese entonces se comenzaron a catalogar historias y eventos de la vida feudal para luego narrarlas e ilustrarlas en rollos de papel. Los mangá abordan gran cantidad de temas desde la vida amorosa, trabajo, guerra o literatura. Se clasifican de acuerdo a la grupo que los consume. Por ejemplo para el público infantil se denominan *shounen*. Jaqueline Berndt profundiza sobre el fenómeno y alcance social del mangá en su obra *El Fenómeno Manga*.

^{vi} Delphine Hirasuna presenta en su obra *The Art of Gaman* más de ciento cincuenta muestras de arte japonés creado durante la encarcelación de japoneses durante la guerra. *Gaman* significa paciencia, capacidad de resistencia, autocontrol. Los japoneses hacinados a esos campos de concentración por medio de ese espíritu *gaman* logran transformar su experiencia en una invaluable producción artística.

Bibliografía

- "A história da Shindo Renmei." *Sociedade Brasileira De Bugei*. N.p., n.d. Web. 30 Jan. 2013.
- Alberdi, Juan Bautista. "Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina". *Iphi.org*. Web. 31 Jan 2013.
- . "Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina". *La editorial virtual*. (2008). Web. 31 Jan 2013.
- Almeida, João. "Incríveis: a técnica universal das histórias em quadrinhos de Fernando Ikoma." *Bigorna*. N.p., 13 Mar. 2011. Web. 1 Jan. 2013.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Arena de Tejedor, Francesca. *Argentina y Japón: se conocieron en el violento amanecer del mundo moderno*. Buenos Aires: Centro Naval, Instituto de Publicaciones Navales, 1992.
- Arguedas, José María. *El Sexto*. Lima: Editorial Horizonte, 1993. Print.
- Aristotle, and Bacca J. D. García. *Poetica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1946. Print.
- ., and Jean Lallot, and Roselyne Dupont-Roc. *La Poétique*. Paris: Seuil, 1980. Print.
- Baptista, Abel Barros. *A formação do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge, UK: Polity Press, 2000. Print.
- Beal, Sophia. *Becoming a Character: An Analysis of Bernardo Carvalho's Nove Noites. Luso- Brazilian Review* 42.2 (2005): 134-49.
- Benedict, Ruth. *O crisântemo e a espada; padrões da cultura japonesa*. São Paulo: Editorial Perspectiva, 2006. Print.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1975.
- Berenstein, Isidoro. *Psicoanálisis de la estructura familiar: del destino a la significación*. Barcelona: Paidós, 1981.

- Berndt, Jaqueline. *El Fenómeno Manga*. Barcelona: Martínez Roca, 1996. Print.
- Bhabha, Homi. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990. Print.
- Block, de Behar, Lisa. *A Rhetoric of Silence and Other Selected Writings*. Berlín: Mouton de Gruyter, 1995. Print.
- Bolshow Gomes, Marcelo. "Na Tessitura Da Intriga." *Cultmidia*. N.p., 6 Apr. 2010. Web. 30 Jan. 2013.
- Bourdieu, Pierre y Randal Johnson. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Nueva York: Columbia University Press, 1993. Print.
- . *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press, 1980. Print.
- . *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 1977. Print.
- Brecht, Bertolt. 1950. "The Modern Theatre is the Epic Theatre: Notes to the opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*." *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. y trad.. John Willett. Londres: Methuen, 1964. 33-42.
- Breen, Jim. Denshi Jisho Online Japanese Dictionary. Monash University. Web. 30 nov. 2012.
- Brinson, Susan J. "Trauma Narratives and the Remaking of the Self." *Acts of Memory Cultural Recall in the Present*. Ed. Mieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer. Hanover, NH: University Press of New England, 1999. 39-54.
- Brown, Penelope y Stephen Levinson. "Universals in language usage: politeness phenomena" *Questions and Politeness*. E. Goody, ed. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1978. 56-310.
- Camps, Martin. "Travel and Japanese migration to Brazil in *O sol se põe em São Paulo* by Bernardo Carvalho." *Peripheral Transmodernities: South-to-South Intercultural Dialogues between the Luso-Hispanic World and "the Orient"*. Ed. Ignacio López-Calvo. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

