

La decisión de partir: imágenes y memorias de los procesos diaspóricos entre Japón y Brasil en el cine documental (2008-2018)

Decision to leave: Images and Memories of Diasporic Processes between Japan and Brazil in Documentary Film (2008-2018)

JESSICA FERNANDA CONEJO MUÑOZ
jessicafernandacm@politicas.unam.mx
<https://orcid.org/0000-0002-5181-2733>

DAHIL MARIANA MELGAR TÍSOC
melgar.dahil@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1620-8810>

FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA
jramirez@enesmorelia.unam.mx
<https://orcid.org/0009-0005-0687-2074>

FECHA DE RECEPCIÓN
marzo 31, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
diciembre 19, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero - junio 2026

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i32.xxx>

RESUMEN / Este artículo explora algunos ejemplos de las narrativas sobre los procesos diaspóricos entre Brasil y Japón a través del cine documental, analizando cómo estas representaciones desestabilizan conceptos tradicionales de identidad y nación, particularmente de cara al mito optimista del orden global. El análisis abarca las películas *A Grandpa from Brazil* (Nanako Kurihara, 2008), *One Day We Arrived in Japan* (Ana Paula Kojima Hirano y Aaron Litvin, 2018) y *Lonelly Swallows. Living as the Children of Immigrant Workers* (Mayu Nakamura, 2012), destacando su tratamiento del retorno, la memoria y el choque cultural. A través de un enfoque crítico inspirado en los planteamientos de François Laplantine, el estudio muestra el potencial del cine para cuestionar la noción de identidad como algo estático, vinculándola con dinámicas de movilidad y desplazamiento.

PALABRAS CLAVE / Documental, identidad, migración, diáspora, *nikkeijin*.

ABSTRACT / This article explores some examples of the narratives about diasporic processes between Brazil and Japan through documentary film, analysing how these representations destabilize traditional concepts of identity and nation, particularly in the face of the optimistic myth of global order. The analysis covers the films *A Grandpa from Brazil* (Nanako Kurihara, 2008), *One Day We Arrived in Japan* (Ana Paula Kojima Hirano y Aaron Litvin, 2018), y *Lonelly Swallows. Living as the Children of Immigrant Workers* (Mayu Nakamura, 2012), highlighting their treatment of return, memory and cultural shock. Through a critical approach inspired by the standpoints of François Laplantine, the study shows the potential of cinema to question the notion of identity as something static, linking it to dynamics of mobility and displacement.

KEYWORDS / Documentary, Identity, Migration, Diaspora, *Nikkeijin*.



One Day We Arrived in Japan

(Ana Paula Kojima Hirano y Aaron Litvin, 2018).

*Sin embargo, nos vemos conminados a creer
en la instancia dogmática (Dios, la Razón,
la Naturaleza, la Nación, la Sociedad)
garante de una verdad absoluta
que nos viste y nos habita.*

François Niney

INTRODUCCIÓN

Este texto es resultado del proyecto “La migración circular entre Brasil y Japón en el cine. Documentaciones y representaciones de un intercambio económico y cultural”¹, que surgió a raíz de la inquietud por explorar cómo la creación fílmica ha problematizado las relaciones migratorias entre Asia y América Latina. El cine se ha encargado de documentar y representar las tensiones, encuentros, disputas y negociaciones que se han visto atravesadas por acontecimientos de envergadura mundial, como la consolidación de los estados modernos latinoamericanos, la experiencia en este continente con la Guerra del Pacífico, las consecuencias en nuestro territorio de la recuperación de posguerra y los efectos del orden global desde finales del siglo XX.

El análisis de la forma en que el cine ha problematizado más de un siglo de relaciones migratorias entre Japón y Latinoamérica excede los límites de un proyecto que tuvo dos años de duración; sin embargo, nos propusimos dar un primer paso en esta relevante tarea. La elección de Brasil como caso prototípico de investigación se

¹Desarrollado en el marco del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM. Clave: IA303321.

debió a que se trata del país con más población nipodescendiente en la región, que alberga la ciudad (São Paulo) con más descendientes de la diáspora fuera del propio Japón. Al tratarse de un territorio representativo, consideramos que partiendo de este caso sentaríamos las bases para continuar un trabajo que, a largo plazo, vincule otras latitudes, como México, Perú, Bolivia, Argentina, etc.²

Nuestras discusiones nos llevaron a reflexionar sobre el papel que el cine ha tenido en la construcción de las diferentes narrativas en torno a la diáspora y cómo esto contribuiría a comprender la naturaleza y significación de dichas narrativas a la luz de la contemporaneidad. En 2008, la comunidad de japoneses residentes en Brasil cumplió cien años de su llegada a tierras americanas, en el puerto de Santos. El cine documental, particularmente, se ha hecho cargo de la reseña desde los primeros registros: los contactos iniciales, el trabajo en las haciendas cafetaleras del sur, el crecimiento de la comunidad, su traslado al medio urbano en la ciudad de São Paulo, el rechazo de muchos brasileños, las tensiones de la Segunda Guerra Mundial, la radicalización de los grupos negacionistas y los esfuerzos por integrarse sin perder su “identidad cultural”. Más adelante, registró también el regreso de muchos brasileños al país asiático y los conflictos que allí suceden³. En este sentido, como afirma Ignacio

López-Calvo, se trata de “dos diásporas”: “una en Brasil y otra en Japón, ambas lidiando con circunstancias y dilemas radicalmente diferentes, incluidos diversos niveles de prestigio social y estatus económico” (2019, p. 212).

En este texto, partiremos teóricamente y de manera transversal de la crítica que hace el antropólogo François Laplantine al concepto de “identidad” —e “identidad cultural”— porque consideramos que nuestro *corpus* justamente es un terreno de oportunidad para “poner en crisis” cierta fijación que por medio del lenguaje y de sus categorías limita el pensamiento de su *devenir* (Laplantine, 1999a).

Aquí, nos ocuparemos de la producción documental que tuvo lugar en el contexto del fenómeno *dekasegi*, acepción que hace referencia a la “segunda diáspora”, iniciada a partir de la década de 1990, cuando las reformas a la ley de inmigración japonesa permitieron que cientos de miles de brasileños pudiesen obtener visas temporales de trabajo en Japón. Las comunidades *dekasegi* sufrieron su propio proceso de adaptación a la sociedad japonesa, así como una serie de encuentros

²Se necesitaría un proyecto completo para hablar de la producción *nikkei* (término con que se hace referencia a los migrantes japoneses y su descendencia) contemporánea, en diversos países latinoamericanos. Al respecto, deseamos destacar la labor de Futari Proyectos (Jimena Mora y Talía Vidal), quienes han trabajado de cerca con creadores audiovisuales *nikkei* en Perú. Véase (Zhang et al., 2024). Asimismo, el documental *Yurei* (García Hirata, 2024), con investigación de Dahil Melgar. También, el esfuerzo de Elena Uehara y Cecilia Onaha, quienes en Argentina se encuentran comprometidas con la preservación y problematización de la memoria de la diáspora okinawense y japonesa.

