



Edición 20
Julio-diciembre 2024
E-ISSN 2389-9794

20
años

Memoria, cine de poesía y teoría documental en el filme-documental Yūrei

Carlos-Alberto Navarro-Fuentes





Memoria, cine de poesía y teoría documental en el filme-documental *Yūrei**


 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.116118>

Carlos-Alberto Navarro-Fuentes**

Resumen: El objetivo del presente artículo es reflexionar sobre la memoria, el “cine de poesía” y la teoría sobre el cine documental a través del análisis crítico del documental mexicano *Yūrei* (Fantasmas) [2023], cuyo tema versa sobre la población japonesa que migró a México hace más de un siglo, dando cuenta de los recursos mnemotécnicos a los cuales acude dicha comunidad para conservar viva la memoria de su origen. Memoria que se funde con la cotidianidad en territorio mexicano, confluyendo en un rico sincretismo cultural de prácticas alegóricas, simbólicas y metafóricas de las cuales el documental se ocupa magistralmente realizando un recorrido histórico sobre lo que *grosso modo*, dicha estadia ha significado para la comunidad nipona-mexicana. Con base en la revisión teórica de los conceptos aludidos, dando cuenta de la diversidad de perspectivas para delimitar lo que puede considerarse un documental, capturando la poética y estética del filme-documental *Yūrei* y discursando sobre ciertas particularidades propias de este género y el “cine de poesía”, referente a Pasolini; se aclara la lucha por la memoria común, referente a Ricoeur; y, el sentido de pertenencia de la población *Nikkei* y lo que la *Nikkeidad* significan; asimismo, el sentido del filme-documental para trabajar en particular esta temática de corte histórico.

Palabras clave: Nikkeidad; memoria; teoría documental; documental; cine de poesía; simbolismo.

* **Recibido:** 05 de agosto de 2024 / **Aprobado:** 22 de noviembre de 2024 / **Modificado:** 03 de enero de 2025. El artículo es resultado de una investigación personal sin apoyo institucional ni financiamiento.

** PhD. en Estudios Humanísticos por el Tecnológico de Monterrey (México) y PhD. en Estudios Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM, México). ✉ betoballack@yahoo.com.mx  <https://orcid.org/0000-0003-4647-9961>

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Navarro-Fuentes, Carlos-Alberto. “Memoria, cine de poesía y teoría documental en el filme-documental *Yūrei*”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 20 (2024): 11-33. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.116118>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Memory, Poetry Cinema and Documentary Theory in the Documentary Film *Yūrei*

Abstract: The objective of this article is to reflect on memory, “poetry cinema,” and documentary film theory through a critical analysis of the Mexican documentary *Yūrei* (Ghosts) [2023]. The theme of this documentary is about the Japanese population that migrated to Mexico over a century ago, highlighting the mnemonic resources used by this community to keep the memory of their origins alive. This memory merges with everyday life in Mexican territory, converging in a rich cultural syncretism of allegorical, symbolic, and metaphorical practices, which the documentary masterfully addresses, providing a historical overview of what, broadly speaking, this stay has meant for the Japanese-Mexican community. Based on a theoretical review of the aforementioned concepts, taking into account the diversity of perspectives for defining what can be considered a documentary, capturing the poetics and aesthetics of the documentary film “*Yūrei*” and discussing certain particularities of this genre and of “poetry cinema,” referring to Pasolini; the struggle for common memory, referring to Ricoeur, is clarified; as is the sense of belonging of the *Nikkei* population and what *Nikkeiness* means; as well as the significance of documentary film in addressing this historical theme in particular.

Keywords: *Nikkeiness*; memory; documentary theory; documentary film; poetry film; symbolism.