- Carvalho, Bernardo. *Mongólia: Romance*. São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, 2003. Print.
- . *O Sol se Põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2007. Print.
- Chaney, Elsa. "The world economy and contemporary migration." *International Migration Review* 13.2 (1979): 204-12.
- Carignato, Taeco T, Miriam D. Rosa y Filho R. A. Pacheco. *Psicanálise, Cultura e Migração*. São Paulo: YM, 2002.
- Chambers, Iain. *Migrancy, Culture, Identity*. London: Routledge, 1994. Print.
- Chomsky, Noam, Nelcya Delanoe, and Dan Sperber. *La Linguistique Cartésienne: Un Chapitre De L'histoire De La Pensée Rationaliste, Suivi De : La Nature Formelle Du Langage*. Paris: Seuil, 1966.
- Clearly, Thomas. *A arte japonesa de criar estratégias*. São Paulo: Cultrix. 1991. Print.
- Cunha, Paulo. "Aventuras Na Historia: Kasato-Maru". 1 June 2008. Web. 23 April 2011. Associação para a Comemoração Do Centenário Da Imigração Japonesa No Brasil.
- Daniels, Roger. *The Politics of Prejudice: The Anti-Japanese Movement in California and the Struggle for Japanese Exclusion*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Dawsey, John C. "Victor Turner e antropologia da experiência." *Cuadernos de campo* 13 (2005): 163-176. Web. 30 January 2013.
- Demartini, Zélia de Brito Fabri. "Vivências diferenciadas entre três gerações de japoneses em São Paulo". *Travessia* 4.35 (1999):10-16.
- Deucher, Margaret. "A pragmatic account of women's use of standard speech". Coates, Jennifer, and Deborah Cameron. *Women in Their Speech Communities: New Perspective on Language and Sex*. London: Longman, 1988.
- "Diretora De Cinema E Televisão: Tizuka Yamasaki. N.p., n.d. Web. 18 Aug. 2012.

- Dussel, Enrique D. *Pensar el mundo desde la filosofía de la liberación*. México: Instituto Pensamiento y Cultura en América Latina, 2005.
- Freud, Sigmund, and Sander L. Gilman. *Psychological Writings and Letters*. New York: Continuum, 1995. Print.
- Freyre, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio, 1980.
- Galvão, Maria R. E. *Burguesia E Cinema, O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1981. Print.
- García Canclini, Néstor. "Noticias recientes sobre la hibridación". Trans: Revista Transcultural de Música 007 (2003): 0.
- . *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*. Translations from Latin America series. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Geirola, Gustavo. "Chinos y Japoneses en América Latina: Karen Tei Yamashita, Cristina García y Anna Kazumi-Stahl". *Chasqui*. 34.2 (2005): 113-130.
- Giuffre, Mercedes. "Maximiliano Matayoshi, en busca de la identidad Argentina." N.p., 13 Dec. 2003. Web. 18 Agosto. 2012.
- Gravett, Paul. *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*. New York: Collins Design, 2004. Print.
- Grinberg, Léone, y Rebeca Grinberg. *Migração e Exílio; estudo psicanalítico*. Lisboa: Climepsi, 1996.
- Gonzales, Nancie L. *Sojourners of the Caribbean: Ethnogenesis and Ethnohistory of the Garifuna*. Urbana: University of Illinois Press, 1988. Print.
- Halbwachs, Maurice, and Lewis A. Coser. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. Print.
- Hernández, Felisberto. *El caballo perdido: nadie encendía las lámparas; Las hortensias*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1983. Print.
- Higashide, Seiichi. *Adios to Tears: The Memoirs of a Japanese-Peruvian Internee in U.s. Concentration Camps*. Seattle: University of Washington Press, 2000.

- Hirasuna, Delphine, and Kit Hinrichs. *The Art of Gaman: Arts and Crafts from the Japanese American Internment Camps, 1942-1946*. Berkeley: Ten Speed Press, 2005.
- Kazumi-Stahl, Anna. *Flores de un solo día*. Barcelona: Seix Barral, 2003. Print.
- Kendis, Kaoru O. *A Matter of Comfort*. New York: AMS Press, 1989.
- Kramarae, Cheri. *Women and Men Speaking: Frameworks for Analysis*. Rowley, MA: Newbury House Publishers, 1981. Print.
- Kuniyoshi, Celina. *Imagens do Japão, uma utopia de viajantes*. São Paulo: FAPESP, 1998.
- Lefebvre, Henri, and Donald Nicholson-Smith. *The Production of Space*. Malden, MA.: Blackwell, 2007. Print.
- Lesser, Jeffrey. "Japanese, Brazilians, Nikkei: A Short History of Identity Building and Homemaking". *Searching for the Home Abroad. Japanese Brazilians and Transnationalism*. Ed. Jeffrey Lesser. London: Duke University Press, 2003. 5-19
- . *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Durham, N.C: Duke University Press, 1999. Print.
- . *Searching for Home Abroad: Japanese Brazilians and Transnationalism*. Durham: Duke University Press, 2003. Print.
- Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. Ontario: Kitchener Batoche, 2001. Melvyl. Web. July 2012.
- Luyten, Sonia M. B. *Comunicacão E Aculturacão: A Colonizacão Holandesa No Paraná*. São Paulo: Edicões Loyola, 1981. Print.
- Ianni, Octávio. *Enigmas da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. Print.
- Ikegami, Eiko. *The Taming of the Samurai: Honorific Individualism and the Making of Modern Japan*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