³Por ejemplo, en 1908 el cortometraje *Japoneses Apanhando Café nas Fazendas Paulistas* constituyó el primer documento filmico de este encuentro. En los años veinte se realizaron al menos tres cortometrajes para dar noticia de estas comunidades: *A Sericultura, o Bicho da Seda* (1923),

con el apoyo directo del gobierno japonés, el noticiero filmico *Batismo de 141 japoneses na Igreja de São Gonçalo*; y el corto *Panorama da Cidade de São Paulo*, de 1927, primer trabajo de un prolífico director *nikkei*, Hikoma Udihara. Las siguientes décadas verían a algunos importantes cineastas acercarse al tema, como Roberto Santos, Paulo César Saraceni y Mario Kuperman, cuyas realizaciones discuten la integración étnica del país, en plena dictadura militar. En 1980 Tizuka Yamasaki dirige *Gaijin, Caminhos da Liberdade*, quizá la primera gran película de ficción sobre el tema, y la posterior, *Gaijin, amame como sou* (2005). Mención aparte merece la producción de la diáspora okinawense, encabezada por Olga Futemma, posterior directora de la Cinemateca Brasileña. *Os Japoneses no Vale do Ribeira e Sudoeste Paulista* (2008) es un documental dirigido por Chico Guariba en el marco del centenario de la primera diáspora. También en los dos mil, *Gambarê* (2005) y *Liberdade* (2006), de Maurício Osaki y Mirian Ou, narran la vida en São Paulo, a partir de los testimonios de algunos de sus viejos habitantes. Asimismo, en el marco de las reflexiones que se despertaron con el centenario se realiza *Corações Sujos* (Amorim, 2011), a partir del negacionismo de las comunidades japonesas de Brasil sobre la derrota del país en la guerra que llevó incluso a la radicalidad y a acciones terroristas, que la cinta recrea a partir del punto de vista de la esposa de uno de los participantes, quien ve trágicamente el desmoronamiento de su propia familia como paralelo del desmoronamiento del espíritu japonés.

y desencuentros con su “tierra ancestral”, tal como se *figuraba* en algunos imaginarios que el cine ha recogido y puesto en cuestión. Los fundamentos de nuestro análisis parten también de los resultados del trabajo de campo realizado en noviembre de 2022 en São Paulo y Santos, Brasil, entre las comunidades *nikkei* que, por medio de prácticas tradicionales, como la danza, la música y el karaoke, sostienen un legado —ahora transnacional— que problematiza la relación con el territorio.

El artículo discute tres documentales que tocan diferentes aspectos de la forma en que la producción filmica ha problematizado la diáspora: la memoria, la ruptura del relato del retorno y el hip hop como movimiento cultural que fractura la relación entre nación e identidad.

Iniciaremos con una breve exposición de nuestra posición teórica, en relación con el abordaje antropológico de Laplantine y la puesta en crisis de la identidad, para a continuación contextualizar la temporalidad del *corpus* y, por último, presentar el análisis de las películas. Éste se encuentra articulado en función del desarrollo de la propia diáspora: comienza con ***A Grandpa from Brazil*** (*Burajiru kara kita ojīchan*, Nanako Kurihara, 2008), que tiene como protagonista a un hombre que pertenece a la primera generación de migrantes en Brasil; a continuación, hablaremos de ***One Day We Arrived in Japan*** (Ana Paula Kojima Hirano y Aaron Litvin, 2018), que atestigua durante una década el proceso de la segunda diáspora, de la mano de tres familias que migran desde Brasil a Japón a finales del siglo XX; para terminar con ***Lonelly Swallows. Living as the Children of Immigrant Workers*** (*Kodoku na tsubame tachi de kasegi no kodomo ni umarete*, Mayu Nakamura, 2012), que se enfoca en los hijos de los migrantes nacidos en Japón tras la segunda ola de desplazamientos y que se ven forzados a regresar a Brasil⁴. Esta última obra

resalta el papel que tuvo el hip hop para la articulación cultural de las terceras y cuartas generaciones en el fenómeno que nos ocupa, por lo cual hemos dedicado un apartado a la exploración del tema.

PONER EN CRISIS EL PENSAMIENTO ESPACIAL SOBRE LA IDENTIDAD

La memoria, el tiempo del retorno y las manifestaciones culturales asociadas a la diáspora adquieren una determinada significación a partir de su fabulación (Niney, 2009) en lo filmico. Como se verá, la performatividad del quehacer documental permite que el espacio y el tiempo adquieran un carácter cercano a lo que plantea Laplantine (1999b, 1999a) respecto a la identidad. El antropólogo francés se propone poner en crisis este concepto:

La identidad casi siempre nos lleva de vuelta a los orígenes. Inmoviliza. Es incapaz de pensar en el devenir que surge del encuentro [...] Veo en la identidad la compacidad, la completitud, y nunca la falta, nunca la pérdida. Es la garantía de la identidad, es la certeza de la identidad, es la violencia de la identidad la que hay que poner en crisis, más que en cuestión (1999a, p. 35)⁵.

Laplantine recuerda que la “identidad cultural” fue la noción central para los primeros etnólogos. En un lenguaje profundamente cinematográfico, el autor interpreta que el problema es una cuestión de *découpage* y de fronteras, en que el pensamiento del espacio limita dimensionar la dificultad y la paradoja en que consiste “decir el tiempo”, la historia, las transformaciones, las mutaciones y las metamorfosis. No es posible *decir* el tiempo a partir de un modo de conocimiento limitado por el espacio, resultado del *découpage* de unidades estables y fijas. En el tratamiento estático de la identidad, se

⁴Agradecemos profundamente a Nanako Kurihara y Mayu Nakamura por su apoyo para la realización de esta investigación.

⁵Todas las traducciones de textos en idiomas distintos al español son nuestras.

privilegia la espacialidad, la geografía descontextualizada del devenir, que es preciso poner en crisis.

En temáticas como la diáspora es posible encontrar dichas limitaciones que intentan compartimentar la identidad a partir de la pertenencia a un espacio físico, pero también a un espacio discursivo como lo es la nación. Si no se pone en crisis el concepto de identidad a partir de su *decirse* en el tiempo, en la historia, la memoria y en este caso el cine, se contribuye involuntariamente a la persistencia de las fronteras, con toda la carga geopolítica que puede tener el término.

CINE SOBRE LA DIÁSPORA FRENTE AL MITO OPTIMISTA DE LA GLOBALIZACIÓN

La diáspora *dekasegi* ocurrió en el centro del afianzamiento de la globalización, en torno a lo cual mayoritariamente se hizo referencia a fenómenos como las migraciones, el intercambio cultural, la hibridación y el debilitamiento de las fronteras discursivas de los estados-nación. En algunas investigaciones de la primera década del siglo XXI, puede interpretarse una lectura “optimista” de los flujos humanos, culturales y de capital que resultan emblemáticos del discurso neoliberal (Iwabuchi, 2015, 2019; Shin, 2017). No obstante, desde la óptica contemporánea es posible identificar con más claridad las contradicciones del sistema global y la demarcación de otro tipo de fronteras socioculturales que se ven representadas en mecánicas de discriminación, desigualdad y segregación comunitaria que se ajustan al anclaje en el pensamiento espacial que critica Laplantine.

Como varios estudios han demostrado (De Man, 2023; Desai, 2013; Higbee y Lim, 2010; Ricci, 2020), la diáspora se ha convertido, no en una óptica prescriptiva de análisis fílmico, sino en una vía de problematización de conceptos con que previamente se habían interpretado grandes cuerpos de

cinematografía. La mayoría de esos conceptos giran en torno a la idea de nación (cine nacional) y a la idea del individuo como un sujeto cuya identidad depende, en alguna medida, de su pertenencia a alguna de dichas naciones como espacios discursivos; o bien, de su condición desterritorializada como migrante o sujeto de la diáspora (Tsuda, 2003).