Memória, Poesia, Cinema e Teoria Documental no Documentário *Yūrei*

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre memória, “cinema de poesia” e teoria do documentário por meio de uma análise crítica do documentário mexicano *Yūrei* (Fantasmas) [2023]. O tema deste documentário é sobre a população japonesa que migrou para o México há mais de um século, destacando os recursos mnemônicos utilizados por esta comunidade para manter viva a memória de suas origens. Essa memória se funde com a vida cotidiana em território mexicano, convergindo em um rico sincretismo cultural de práticas alegóricas, simbólicas e metafóricas, que o documentário aborda com maestria, oferecendo um panorama histórico do que, em linhas gerais, essa estadia significou para a comunidade nipo-mexicana. A partir de uma revisão teórica dos conceitos mencionados, levando em conta a diversidade de perspectivas para a definição do que pode ser



considerado um documentário, captura-se a poética e a estética do documentário “Yūrei” e discutem-se certas particularidades deste gênero e do “cinema de poesia”, referindo-se a Pasolini; esclarece-se a luta pela memória comum, referindo-se a Ricoeur; assim como o senso de pertencimento da população *Nikkei* e o que significa *Nikkeísmo*; bem como a importância do documentário na abordagem desse tema histórico em particular.

Palavras-chave: Nikkeness; memória; teoria documental; filme-documentário; cinema de poesia; simbolismo.

Introducción

Si alguien les dice que hay reglas, recuerden mis palabras: no hay reglas, sólo la experiencia de otras personas de las que uno puede aprender. Al fin de cuentas, tienen que hacer una película con su propio estilo, así que deben encontrar aquello con que les parece interesante y útil.

Michael Rabiger 2007, 17.

Si por medio del lenguaje cinematográfico yo quiero expresar a un maletero, tomo un maletero verdadero y lo reproduzco: cuerpo y voz.

Pier Paolo Pasolini 2006, 16.

Sinopsis

El filme documental *Yūrei* (Fantasmas), es el primer largometraje documental de la artista visual y cineasta Sumie García Hirata (conocida por su cortometraje *Relato familiar*). En este se propone trazar una indagación poética y sensorial sobre la migración japonesa en México a través de entrevistas íntimas con miembros de la comunidad *nikkei* —descendientes de la diáspora japonesa en regiones como Chiapas, Baja California, Morelos y Ciudad de México—. El filme desentraña los silencios heredados de generaciones que sobrevivieron al trauma del desplazamiento. La narrativa, dividida en cinco capítulos temáticos (“simbólico”, “nostalgia”, “quiebre”, “secreto”, “fantasma”), se hilvana con elegantes pasajes de danza inspirada en el teatro *Nō* y el *Butō*, interpretados por Irene Akiko Iida. Estas coreografías, que



evolucionan del ritual clásico al lenguaje contemporáneo, sirven de vehículo para traducir lo inexpresable: el dolor, el desarraigo y las laceras invisibles de la memoria. Entre imágenes poéticas de paisajes mexicanos y fragmentos de archivo, *Yūrei* revela facetas poco conocidas de esta migración: desde asentamientos agrícolas en Chiapas hasta campos de reclusión como la ex-hacienda de Temixco en Morelos durante la Segunda Guerra Mundial. Con 83 minutos de duración, el filme documental invita a una reflexión profunda sobre la identidad, la memoria colectiva y la posibilidad de sanar heridas históricas a través del arte, el espacio y el silencio compartido.

Ficha técnica

Título: *Yūrei* (fantasmas)

País: México

Género: Documental

Dirección: Sumie García Hirata

Guion: Sumie García Hirata y Óscar Velázquez Landázuri

Productores: Santiago de la Paz Nicolau y Sumie García Hirata

Fotografía: Rodrigo Sandoval Vega Gil

Sonido: Enrique Rodrigo Gonzáles, Luz María Cardenal, Alejandro Quintero y Odín Acosta

Música: Josué Collado Fregoso

Dirección de Arte: N/A, OCP: Color

Duración: 83 minutos

Productora: Pimienta Films & Nómadas

Apoyo: EFICINE Producción 189

Año: 2023

La lucha por la reconstrucción de la memoria y la refiguración de una identidad lábil que se debaten frente al olvido, el curso incontenible de la historia y el peso del presente, son el tema del documental mexicano elegido para tratar aspectos significativos sobre la memoria, el sentido de pertenencia, la identidad, el relato histórico común —tanto oral como escrito— enmarcado en la tradición, entre otras cosas, como serían el simbolismo, la metáfora y la alegoría, es *Yūrei* (*fantasmas*), estrenado en 2023 en el marco del Festival Internacional de Cine de la Universidad Nacional Autónoma de México (FICUNAM) y dirigido por Sumie García Hirata.



