

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

Gaijin by Matayoshi and Yamasaki: One Name, Two Experiences

Teresa Rinaldi¹

National University, San Diego, California, Estados Unidos
teresarinaldi@gmail.com

RESUMEN

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. Si bien las perspectivas del autor y la directora difieren, existe un marco común en ambas obras por medio del autor y la directora, respectivamente. Por ser *nikkei* (descendientes de japoneses), ambos son capaces de entrar y salir de la realidad del individuo inmigrante japonés. 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.

PALABRAS CLAVE

Gaijin, Maximiliano Matayoshi, Tizuka Yamasaki, inmigración en Brasil y Argentina, cine, producción cultural *nikkei* en Brasil y Argentina

ABSTRACT

Maximiliano Matayoshi's novel, *Gaijin* (2002), the homonymous film *Gaijin, a Brazilian Odessy* (English translation, 1980) and the later version *Gaijin: amame como seu* (2005) both films by Tizuka Yamasakie examine Japanese

¹ Teresa Rinaldi, Ph.D., realizó su doctorado en la University of California, Merced. Su disertación versa sobre la producción cultural *nikkei* en Brasil y Argentina. Otras áreas de investigación incluyen literatura caribeña, inmigración y producciones musicales. Actualmente, dicta clases de Cultura, Cine y Literatura Latinoamericana en National University, San Diego, California.

Immigration and the assimilation issues. While the perspectives of the author and the director differ, a common framework in both works is shared. As Nikkei (Japanese descendants), both characters «live the hyphen» or pass as either as Japanese immigrants or brazilian/argentinian citizens. This constant exchange of perspectives allows the Nikkei to distance themselves from their culture and embrace a position of Gaijin (a foreigner, someone who is not Japanese). This analysis focuses on the dynamics of Japanese immigration, how spaces are shared, and how cultural experiences influenced the process of assimilation.

KEYWORDS

Gaijin, Maximiliano Matayoshi, Tizuka Yamasaki, Japanese Immigration in Brazil and Argentina, *nikkei* cultural production in Brazil and Argentina, *nikkei* films

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 natal². 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, 2004, p. 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

2 Como expresa Eric Waltz (2012, p. 33), 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». 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 (Waltz, 2012, p. 33).

el mismo nombre, divergen al momento de la narración en cuanto a cómo la inmigración fue tomando forma 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. Los hijos de los inmigrantes, por ser *nikkei* (descendientes de japoneses), son capaces de entrar y salir de la realidad del individuo inmigrante japonés. En el sentido lesseriano, este grupo vive en el *hyphen*. Llegan a comprender su cultura, pero, al mismo tiempo, son capaces de distanciarse de ella y pueden tomar una postura desde el punto de vista de *Gajjin* (un extranjero, alguien que no es japonés). Estas obras 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 posguerra, intenta un mejor porvenir en tierras argentinas. El libro se inspira en parte en la biografía del padre del protagonista, Tetsuji Matayoshi, un genetista casado con una bioquímica japonesa que, tras 16 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 27 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 *Gajjin* 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, 2013, s. p.), que 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: Caminhos da liberdade* (1980)³, 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, 2007, p. 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 historia⁴ 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 y 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

3 *Gaijin: Os caminhos da liberdade* fue la primera película de larga duración de Yamasaki.

4 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.

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 establece 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, 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; posteriormente lo hace para una radio. El *Gajjin* 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 esta lleva a cabo.

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 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 solo 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 (Matayoshi, 2003, p. 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, 2003, p. 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. Estas posiciones comprenden no solo el hecho de entrar en la sociedad que los acoge por medio de un trabajo de baja remuneración; sino también, a futuro, escalar dentro del marco social de la sociedad brasileña.

Teniendo en cuenta que el espacio social donde sucede esta interacción, un nuevo país, el espacio mental del este país 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 envidió. 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 (Matayoshi, 2003, p. 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 exitosamente 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, 2003, pp. 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 entretiene estas nociones en relación con 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

(1997, p. 17): «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». 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 y permitieron 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 que 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 16 años; su recién conocido esposo, Yamada; y el hermano de este, 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 tener cierto número de hombres para ser contratadas. Se reconocía a estas familias como «tres azadas⁵» (Stolcke, 2000, p. 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 que los japoneses poseían. Esto se observa 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 estas 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 Titoe 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 facilitan, en muchos casos, la asimilación. Algunos de ellos, dejándose llevar por la angustia, se desesperan y no quieren continuar

5 Verena Stolcke (2000, p. 45) 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».

el viaje. Otros, como Títoe, comienzan a mostrar su valentía y ayudando a los rezagados.

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.

La experiencia femenina

Títoe personifica la experiencia de muchas mujeres japonesas que apreciaron la inmigración a partir de contratos matrimoniales conocidos como *omiai kekkon* (Walsh), una práctica común en ese entonces. Títoe 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, Títoe 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 Títoe y Tonho, el contador de la hacienda. El propio romance, después de la muerte del esposo de Títoe, 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 su papel 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, 2002, p. 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 dictaduras⁶. 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 20 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 Títoe de aproximadamente 50 años, matriarca fuerte de la pequeña comunidad. El grupo establece una escuela y la hija de Títoe, Chinobu, contrae nupcias con el nuevo maestro. El maestro muere por razones políticas a manos del grupo terrorista Shindo Renmei. Shindo fue una agrupación terrorista conformada por inmigrantes japoneses. Sus actividades tuvieron el mayor auge en la década de 1940. La novela histórica titulada *Corações Sujos* (2000), de Fernando Moraes, 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 Amorim⁷. Un estudio más profundo

6 Como expresa Moniz (2002, p. 230): «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».

7 Por medio de la generosa intervención de mi amigo Júlio Miyazawa, logré ponerme en contacto con los hacedores de la película *Corações Sujos*, Vicente Amorim y Luisa Espíndola,

sobre el libro y la película se encuentran en mi otro artículo denominado *Corações Sujos*.