De ser una forma de nombrar a los japoneses que migraron entre diversas prefecturas del país, y después a aquéllos que dejaron Japón entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, el “fenómeno *dekasegi*” ha pasado a ser una categoría que, desde 1990, hace referencia a “los descendientes de japoneses que se acogieron a la política migratoria de retorno transgeneracional” (Melgar Tísoc, 2019, p. 128) que impulsó el gobierno japonés en aquel momento.

Desde los años 70, Japón había enfrentado el problema de la escasez de fuerza laboral. La situación llevó al cambio de la “Ley de Control de Inmigración y Reconocimiento de Refugiados”, en 1989. Dicha ley permitió que los descendientes de japoneses, hasta la tercera generación, pudieran migrar a Japón por tiempo indefinido.

El cine documentó la precaria situación bajo la que los migrantes brasileños fueron contratados, así como las diferentes esferas de marginación y segregación social que enfrentaron:

Estos inmigrantes [...] se incorporaron a trabajos de baja cualificación, pero de alto impacto físico: fabricación, ensamblaje, empaquetado y control de calidad de autopartes, electrónicos, electrodomésticos y comida, así como a labores de construcción civil de obras de gran tamaño, de producción agrícola y de recolección de metales (Melgar Tísoc, 2019, p. 128)⁶.

⁶La descripción anterior se corresponde con los trabajos “3D” (en inglés *dirty, dangerous, and demeaning*). La expresión más usual en Japón es trabajos “3K”, en japonés *kitanai, kitsui y kiken*, respectivamente sucio, duro/estresante y peligroso, en español. Véase el minuto 37’ de *One day we arrived in Japan*. También, véase Cherrier (2025).

FIGURA 1.
Grafiti en Santos, Brasil,
representando el Kasato Maru
Fuente: fotografía tomada por
Jessica F. Conejo M., 2022).



Dicho contexto representó una oportunidad para repensar la significación retrospectiva de los procesos diaspóricos entre ambos países, habiendo sido expuestas las contradicciones del mito de la integración global. Asimismo, como lo señala Akiko Hashimoto (2015), a partir de los años noventa, tanto en Japón como en otras latitudes, se desarrolló la “cultura global de la memoria” (p. 3), que permitió, entre otros asuntos, la efervescencia del cine documental en sus múltiples modos y registros.

El cine diaspórico o sobre la diáspora, gracias a su potencial para diseccionar las memorias colectivas, representa una contranarrativa respecto a los argumentos “que subrayan cómo los procesos activos de mezcla cultural producen resultados inesperados a nivel local, [que] a menudo son criticados por su construcción optimista de un ‘mito’ de la interconectividad global” (Iwabuchi, 2015, p. 1). También, representa un escaparate del potencial político de lo que Aihwa Ong (1993) —en el marco de los *Migration Studies*— define como “sujetos transnacionales”: aquéllos que cuestionan no sólo la estabilidad de la identidad y la memoria cultural, sino también los lazos con un único estado-nación, o incluso con una única “comunidad imaginada”.

TEMPORALIDADES DEL VIAJE: LUGARES DIASPÓRICOS DE LA MEMORIA EN *A GRANDPA FROM BRAZIL*

El documental de Nanako Kurihara⁷ está protagonizado por el Sr. Ken’ichi Konno, migrante de primera generación (*isei*) que se estableció en Brasil a inicios del siglo XX. El anciano atestiguó, desde la situación en Japón previa a la primera oleada de migración japonesa a Latinoamérica, el ascenso del militarismo y la precariedad de una juventud que buscó otras posibilidades en el exterior, hasta los acontecimientos que durante todo el siglo XX influyeron en la situación de la diáspora japonesa en América. La película parte del viaje anual que realiza el personaje a Japón con el objetivo de visitar a familias *dekasegi*, intentando cerrar el ciclo de un primer desplazamiento que abrió las relaciones entre los dos países.

Konno (1912), quien al momento de la producción tenía 92 años, migró a Brasil solo, a la edad de 19, en 1931.

⁷*A grandpa from Brazil* es el segundo largometraje de la directora, quien antes realizó el documental *Ripples of change: Japanese Women’s Search for Self* (1993), en torno al movimiento de liberación de las mujeres en Japón, durante los setenta.

A grandpa from Brazil narra, desde su perspectiva, cómo fue esta experiencia de los primeros migrantes, desde su reclutamiento en el archipiélago, su preparación previa y su llegada a Brasil, hasta las dificultades de su establecimiento en las plantaciones de café y otro tipo de granjas y cultivos.

El documental empieza mostrando el barco en el que viaja el protagonista, que remite inmediatamente a los relatos sobre el *Kasato maru* [FIGURA 1]⁸ que, más adelante, se retomarán vía imágenes de archivo del siglo pasado. La circularidad del proceso de las dos diásporas se representa en los primeros minutos de la película, donde se articulan las fotografías de los barcos que llegaban a Brasil hace más de cien años, con las 26 horas de vuelo que atraviesa el Sr. Konno para viajar a Japón.

El Sr. Konno relata:

Entonces, escuché que el gobierno había aprobado una ley para que los hombres solteros que habían egresado de alguna escuela colonial obtuvieran financiamiento para viajar al exterior. Pensé que eso era genial, por lo que fui al *Rikkokai* tan pronto como fue posible (Kurihara, 2008, min. 9).

The Nippon Rikkokai fue creado en 1897 para ayudar a los estudiantes pobres. Gracias al relato del Sr. Konno, es posible testimoniar las actividades del *Rikkokai*, la situación en Japón que antecedió no solamente a la primera diáspora, sino también a la militarización del país, los ímpetus expansionistas, la persecución de las voces disidentes, las conflictivas relaciones diplomáticas con los países vecinos, como Corea y China; y la antesala de la Guerra del Pacífico. El Sr. Konno también consigue testimoniar la situación de Brasil a su llegada, la precariedad de la vida de los migrantes, su difícil consolidación como comunidad próspera, las crisis subsecuentes y

otros periodos largos de recuperación económica. Por último, las visitas del personaje a la comunidad *dekasegi* en Japón dan cuenta de esta segunda diáspora a finales del siglo XX con nuevas problemáticas que detonaron los cuestionamientos señalados en el apartado previo.

Todo lo anterior no es narrado de forma cronológica, ni articulada causalmente, sino que el tiempo se *dice* y construye a partir del motivo del viaje, que subyace a los relatos de la diáspora y que da cuenta de la complejidad espaciotemporal de la experiencia con el desplazamiento. Se trata de un documental que evidencia la bifurcación temporal inmanente en la posibilidad del “regreso a casa” (Prime, 2016, p. 1) y las particularidades de la identidad y la memoria de sujetos y comunidades atravesados por una búsqueda constante de *tomar su lugar propio* en espacios que necesariamente tienen que ser resignificados a partir de la experiencia del devenir. Los diferentes sitios que aparecen a lo largo de todo el filme son efectivamente “lugares de la memoria” (Nora, 2013), en el sentido de que en ellos está sedimentada una vivencia y una actualización de la historia. Las fotografías que mira el Sr. Konno y otras que se muestran en el metraje testimonian una realidad *desplazada* entre lo que podía ser y lo que aconteció. Procesos como la diáspora ofrecen al cine la posibilidad de revelar la complejidad de la historia y de la memoria, y su papel en la puesta en crisis de la identidad.

Pocas veces se subraya la importancia de los procesos migratorios en el relato histórico de Japón, sobre todo, alrededor de la militarización y el proceso colonialista que despuntó en las primeras décadas del siglo XX⁹. Gracias al trabajo con el testimonio en el documental es posible pensar

⁸Nombre del barco en que llegó la primera diáspora a Brasil, en 1908. El Museo de la Migración Japonesa en *Liberdade*, São Paulo, alberga numerosos objetos, documentos y testimonios sobre las primeras migraciones al país latinoamericano.