Quien esto suscribe considera importante plantear ¿qué es lo que se va a considerar en términos generales qué es un documental? François Niney parte de una definición denotativa para esclarecer el origen de la palabra en cuestión que deseamos abordar. Así, nos dice que según *Le dictionnaire historique de la langue française*, el *Robert: documentaire* (documental) viene de *document* (documento), del latín *documentum*: “ejemplo, modelo, lección, enseñanza, demostración”. Este nombre se deriva del verbo *docere*: “hacer, aprender, enseñar”, que ha dado lugar a “docto, dócil, doctor, doctrina”¹. Paul Rotha, teórico del documental, da cuenta de una reunión que tuvo lugar en el 1948, en donde un grupo conocido como Unión Mundial de Documentalistas, definió el cine documental como:

Todos los métodos para grabación en celuloide de cualquier aspecto de la realidad interpretado por filmaciones de los hechos o por una sincera y justificable reconstrucción de los mismos, que interesen ya sea a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión humanos, planteando problemas verdaderos así como las vías para resolverlos en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas.²

Para otro de los consagrados estudiosos del cine documental como es Bill Nichols, “el cine documental es una ficción (en nada) semejante a cualquier otra”³. Jean-Louis Comolli, desde un enfoque más histórico y evolutivo considera que:

[Una] consecuencia automática de todas las manipulaciones que forjarían al documental fílmico es un coeficiente de ‘no realidad’; una especie de aura ficticia que se adhiere a los eventos filmados y a los hechos. Desde el momento en que se vuelven película y que son colocados en una perspectiva cinemática, todos los documentos fílmicos y cada grabación de eventos al natural adquieren una realidad fílmica que agrega o sustrae de su realidad particular inicial [...], no comprendiéndola o comprendiéndola poco, pero en ambos casos falsificándola un poco y llevándola al lado de la ficción.⁴

1. François Niney, *El documental y sus falsas apariencias* (Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 13.

2. Paul Rotha, *Documentary Film* (Nueva York: Hasting House, 1952), 83-84. Ver: Robert Edmonds, John Grierson y Richard Meran-Barsam, *Principios de cine documental* (Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 1990).

3. Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Barcelona, Paidós, 1997), 147.

4. Christopher William, ed., *Realism and the Cinema* (Londres: Routledge & Keagan Paul-British Film Institute, 1980), 32.



Como se ha podido constatar en apenas unas cuantas citas de autores estudiosos del cine documental, existe una gran diversidad de posturas teóricas, conceptuales y metodológicas para intentar definir qué es y qué no es el documental, unas que aproximan con gusto y otras con sumo pesar a este con la ficción (documental influido por la posmodernidad), y otras que afirman que el documental para serlo, debe conservar su rostro sociocrítico y político-ideológico (documental clásico). Por ejemplo, Carl Plantinga, especialista en la retórica y en las formas de representación en el cine (documental), considera que:

La teoría documental escéptica, influida por el pensamiento posmodernista o posestructuralista, duda de la capacidad del documental para representar la realidad con veracidad, exactitud, u objetividad. La aproximación realista crítica, por otra parte, sostiene que en algunos casos el documental puede ser veraz, acertado, y objetivo, y que sus afirmaciones epistémicas pueden ser racionales y planamente justificadas.⁵