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 a un «álter 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, este 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*⁸. 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 statu 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.

quienes me facilitaron una copia personalizada de su trabajo. Estoy profundamente agradecida por su asistencia en mi investigación.

⁸ 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.

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, 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 la capacidad de reconocimiento 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 fisonomía 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.

Cultura japonesa

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, 1987, p. 421). El orden social estaba proscrito 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 (2006, p. 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 confusionista 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 jerarquías⁹.

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 con el 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

9 La formación y las jerarquías están basadas en el concepto japonés *ie*, más detalladamente abordado en el capítulo 2.

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, 1987, p. 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». 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 *nikkeis* en el proceso de asimilación en Argentina y Brasil.

Sentido comunitario

Benedict Anderson (1991, p. 6) propone la siguiente definición de nación como una comunidad imaginada: «it is an imagined political community —and imagined as both inherently limited and sovereign». 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. En estos casos el sentido comunitario de ciertos miembros posee un rol determinante en el proceso de asimilación. La primera película de Yamasaki muestra 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 fue precisamente el hecho de mantenerse unidos en comunidad cerrada. El grupo, como se observa en el caso de la película, mantuvo las costumbres y, en segundo plano, aprendió portugués y a 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 percató 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, 2003, p. 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 *nikkeis*. 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*, Titeo (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. Titeo 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». Titeo 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, Titeo 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 aquellos que se insertaron en la sociedad brasileña de una manera más exitosa.

La definición que propone Robert Singer sobre *cultural performance* nos sirve 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» (p. 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 platillos 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 platillos 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, recuerdan constantemente sus raíces. Sin embargo, esta práctica limita el intercambio con el resto de inmigrantes. 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 (p. 57), 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, base 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.

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, 2003, p. 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, cuando 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 vida¹⁰ (García Canclini, 2003, p. 21). Así, la asimilación del nuevo lugar está ligada al entendimiento, la reproducción y las condiciones de trabajo. El principal «espacio social» compartido por los inmigrantes es, precisamente, el marco laboral. En cuanto 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

10 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» (p. 21).

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 con 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 guion como estudia Pérez Firmat y luego Lesser.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Benedict, R. (2006). *O crisântemo e a espada; padrões da cultura japonesa*. São Paulo: Editorial Perspectiva.
- Bourdieu, P. y Johnson, R. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans: Revista Transcultural de Música*, 7.
- Giuffrè, M. (13 de diciembre de 2013). Maximiliano Matayoshi, en busca de la identidad argentina. Recuperado de <http://www.almargen.com.ar/?p=87>
- Lefebvre, H. y Nicholson-Smith, D. (2007). *The Production of Space*. Malden: Blackwell.
- Lesser, J. (2003). Japanese, Brazilians, Nikkei: A Short History of Identity Building and Homemaking. En Lesser, J. *Searching for the Home Abroad. Japanese Brazilians and Transnationalism* (pp. 5–19). Londres: Duke University Press.
- Masterson, D. y Funada-Classen S. (2004). *The Japanese in Latin America*. Urban: University of Illinois Press.
- Matayoshi, M. (2003). *Gaijin*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Miyazawa, J. (2006). *Yawara! A travessia Nihondin-Brasil*. São Paulo: edición de autor.
- Moniz, N. H. (2002). The films of Tizuka Yamasaki. En Hirabayashi, L.; Kikumura-Yano, A. y Hirabayashi, J. A. *New Worlds, New Lives: Globalization and People of Japanese Descent in the Americas and from Latin America in Japan*. Stanford: Stanford University Press.
- Morais, F. (2000). *Corações sujos: A história da Shindo Renmei*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pinguet, M. (1987). *A Morte Voluntaria No Japão*. Río de Janeiro: Rocco.
- Stam, R. (1997). *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham: Duke University Press.
- Stolcke, V. (1986). *Cafecultura: homens, mulheres e capital (1850-1980)*. São Paulo: Brasiliense.
- Rocha, G. (2000). *Imigração estrangeira no Espírito Santo, 1847-1896*. Vitória: edición de la autora.
- Vargas, G. (14 de febrero de 2014). Legislação Informatizada – Decreto-Lei N.º 4.766, De 1 de Outubro de 1942 – Publicação Original. *O Portal Da*

Câmara Dos Deputados. Recuperado de <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4766-1-outubro-1942-414873-publicacaooriginal-1-pe.html>

Walters, N. M. (10 de julio de 2012). Vicente Amorin, and Brazilian Cinema. Recuperado de <http://riotimesonline.com/brazil-news/rio-entertainment/vicente-amorim-dirty-hearts-and-brazilian-cinema>

Walz, E. (2012). *Nikkei in the Interior West: Japanese Immigration and Community Building, 1882–1945*. Tucson: University of Arizona Press.

Yamasaki, T. (Director). (2003). *Gaijin: Os caminos da libertad*. Brasil: Scena Filmes Ltda.

Recibido: mayo de 2015

Aceptado: julio de 2015