⁹Al respecto, Konno menciona: “Si hubiera ido a Corea, habría sido un desastre. Las personas que escuchaban al primer ministro eran idiotas. Y el gobierno, lo mismo. Debido al excedente de población, pensaron que era mejor enviar a tantas personas como fuera posible a donde fuera. Era ese tipo de época” (Kurihara, 2008, min. 13).



FIGURA 2.
Barrio Liberdade, São Paulo,
Brasil. Fuente: fotografía tomada
por Jessica F. Conejo M., 2022).

estos fenómenos desde una óptica multidimensional, cuyas aristas se expandieron fuera de las fronteras del archipiélago, convirtiéndose en parte fundamental de la historia de algunos países latinoamericanos. Resulta interesante cómo Kurihara permite que estas conexiones vayan articulándose a partir del testimonio del personaje, que va siendo estimulado por los lugares que visita y que, a la vez, va estructurando la significación de dichos sitios y objetos en la fabulación de su propio relato¹⁰.

Konno salió de Japón justo antes del incidente de Manchuria, cuando la depresión económica tenía sumido al país en el desempleo y el comunismo era popular entre ciertos sectores: “Mi profesor de agricultura fue arrestado, y fue arrojado a la cárcel, y fue torturado. Allí fue asesinado. Dijeron que se enfermó y murió. Pero no lo creo...” (Kurihara, 2008,

min. 14). Después de este parlamento se introduce metraje de archivo de una batalla que, como puede deducirse, tuvo lugar después de iniciado el proyecto expansionista. Estas imágenes se interrumpen con fotografías de los carteles promocionales de la migración hacia Brasil, actualmente exhibidos en los museos de la migración tanto en Yokohama y Kobe (Japón), como en São Paulo (Brasil). En el montaje la migración se presenta como la alternativa de muchos jóvenes a la mortífera participación en la Guerra del Pacífico.

En Kobe, donde se asentaba el centro de estancia previo a la migración (*Kobe Emigration Center*), el Sr. Konno continúa mirando álbumes de fotografías y recordando lo que pensaba antes de dejar Japón; sus pausas y silencios recubren el relato de las expectativas que tenía del porvenir. Aunque el propio documental refiere lo que efectivamente sucedió con el Sr. Konno al llegar a Brasil y las décadas subsecuentes, el montaje de las rememoraciones del personaje con el tiempo presente logra que coexistan los *pasados y futuros aún por llegar*. Es decir, la narración factual no sobrescribe los momentos de posibilidad que detonan las viejas fotografías y los viejos edificios. Si bien el argumento del filme nace del viaje presente del personaje, gracias a la articulación entre los diversos tránsitos

¹⁰Si tomáramos en cuenta la división inicial de Bill Nichols de los modos del documental, nuestra muestra remitiría a la modalidad “participativa” o “interactiva”. No obstante, posteriormente a la propuesta de Nichols y, en especial en torno al “testimonio”, se han desarrollado múltiples debates que no tenemos como objetivo discutir aquí. Sin embargo, para una referencia al respecto, véase el apartado “El imperio del testimonio vivo” en (Sánchez-Biosca, 2016) un documental germano-israelí –A Film Unfinished– recuperaba enigmáticos planos rodados por un equipo de cineastas alemanes (Propaganda Kompanien).

FIGURA 3. Mujeres reunidas en el edificio de la comunidad de Iwate, Liberdade, São Paulo, Brasil. Fuente: fotografía tomada por Jessica F. Conejo M., 2022).



y los significantes del testimonio, que incluyen las palabras, las pausas y los silencios, *A grandpa from Brazil* termina siendo una reflexión sobre las imágenes que *estaban por venir* al momento de la decisión de partir, hayan llegado o no. Se trata de una experiencia dialéctica (Benjamin, 2010) con lo que pudo haber sido. Los acontecimientos intermedios aparecen en el documental como el rastro de esta experiencia.

LA FRACTURA DEL TIEMPO DEL RETORNO: ONE DAY WE ARRIVED IN JAPAN

El documental de Aaron Litvin¹¹ y Ana Paula Kojima narra el proceso de tres familias *dekasegi* desde que deciden migrar a Japón a principios de los dos mil, hasta que se instalan en el país asiático.¹² Se trata del resultado de 10 años de filmación (2006-2016) que acompañan a las familias en sus expectativas, su proceso de adaptación y la serie de desencuentros con el imaginario de su país ancestral.

¹¹Un testimonio del propio realizador puede encontrarse en Litvin (2018).

¹²Una familia se compone de una madre con su hija, otra, de un matrimonio joven sin hijos y, una tercera, está compuesta por un matrimonio con dos hijos.

One Day We Arrived in Japan muestra imágenes de *Liberdade* (*Little Japan*) [FIGURA 2], el distrito de São Paulo donde se asienta una gran mayoría de comunidades *nikkei*. Es común que el barrio se presente a partir de sus icónicas lámparas, el quiosco de periódicos y revistas en japonés; y hombres y mujeres de la tercera edad reunidos en la plaza principal, donde se ubican el mercado y la estación de metro. En *Liberdade*, se promocionaba la posibilidad de migrar a Japón en calidad de trabajadores temporales para los descendientes de japoneses. Hasta la fecha, es posible encontrar en *Liberdade* a personas mayores (principalmente *nisei* o segunda generación de migrantes) dispuestas a relatar sus experiencias al llegar a Brasil, así como variedad de testimonios sobre su reencuentro con Japón [FIGURA 3]. El documental se concentra en un tipo de experiencia que predomina en todos los filmes: la desazón de la comunidad *dekasegi* ante un Japón hostil para quienes ellos son igual de extranjeros que otras comunidades minoritarias; un país que contradice la imaginación heredada por sus ascendientes y que no les ofrece grandes posibilidades de integración y desarrollo¹³.

¹³Nuestro trabajo de campo en la ciudad de São Paulo nos ayudó a comprender que la experiencia *dekasegi* es diversa y que requeriría un abordaje inter-

Los personajes comparten el hecho de que nunca han visitado Japón, por lo que sus expectativas se basan en los relatos heredados por los primeros migrantes en Brasil, así como en la acelerada recuperación económica del país durante posguerra y su lugar privilegiado en el orden global. Si bien la década de los 90 fue sumamente problemática para el país asiático, los personajes ven en Japón una promesa de estabilidad económica. El documental contrasta la impresión que los migrantes tienen inicialmente con sus vivencias posteriores y el devenir de la percepción respecto al país.

A lo largo de toda la primera parte, los personajes hablan de “regresar a sus orígenes” (Kojima Hirano y Litvin, 2018, min. 2), de completar el ciclo abierto por la primera diáspora japonesa (min. 3) y de que no planean regresar a Brasil después de establecerse en Japón (min. 4). En diversas secuencias, se subraya el hecho de que, aun siendo descendientes de japoneses, las familias no conocen el idioma japonés, tal como queda demostrado en la imposibilidad de leer la “prueba de ascendencia” que el gobierno les solicita para aprobarles las visas temporales. Una de las protagonistas afirma no tener ningún interés en aprender el idioma y no manifiesta expresamente admiración por la cultura: “Los japoneses tradicionales son sexistas” (min. 8). Sin embargo, ve en Japón un país de oportunidades, en contraste con Brasil: “Si quisiera algo pequeño, me quedaría aquí” (min. 11).