- Kawakita, Kashiko, Donald Richie, and Tadao Sato □. *Japão, a História Através Do Cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1982. Print.
- Kendis, Kaoru O. *A Matter of Comfort*. New York: AMS Press, 1989.
- Koltai, Caterina, and Jr J. Arbex. *O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta, 1998. Print.
- Lanna, Ana Lúcia Duarte. *A transformação do trabalho: a passagem para o trabalho livre na Zona da Mata Mineira, 1870-1920*. Campinas (São Paulo): Ed. Unicamp, 1988.
- López-Calvo, Ignacio. *Imagining Chinese in Cuban Literature and Culture*. University Press of Florida. 2008. Print.
- Marzal, Manuel M. *Historia De La Antropología: Vol. 2*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo editorial, 1997. Print.
- Masterson, Daniel M, and Sayaka Funada-Classen. *The Japanese in Latin America*. Urbana: University of Illinois Press, 2004. Print.
- Mata, Anderson Luís Nunez da. “Á deriva: espaço e movimento em Bernardo Carvalho”. *Revista de História e Estudos Culturais* 2 (2005): 1-20.
- Matayoshi, Maximiliano. *Gaijin*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003. Print.
- Maxwell, Roberto. *Overmundo*. Haru E Natsu - As Cartas Que Não Foram Entregues, 3 Mar. 2008. Web. 30 Jan. 2013.
- Mckay, Thomas. “Names, Casual Chains, and De Re Beliefs”. *Philosophical Perspectives* 8 (1994): 293-302.
- Mendoza, Susanah Lily. *Between the Homeland and the Diaspora: Theoretical Perspectives Informing the Reading of Cultural Politics*. New York: Routledge, 2002. Print.
- Melman, Charles. *Imigrantes – Incidências subjetivas das mudanças de língua e país*. São Paulo: Editora Escuta, 1992. Print.
- Miyazawa, Júlio. *Yawara! A travessia Nihondin-Brasil*. São Paulo: Edição do Autor, 2006. Print.
- Moniz, Naomi Hoki. “The films of Tizuka Yamasaki” editado por Hirabayashi, Lane R, Akemi Kikumura-Yano, and James A. Hirabayashi. *New Worlds, New Lives*:

Globalization and People of Japanese Descent in the Americas and from Latin America in Japan. Stanford: Stanford University Press, 2002.

Morais, Fernando. *Corações sujos: A historia da Shindo Renmei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Print.

Myhill, J. "The Native Speaker, Identity, and the Authenticity Hierarchy." *Language Sciences*. 25.1 (2003): 77-97.

Nagib, Lúcia. "A cinêlandia da Libertade". *Divulgue conteudo*. 30 Mayo 2011. Web. 30 Enero 2013.

Nishimoto, Miriam. "Habituss professoral e herança cultural nas memórias de professoras aposentadas de origem japonesa." Jul. 2012. Web. 12 Sept. 2012

"Noh & Kyogen -An Introduction to the World of Noh & Kyogen-." *NOH & KYOGEN - An Introduction to the World of Noh & Kyogen-*. Japan Arts Council, 2004. Web. 04 July 2012.

Olivieri-Godet, Rita. "Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 29 (2007) 233-52.

Ortiz, R. *O próximo e o distante: Japão e modernidade-mundo*. São Paulo: Brasiliense, 2000. Print.

Ota, Mishima María Elena. *Siete migraciones japonesas en México, 1890-1978*. México, D.F: Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1982.

Patai, Daphne. "Minority Status and the Stigma of 'Surplus Visibility.'" *Chronicle of Higher Education*, 30 October 1991.

Paul, Jean. *Vie de fixlein, régent de cinquième*. Paris: Aubier, Éditions Montaigne, 1979.

Pessoa, Fernando, and Santiago Kovadloff. *Oda marítima*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

Pinguet, Maurice. *A Morte Voluntaria No Japão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. Print.

Reinoso, Susana. "Premiaron a un argentino por su primera novela." N.p., 3 Jan. 2003. Web. 18 Aug. 2012.

- Ricoeur, Paul. *Tempo e Narrativa 1*. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994. Print.
- Rorty, Richard. "Solidarity or Objectivity?" in *Post-Analytic Philosophy*, ed. John Rajchman and Cornel West. New York. Columbia University Press. 1985.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emile, Or Treatise on Education*. Amherst, New York: Prometheus Books, 2003.
- , *The Social Contract*. Harmondsworth: Penguin, 1975.
- Rubén G. Rumbaut, "The Agony of Exile: A study of the Migration and Adaptation of Indochinese Refugee Adults and Children," in *Refugee Children: Theory, Research, and Services*, ed. Frederick L. Ahern Jr. and Jean L. Athey (Baltimore: John Hopkins University Press, 1991).
- Said, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books, 1979.
- Sand, Jordan. "Gentlemen's Agreement, 1908: Fragments for a Pacific History." *Representations* Summer 7.1 (2009): 91-127. Web. 8 Apr. 2012.
- Sakurai, Célia. *Romanceiro da imigração japonesa*. São Paulo: Sumaré, 1993. Print.
- Schaff, Adam. *Ensayos sobre filosofía del lenguaje*. Barcelona: Ariel, 1973. Print.
- Seamus Dean, ed. *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- Shilony, Etay, and Frances Kaplan Grossman. "Depersonalization as a defense mechanism in survivors of trauma". *Journal of Traumatic Stress*. 6.1 (1993): 119
- Singer, Milton. *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*. New York: Preager Publisher, 1972. Print.
- Smith, Janet S. S. *Japanese Women's Language*. Orlando: Academic Press, 1985. Print.
- Smith, Thomas C. *The Agrarian Origins of Modern Japan*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, (1965): 204-09.
- Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham: Duke University Press, 1997. Print.
- Stolcke, Verena, 1986, Rocha, Gilda. *Imigração estrangeira no Espírito Santo, 1847-1896*. Vitória: s.n., 2000.

- Sturken, Marita. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Suzuki, Matinas, Jr. "Rompendo silêncio." *Folha De S. Paulo*. N.p. 20 Abril 2008. Web. 12 Sept. 2012.
- Spivak, Gayatri C. "Can the Subaltern Speak?" *Social Theory: the Multicultural and Classic Readings* (1988): 271-313.
- Teixeira, Jerônimo. "Baile de máscaras" *Veja*. N.p. 7 Março, 2007. Web. 2 Jul. 2012.
- Tigner, James L. *The Okinawans in Latin America: Investigations of Okinawan Communities in Latin America, with Exploration of Settlement Possibilities*. Washington, D.C: Pacific Science Board, National Research Council, 1954.
- Trudgill, Peter. *On Dialect: Social and Geographical Perspectives*. New York: New York University Press, 1983.
- Tsuda, Takeyuki. "No Place to Call Home - Japanese Brazilians Discover They Are Foreigners in the Country of Their Ancestors." *Natural History* 113.3 (2004):50.
- Vianna, Francisco José de Oliveira. *História social da economia capitalista no Brasil*. Ed. Antônio Paim. Belo Horizonte: Universidade Federal, Fluminense.1988.
- Walters, Nathan M. "Vicente Amorin, and Brazilian Cinema".n.p. Web. *The Rio Times*, 10 July 2012. Web. 30 Jan. 2013.
- Walz, Eric. *Nikkei in the Interior West: Japanese Immigration and Community Building, 1882-1945*. Tucson: University of Arizona Press, 2012.
- Walsh, Jonathan. "Japan - from Asahi to Zen." N.p., 4 Feb. 2004. Web. 30 Sept. 2012.
- Woloch, Alex. *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton, Princeton University Press, 2003.
- Yanagida, Toshio, y María Dolores Rodríguez del Alisal. *Japoneses en América*. Madrid: Editorial MAPFRE, 1992.
- Yamasaki, Tizuka, dir. *Gaijin: Caminhos Da Libertad*. Perf. Kyoko Tsukamoto, Antônio Fagundes, Jirō Kawarazaki, Gianfrancesco Guarnieri, Alvaro Freire, José Dumont, Jorge Durán, and Carlos A. Diniz. São Paulo, Brasil: Scena Filmes Ltda., Distributor, 2003. Film.

Yamashita, Karen T. *Through the Arc of the Rain Forest: A Novel*. Minneapolis: Coffee House Press, 1990. Print.

---. *Brazil-maru: A Novel*. Minneapolis: Coffee House Press, 1992. Print.

---. *Tropic of Orange: A Novel*. Minneapolis, MN: Coffee House Press, 1997. Print.

---. *Circle K Cycles*. Minneapolis, MN: Coffee House Press, 2001. Print.

Yonamine, Seikichi. Seikichi Yonamine. Naha: produção independente, 1996.

Yoshihara, Mari. *Embracing the East: White Women and American Orientalism*. New York: Oxford University Press, 2003. Print.