Después, comenzamos a conocer los trabajos temporales que se ofrecen a los *dekasegi*: se presentan escenas en fábricas, donde los mismos empleados japoneses agradecen a los brasileños por llevar a cabo los trabajos 3K. Gracias a estas secuencias es que ocurre la transición narrativa hacia

seccional, ya que las dificultades que enfrentaron muchos migrantes desde los 90 hasta finales de los 2000, no representan una totalidad. En los filmes de nuestro *corpus*, es notorio el enfoque en adultos y jóvenes de clases bajas y barrios marginales, lo cual revela una incorporación desigual de la población nipodescendiente en la estructura socioeconómica de Brasil. Todos estos factores contextualizan las experiencias *dekasegi* en su heterogeneidad.

el contraste expectativa-realidad y, por tanto, la ruptura del relato de un “regreso a casa”.

La misma joven que afirmaba con entusiasmo viajar a Japón para no conformarse con el futuro “pequeño” que le ofrecía Brasil, aparece más tarde en el documental mostrando las lesiones en sus manos y la alopecia que sufre por el estrés laboral. El resto de los personajes también narra lo difíciles que resultan las jornadas de doce horas, el estudio nocturno del idioma y el cansancio físico y mental producido por los ambientes hostiles de las fábricas y entre la propia comunidad *nikkei* en Japón.

Todo lo anterior contrasta con la experiencia de Bruno, el hijo menor de uno de los matrimonios que protagonizan la película. El niño llega a Japón algún tiempo después que sus padres y su hermano mayor. Aunque al principio le resulta difícil, consigue aprender el idioma japonés en la escuela y tener amigos japoneses. Bruno afirma ser feliz en Japón. Después de 10 años, el ahora adolescente no ha regresado a Brasil; sin embargo, continúa afirmando con seguridad (en ambos idiomas, japonés y portugués), que quiere vivir en Japón a pesar de identificarse como brasileño. La experiencia de Bruno, un sujeto transnacional en Japón, confirma la heterogeneidad generacional en las diásporas.

CINE, HIP HOP, Y SU IMPORTANCIA PARA LA JUVENTUD DEKASEGI: LONELY SWALLOWS

Una década después de iniciada la segunda diáspora¹⁴, se promulgó la llamada “Ley *nikkei*” (Brasor, 2012), que ofrecía una compensación a los migrantes latinoamericanos para abandonar Japón. Esto determinó, en cierta medida, la adolescencia y la juventud de los hijos de los trabajadores quie-

¹⁴Que, por cierto, coincidía con la conmemoración del centenario de la llegada del *Kasato Maru* a Santos.

nes, a su vez, atravesaban circunstancias diversas que trajeron graves consecuencias a su desarrollo afectivo e identitario:

[...] en abril de 2009, movido por una crisis económica que disminuía la demanda de mano de obra barata, el gobierno japonés comenzó a alentar a los *dekasegi* latinoamericanos a regresar a casa ofreciendo \$3,000 (USD) por pasajes aéreos y \$2,000 (USD) por cada dependiente, siempre que aceptaran nunca volver a trabajar en Japón (p. 213)¹⁵.

En diversos filmes de nuestro acervo es posible notar cómo los hijos de trabajadores *dekasegi* nacieron en Japón o llegaron al país en su infancia, por lo que el regreso obligado a los países de origen de sus padres implicó fuertes dificultades de adaptación. Los niños, quienes iniciaron su educación en escuelas japonesas y, a pesar de haber aprendido el idioma japonés, tuvieron que lidiar con una estigmatización social en tanto “clase inferior”, sufriendo un “rechazo étnico” similar al de otras minorías (López-Calvo, 2019, p. 213).

Tras sufrir el rechazo social como “extranjeros”, a pesar de tener “sangre japonesa”, los *nikkeijin* tuvieron que “reconstruir su identidad” para diferenciarse de los “nacionales japoneses”. Tras un primer momento de intentar involucrarse en la música, el cine y otras actividades culturales, imaginando Japón como su “patria ancestral”, sobre todo, los jóvenes comenzaron a desarrollar un gusto por la música y la cultura brasileña. Para ellos, inició un proceso de identificación como “diáspora brasileña” y como otra de las minorías étnicas en Japón (de Carvalho, 2015, p. 137).

Sobre todo, en *Lonely Swallows*, los personajes afirman que, a pesar de las dificultades de integración de generaciones anteriores, ellos consideran Japón como su “hogar”. El proceso de retorno obligado a Brasil implicó un nuevo punto de inflexión en el devenir identitario de los jóvenes. Esto demuestra, como hemos adelantado, que la propia

noción de “identidad” no es un terreno estático que dependa únicamente del factor geográfico (espacial). Por el contrario, las dinámicas de movilidad intrínsecas a la diáspora revelan el carácter dinámico y multifacético de la identidad. Hotaka Roth (2002) y López-Calvo (2019) sugieren que el “resentimiento” hacia la sociedad japonesa por parte de las comunidades *dekasegi*, ha “exacerbado su nacionalismo brasileño”: “articulan las diferencias culturales entre los japoneses y ellos mismos para compensar una identidad social negativa” (López-Calvo, 2019, p. 214).

Creemos que gracias al análisis del rol del hip hop en la articulación de comunidades entre los jóvenes *dekasegi* es posible cuestionar la pertinencia de esta diferenciación *negativa* para examinar un fenómeno que, a su vez, demuestra la fragilidad de los criterios nacionales para dar forma a la identidad, ya que problematiza el binarismo Japón-Brasil como única posibilidad interpretativa de la producción cultural.

El hip hop y los otros olvidados

Según el estudio de Andrew Armstrong (2019), la mayoría de los músicos hip hop en territorio japonés provienen de vecindarios marginales de Osaka, Kyoto y otras áreas de la región de Kansai. Tanto las letras de las piezas como algunos de los elementos en las diferentes performances de la escena revelan su raíz en la “subcultura de las clases trabajadoras” que, por otro lado, se encuentra normalmente invisibilizada en la construcción visual y sociocultural de Japón (p. 16).

Tal como menciona el personaje de Yuri en *Lonely Swallows*, la conformación de pandillas juveniles en las áreas suburbanas de Japón tiene como antecedentes diversas condiciones de marginación y segregación social. Armstrong habla de las pandillas como “representaciones de la agencia individual en respuesta a las experiencias de pobreza y estigmatización” (2019, p. 16). Estas subculturas juveniles formarían

¹⁵Hacia marzo de 2010, de los 21,675 *nikkei* que se ajustaron a dicha ley, 20,053 eran de origen brasileño (Lesser, 2013, pp. 193-194).

parte de lo que Ching-yuen Cheung¹⁶ (2023) llama “los otros olvidados de Japón”.

En el marco de las comunidades *dekasegi*, los jóvenes inmersos en el hip hop representarían un contrarrelato respecto al discurso criminalizador que asume que su condición de migrantes y sus frecuentes vínculos con actividades delictivas forman parte de una relación causa-consecuencia. Al respecto, Armstrong (2019) menciona:

Estas letras de MCs (raperos) representan con vívido detalle las vidas de los desempleados y subempleados, las personas sin hogar, los miembros de familias monoparentales, los “niños de la llave”, los delincuentes juveniles (*yankii*, *bōsōzoku*), exconvictos, traficantes de drogas, adictos a las anfetaminas, jornaleros, jugadores habituales, coreanos étnicos (*Źainichi*), gánsteres (*Yakuza*) y descendientes de marginaciones heredadas (*Buraku-min*). Todas estas figuras son marginales desde la perspectiva *mainstream* japonesa, y todas están desproporcionadamente presentes en la escena hip hop de Kansai (p. 18)¹⁷.

Para introducir a los migrantes brasileños en el debate crítico sobre la representación hegemónica de la sociedad japonesa, las películas aquí analizadas ofrecen muchos puntos de interés. El hip hop funciona como escaparate de conflictos étnicos, y también, como esa representación de la agencia individual con que los jóvenes se enfrentan a diversos procesos de pobreza y estigmatización¹⁸.

¹⁶Filósofo que participó como investigador en el proyecto, con quien realizamos el trabajo de campo en Brasil en 2022.

¹⁷La escena *mainstream* japonesa se puede ver ejemplificada actualmente en el programa de *softpower* llamado “Cool Japan”, que persigue implantar en las audiencias globales una imagen homogénea de Japón que invisibiliza a todas las comunidades citadas por Armstrong (2009) y, por supuesto, a los migrantes latinoamericanos. No fue sino el impulso de la globalización y el neoliberalismo el que llevó a países asiáticos como Japón y Corea del Sur a invertir enorme capital económico y político en las industrias creativas con el objetivo de mercantilizar una cuidada selección de sus respectivos valores culturales.

¹⁸La película de ficción *Saudade* (Katsuya Tomita, 2011) también es ilustrativa de la relevancia del hip hop en el entorno *dekasegi*.

Lonely Swallows fue producido colaborativamente entre la cineasta Mayu Nakamura y el profesor Kimihiro Tsumura (Hamamatsu Gakuin University)¹⁹. En el documental, ambos entrevistan a algunos jóvenes de la localidad quienes, por diversas circunstancias, han tenido que dejar Japón para volver a Brasil. Lo más destacable es que sigue a los jóvenes al país sudamericano, donde deben adaptarse a una nueva vida en un país que no conocen y en entornos de precariedad.

Desde el inicio del documental, se hace presente la importancia que tendrá el hip hop en la narrativa gracias a la musicalización de las primeras secuencias. En el primer minuto del filme, un movimiento de cámara funciona metonímicamente para plantear la principal problemática: la cámara encuadra a un grupo de estudiantes uniformados en una plaza para, a continuación, desplazarse hacia el otro extremo del lugar y mostrar a un grupo de jóvenes *dekasegi* practicando *breakdance* y conviviendo sonrientes. Este movimiento de cámara permite establecer una comparación fundamental entre los adolescentes japoneses y su vida escolar, y los jóvenes migrantes que conviven en las calles, ajenos a la disciplina académica. Además, es posible atestiguar la separación entre los dos grupos de jóvenes. *Lonely Swallows* remarca, desde las primeras secuencias, que los hijos de los trabajadores *dekasegi* interrumpen tempranamente su educación para integrarse, en el mejor de los casos, a la vida laboral en las fábricas y la industria manufacturera.

En dicho contexto, la película sigue a un par de jóvenes que se dedican al *breakdance*²⁰, integrantes del colectivo Floor

¹⁹De acuerdo con la información que presenta el documental, Hamamatsu era, al menos en aquel momento, la ciudad con la mayor población brasileña en Japón (Nakamura, 2012, min. 27).

²⁰Aunque el documental presenta testimonios de otros jóvenes, por cuestiones de espacio nos concentraremos en los personajes inmersos en la escena hip hop.

Monsters y quienes se identifican a sí mismos como “un equipo de extranjeros” (Nakamura, 2012, min. 20’ 21”). Mientras observamos a los bailarines en las calles, la voz de Ottavio relata cómo los Floor Monsters han sufrido la movilidad obligada de regreso a Brasil o bien la migración interna de sus integrantes por razones laborales. El que la banda no tenga miembros fijos es una cualidad representativa de la propia dinámica *dekasegi* que, descrita por los jóvenes, es inestable y sujeta a los vaivenes de la economía global y el carácter dispensable de la mano de obra brasileña tras la crisis de 2008.

Queremos destacar la forma en que ellos mismos conciben la práctica dancística en términos “identitarios” y comunitarios. Para Ottavio, el *breakdance* fue una vía para abandonar adicciones como el alcohol y otras actividades delictivas. Su participación en los Floor Monsters es documentada en las numerosas escenas en que aparecen las elaboradas coreografías que los jóvenes presentan en las calles. Tal como asevera Armstrong (2019), es muy difícil desligar el hip hop de las afectaciones del desempleo entre las comunidades suburbanas marginadas, lo que los personajes llaman “el destino de los *dekasegi*”.

En *Lonely Swallows* se subraya que colectivos como Floor Monsters contribuyen a que la sensación de desapego respecto a la sociedad japonesa, así como la ya mencionada ambigüedad en su relación con Japón, coexista con la horizontalidad de la convivencia de los jóvenes en torno al *breakdance*. Asimismo, se evidencia la relación entre el *breakdance* y la apropiación del espacio público, y las implicaciones de esta relación para el lugar *desplazado* de los migrantes en las ciudades que habitan. Resulta muy contrastante el vínculo comunitario entre los Floor Monsters, quienes ejecutan sus coreografías e improvisaciones en las calles de Hamamatsu, y la sensación de encierro en las mismas prácticas cuando los personajes han tenido que mudarse a Brasil. Los integrantes

cuentan que el grupo deberá deshacerse por causa de la migración obligada de Ottavio. Dicha narración se acompaña con planos de los jóvenes bailando en la calle sobre una rosa de los vientos. Estas imágenes resultan muy significativas para resaltar la relación compleja de los personajes con el espacio que habitan. Si bien la danza callejera representa un gesto de apropiación, esta práctica deviene paradójica, en tanto que los jóvenes son objeto de un desplazamiento forzado. El espacio que ocupan con su cuerpo está, a su vez, determinado por políticas estatales que dislocan la experiencia espaciotemporal.

Petelo Petelo (Samoa) menciona que: “el *bop* está rompiendo barreras culturales: la gente no se avergüenza de quiénes son, es algo dentro de ti que te hace querer bailar, *tomar tu lugar*” [cursivas añadidas] (Basu y Lemelle, 2006, p. 190). El *breakdance* y su naturaleza callejera motiva justamente el impulso de “tomar el lugar” propio, que muchas veces es institucional y socialmente negado.

Lo que deseamos resaltar es que la formación de pandillas y, particularmente, de colectivos de hip hop y *breakdance* entre los jóvenes *dekasegi*, tuvo el importante papel de ayudarles a tomar *su lugar propio* en la estructura social y de entablar lazos comunitarios que contrarrestaran la falta de integración y respeto en los ambientes escolares²¹.

Ya en Brasil, otro joven (Coca) ha logrado armar un colectivo en una de las favelas de Castanhal, en los márgenes submetropolitanos²², espacios conflictivos y abandonados

²¹Esta misma demanda es la que hace el abuelo Konno en *A grandpa from Brazil* cuando visita las escuelas de los hijos de una familia *dekasegi*. El anciano manifiesta su preocupación por la falta de competencia gubernamental para construir un futuro menos desesperanzador para los hijos de migrantes.

²²Hemos tomado el término del documental *La década podrida* (Pablo Gaytán y Guadalupe Ochoa, 1985-1995), sobre el desarrollo del *punk* en México. La reciente masacre policial en Río de Janeiro evidencia que dichos problemas continúan vigentes en la actualidad (Amnistía Internacional España, 2025).

con pocas oportunidades de desarrollo para la juventud. En algunas secuencias, se muestran practicando sus coreografías descalzos, al interior de una cocina, donde la madre de uno de ellos les permite bailar. La importancia del baile se hace patente, de nueva cuenta, como un vehículo de formación de comunidad; se trata de algo que funciona de manera colectiva, en una relación horizontal y colaborativa. Coca repite que difunde la práctica del *breakdance* entre los jóvenes de las favelas para que se alejen de la drogadicción y la delincuencia²³.

CONCLUSIONES

Un tema constante en la literatura sobre las llamadas “décadas perdidas” del Japón de finales del siglo XX es la “crisis identitaria” de la *nación japonesa* (Iida, 2013). A la luz del presente trabajo, es posible problematizar, asimismo, la propia noción de identidad, como un constructo cuyo anclaje en el lugar de nacimiento o el lugar donde se vive (pensamiento espacial), resulta cada vez más ambiguo. Numerosas discusiones sobre la identidad en la transición al siglo XXI japonés pueden ser revisitadas en la actualidad bajo una perspectiva más compleja del papel de la idea de nación en la conformación y el devenir de la subjetividad.

Si bien Koichi Iwabuchi (2019) sostiene que la nacionalidad continúa siendo un pilar fundamental en la construcción identitaria y la *imaginación* del mundo, el análisis filmico de obras relacionadas con la diáspora sienta las bases para evidenciar el carácter problemático, contradictorio y conflictivo de reflexionar sobre los procesos migratorios únicamente a partir de marcos binarios espaciales, “nacionales”. Estamos

de acuerdo, por tanto, con la necesidad de poner en crisis estos conceptos, tal como propone François Laplantine.

La mayoría de los estudios sobre la población *nikkei* discuten la identidad en términos de la dificultad de *no pertenecer* a una nacionalidad o a otra; a un espacio o a otro. Discursivamente, se construye lo diaspórico en tanto diferenciación *negativa*; es decir, planteando como una carencia el no ubicarse dentro de una determinada nacionalidad. Esto es emblemático de la crítica que hace Laplantine, que demuestra que esa falta y esa pérdida precisamente fracturan la garantía, la certeza y la violencia de la identidad. Con base en las películas analizadas, es posible desmontar esta diferenciación para proponer un desafío efectivo a la idea de “identidad nacional”. Los sujetos de la diáspora, tal como son presentados y representados en nuestro acervo, así como sus procesos de movilidad, adaptación, resistencia, marginación y desplazamiento, funcionan como un punto crítico que ayuda a comprender las implicaciones sociopolíticas y culturales de la *imaginación* nacional. Sus identidades contradictorias, conflictivas y *desplazadas* en su devenir demuestran el carácter insuficiente del marco de la nación, el origen étnico y la habitación de un territorio para comprender una determinada experiencia de la propia vida y de la comunidad.

Retomemos la reflexión de Laplantine: ¿cuáles son las implicaciones de todo esto en un esfuerzo por *decir* el tiempo, las transformaciones, las mutaciones y las metamorfosis? Concretamente, en el caso que nos ocupa, se habla con frecuencia de un relato del retorno, de un “volver al hogar” y a la tierra de origen; una doble temporalidad que transcurre en tanto que la primera diáspora japonesa en América Latina preserva y transmite una determinada imaginación de Japón. Pareciese que ese Japón que abandonaron los primeros migrantes se hubiera detenido en el tiempo, esperando que las futuras generaciones regresen. El contexto de la diáspora *dekasegi* demuestra que el país al que se “regresa” se ha desplazado,

²³Uno de los chicos del colectivo dice: “Todos aquí han crecido en una zona pobre. Algunos amigos eligieron el camino que yo no elegí. Y terminan muertos o arrestados. No me metí en las drogas y elegí el *breakdance*” (Nakamura, 2012, min. 175).

junto con sus “otros olvidados”, por los acontecimientos de la historia. El pasado, el presente y el futuro se bifurcan y se desdoblan en experiencias inestables, móviles, que guardan una relación con el espacio ausente que, en cierta medida, determina su experiencia individual y comunitaria con el lugar que se habita.

El “retorno” se ve fracturado por el encuentro con un territorio distinto al imaginado. La circularidad estructural de las películas no obedece, por tanto, a un ciclo cerrado, sino a un choque entre el imaginario y las tensiones de la experiencia directa. Como fundamento de todas estas rupturas se encuentran las relaciones entabladas entre dos países y el resto del mundo, que parten de un orden global que interviene en el vaivén de las economías, las sociedades y las culturas; y que, en sus contradicciones, arrastra a sectores enteros de un tejido social inequitativo y discontinuo. El cine se ha encargado de visibilizar el pensamiento espacial de la globalización, que construye nuevos límites y refuerza otros existentes. Se demarcan nuevas zonas que configuran un “adentro” y un “afuera”; nuevos centros y nuevas periferias; nuevas alteridades que desestabilizan los espacios hegemónicos y que contradicen los relatos optimistas de la movilidad, la hibridación y la multiculturalidad.

Nuestro *corpus* contiene testimonios en los que afloran los mecanismos de la memoria y cómo ésta actualiza y *dice* la historia a partir de los afectos y de la significación de objetos y espacios. También, testimonios que encarnan la fractura del relato del retorno y que ponen en crisis ciertos paradigmas de lectura del exilio y la diáspora, es decir, logran replantear nuevos viajes circulares y nuevas dialécticas entre la narrativa del origen y la experiencia chocante del des-encuentro. Por último, encontramos que, no obstante, la generación de jóvenes *dekasegi* ha encontrado, en formas culturales como el hip hop, una oportunidad de agencia, de *tomar el lugar propio*, desestabilizando dictados externos sobre el espacio, el cuerpo y las posibilidades futuras de romper un ciclo de insatisfacción.

Estamos seguros de que este trabajo sentará las bases para seguir encontrando en el cine una vía distinta de comprender imágenes heredadas, los diversos dispositivos de la memoria y las posibilidades de cambiar el sentido unívoco de las identidades. Deseamos llegar a comprender las memorias del desplazamiento como una potencia que desvele el carácter político de *la decisión de partir*. 🍷

Bibliografía

- AMNISTÍA INTERNACIONAL ESPAÑA. (2025, noviembre 4). Brasil: Masacre policial en Río de Janeiro evidencia nuevamente violencia sistémica y racista. <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/noticias/noticia/articulo/brasil-masacre-policial-en-rio-de-janeiro-evidencia-nuevamente-violencia-sistemica-y-racista/>
- ARMSTRONG, A. B. (2019). *24 bars to kill: Hip hop, aspiration, and Japan's social margins*. Berghahn Books.
- BASU, D. y Lemelle, S. J. (Eds.). (2006). *The vinyl ain't final: Hip hop and the globalization of black popular culture*. Pluto.
- BENJAMIN, W. (2010). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ediciones desde abajo.
- BRASOR, P. (2012, julio 1). Often-ignored immigration issue raised in new film. *The Japan Times*. <https://www.japantimes.co.jp/news/2012/07/01/national/media-national/often-ignored-immigration-issue-raised-in-new-film/>
- CHERRIER, P. (2025). The Various Meanings of “Saudade” in the Context of Migrations Between Brazil and Japan. En J. A. R. da S. Tavim y J. M. T. e Cunha (eds.), *Homesickness around the Mediterranean, 1492-1923*. Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9781003465416>
- CHEUNG, C. (2023). *Imaginando Fukushima y Okinawa*. Texto inédito utilizado con autorización del autor.
- de Carvalho, D. (2015). *Migrants and Identity in Japan and Brazil. The Nikkeijin*. Routledge.
- DE MAN, A. (2023). Reframing diaspora cinema: Towards a theoretical framework. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 25, 24-39. <https://doi.org/10.33178/alpha.25.02>
- DESAI, J. (2013). The Scale of Diasporic Cinema. En K. M. Gokulsing & W. Dissanayake (Eds.), *Routledge handbook of Indian cinemas*. Routledge/Taylor & Francis Group.
- GARCIA, S. (Director). (2024, julio 11). *Yurei* [Documental]. Nomadas.
- HASHIMOTO, A. (2015). *The long defeat: Cultural trauma, memory, and identity in Japan*. Oxford University press.
- HIGBEE, W. y Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: Towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7-21. <https://doi.org/10.1386/trac.1.1.7/1>
- IIDA, Y. (2013). *Rethinking Identity in Modern Japan: Nationalism as Aesthetics*. Routledge.
- IWABUCHI, K. (2015). *Resilient Borders and Cultural Diversity: Internationalism, Brand Nationalism, and Multiculturalism in Japan*. Lexington Books.
- IWABUCHI, K. (2019). Globalization, Digitalization, and Renationalization: Some Reflections from Japanese Cases. *Situations*, 12(1), 1-22.
- LAPLANTINE, F. (1999a). Entretien avec François Laplantine. Le métissage, moment improbable d'une connaissance vibratoire. *X-Alta. Multiculturalisme*, 2/3, 35-48.

- LAPLANTINE, F. (1999b). *Je, nous et les autres*. Éd. le Pommier.
- LESSER, J. (2013). *Immigration, ethnicity, and national identity in Brazil, 1808 to the present*. Cambridge University Press.
- LITVIN, A. (2018, octubre 9). *One Day We Arrived in Japan | ReVista*. <https://revista.drclas.harvard.edu/one-day-we-arrived-in-japan/>
- LÓPEZ-CALVO, I. (2019). *Japanese Brazilian saudades: Diasporic identities & cultural production*. University Press of Colorado.
- MELGAR Tísoc, D. M. (2019). Nipoperuanos con experiencia migratoria en Japón. Disputas por las categorías étnicas, su ordenamiento social, legal y comunitario. En S. Bastos (ed.), *La etnicidad recreada: Desigualdad, diferencia y movilidad en la América Latina global* (1ª ed.) (pp. 111-137). CIESAS.
- NINEY, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla: Ensayo sobre el principio de realidad documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- NORA, P. (Ed.). (2013). *Les lieux de mémoire. I*. Gallimard.
- ONG, A. (1993). On the Edge of Empires: Flexible Citizenship among Chinese in Diaspora. *Positions: Asia Critique*, 1(3), 745-778. <https://doi.org/10.1215/10679847-1-3-745>
- PRIME, R. (2016). *Cinematic homecomings: Exile and return in transnational cinema*. Bloomsbury Academic.
- RICCI, D. (2020). *African diasporic cinema: Aesthetics of reconstruction* (M. Thackway, Trad.). Michigan State University Press.
- ROTH, J. H. (2002). *Brokered homeland: Japanese Brazilian migrants in Japan / Joshua Hotaka Roth*. Cornell University Press.
- SANCHEZ-BIOSCA, V. (2016). Disparos en el ghetto: En torno a la migración de la imágenes de archivo. *Secuencias*, 35. <https://doi.org/10.15366/secuencias2012.35.002>
- SHIN, H. (2017). K-pop, the sound of subaltern cosmopolitanism. En K. Iwabuchi, E. Tsai y C. Berry (eds.), *Routledge handbook of East Asian popular culture* (pp. 116-123). Routledge; Taylor & Francis Group.
- TSUDA, T. (2003). *Strangers in the ethnic homeland: Japanese Brazilian return migration in transnational perspective*. Columbia university press.
- ZHANG, Z., Mora, J. y Vidal, T. (2024). Trans-Pacific Connection and Cine Nikkei in Peru. En Z. Zhang, S. Lee, D. Mukherjee y I. Paramaditha, *The Routledge Companion to Asian Cinemas* (1a ed., pp. 265-274). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003266952>

Filmografía

- KOJIMA Hirano, A. P. y Litvin, A. (Directores), y Aaron Litvin (Productor). (2018). ***One Day We Arrived in Japan***. EE.UU.: Litvinsight Productions.
- KURIHARA, N. (Directora y productora). (2008). ***A grandpa from Brazil***. Japón / Brasil: MuchaKU Lab.
- NAKAMURA, M. (Directora y productora). (2012). ***Lonely Swallows: Living as the Children of Immigrant Workers***. Japón: Omphalos Pictures.

JESSICA FERNANDA CONEJO MUÑOZ es mexicana, Doctora en Ciencias Políticas y Sociales, Profesora Asociada “C” de Tiempo Completo en el Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus principales áreas de investigación son Teoría y análisis de la imagen fija y en movimiento, Estudios de cine, Producción Audiovisual en Asia, y Arte, Estética y Comunicación. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: 1) Conejo Muñoz, J. F. (Coord.). (2024). *Audiovisualidades y pensamiento tecnológico: Formas, sentidos y políticas intermediales*. Facultad de Ciencias Políticas y sociales, Universidad Nacional Autónoma de México. 2) Conejo Muñoz, J. F. (2024). Hallyu de la apariencia: masculinidad y renacionalización en los k-dramas. En A. Escobar Susano, *Interpretaciones en serie. Aproximaciones a la narración televisiva contemporánea*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 3) Conejo Muñoz, J. F. (2024). The Japanese, Makers of America. Reconfiguraciones visuales del enemigo en los libros de texto estadounidenses. En F. Castaños Zuno, M. Palacios Sierra, y J. G. Nadal Palazón (Eds.), *Resignificaciones: Lenguajes en acción* (pp. 385-418). Universidad Nacional Autónoma de México.

DAHIL MARIANA MELGAR TÍSOC. Antropóloga social y museóloga, adscrita al Museo Nacional de las Culturas del Mundo del INAH, donde está a cargo de proyectos de investigación y exposiciones sobre América Latina y Japón contemporáneo. Es Candidata a Doctora en Ciencias Antropológicas por la UAM; maestra en Museología por la ENCRyM; maestra en Antropología Social por el CIESAS; y licenciada en Antropología por la ENAH. Cuenta con diversas publicaciones nacionales e internacionales sobre diáspora, transnacionalismo, relaciones interétnicas, racismo y xenofobia, con énfasis en la diáspora japonesa en América Latina, las comunidades nikkei en México y Perú, así como la migración peruana en Japón. También ha realizado y participado en producciones audiovisuales

vinculadas con estos temas. Entre ellas destaca su cortometraje “Raíces. Descendientes de japoneses en el noreste de México”, exhibido de manera permanente en el Japanese Overseas Migration Museum (Yokohama), y la investigación histórica y etnográfica para el largometraje “Yūrei”, dirigido por Sumie García Hirata. Su libro *Entre el centro y los márgenes del sol naciente. Los peruanos en Japón* (Fondo Editorial de la UNMSM), obtuvo una de las distinciones en el ICAS Book Prize, Spanish/Portuguese Language Edition, 2019.

FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA. Licenciado en ciencias de la comunicación, maestro y doctor en Historia del Arte por la UNAM, profesor de tiempo completo en la licenciatura en Historia del Arte de la ENES Morelia, tutor del Programa Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, en las áreas de Estudios Cinematográficos y Arte Moderno. Miembro fundador del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico. Autor del libro *Ibargüengoitia va al cine*, y de diversos artículos y capítulos en torno al fenómeno cinematográfico. Ha sido investigador para diferentes productos audiovisuales para el cine y la televisión.