Las propuestas en este sentido conllevan que se tenga que hablar de distintos tipos de documental (falso documental, documentiroso, paródico, expositivo-observacional, poético, reflexivo, reportaje o noticioso, propaganda, cine-ensayo o video-ensayo, creativo o de creación, metadocumental, posdocumental, entre otros), o de “docuficción” o “docudrama”, cuyas aproximaciones teóricas se escapan al alcance y objetivo de este trabajo. Otros aspectos significativos que influyen de manera directa en las clasificaciones aludidas son sin duda, la endogamia, el canibalismo, el “cuatismo” y el neoliberalismo, “variables” que se adhieren por su impacto y malas prácticas a las complejidades que de por sí “internamente” acompañan al género documental las cuales tampoco se abordan en este trabajo, pero que vale la pena considerar cuando se reflexiona sobre estos temas. Como afirma Carlos Mendoza, se trata de:

Un debate en el que, si bien se suele reconocer el agotamiento del pensamiento moderno en el camino que se impuso hacia la emancipación del ser humano, no termina de resolver, o de esclarecer, si es o no imposible plantearse nuevos caminos hacia dicho proceso liberador en los tiempos que corren. Esta controversia cruza el mundo del documental por tratarse de una disciplina que nació ligada a propósitos transformadores.⁶

5. Carl R. Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción* (Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 14.

6. Carlos Mendoza, *Avatares del documental contemporáneo* (Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 62.



Mendoza considera que el cine-documental “no es un asunto ni metafísico ni tan sujeto al encanto lírico para que se haga imposible localizar ideas generales o una técnica para aprender a realizarlo, sin menoscabo del estilo y la libertad de quienes lo hagan”⁷. Esta reflexión anterior aunque muy general, parece adecuada y prudente para no caer en el academicismo hermético y plagado de fórmulas ceñidas, por un lado; y, por otro lado, para no acomodarse plácidamente en el otro extremo, en el que no existe un cuidado estético y acorde con las exigencias del género, lo cual resulta prudente para hacer respetar y hacer valer el quehacer artístico del documentalista, siendo “informar” sobre hechos reales (históricos) y verificables (objetivos) su principal objetivo. Lo anterior, porque a diferencia de las películas de ficción, el documental se centra en la realidad, empleando en este caso testimonios orales y escritos, e imágenes de archivo (históricas) durante la investigación previa a la realización de este trabajo cinematográfico. En palabras de Plantinga:

Las películas de no ficción son complejas representaciones con una diversidad infinita de usos posibles. La suya es una complejidad retórica y pragmática que la teoría por sí sola no puede comprender; requerimos de la ayuda de la crítica y de la historia. Sin embargo, con una comprensión más clara de las formas y funciones de estos trabajos, nos acercamos más hacia una retórica y pragmática efectiva de las fotografías en movimiento de no ficción.⁸

Para Sergio Aguilar, a pesar de las muy diversas definiciones que puede encontrarse sobre el documental, existen dos condiciones que no pueden faltar en ninguna:

1. existe una realidad allí afuera de las películas de la que los documentales se encargan de apropiar, o al menos reescribir, en sus propios términos, creando así la realidad documental.
2. reescribirla en sus propios términos ponen de manifiesto que existe una forma documental con la que se registra la realidad documental.⁹

Por su parte, Bill Nichols en su obra *Introduction to Documentary* (2010), propone tres supuestos básicos del cine documental: 1) Los documentales son sobre la realidad; son sobre algo que realmente sucedió, a lo cual agrega que muchas

7. Carlos Mendoza, *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental* (Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), 8.

8. Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción*, 282.

9. Sergio Aguilar, *Decir la verdad mintiendo. Del documental al falso documental* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2022), 87.



películas de acción también tratan de aspectos de la realidad, que ocurren u ocurrieron, como *biopics* y películas que cuentan anécdotas históricas, por lo que hay que decir que, mientras las películas de acción pueden referirse a hechos históricos, los documentales se refieren siempre al mundo histórico. 2) Los documentales son sobre gente real, aunque nos recuerda que en los documentales los sujetos se presentan ante cámara de un modo que puede guardar reservas o tener discrepancias con la realidad, al ocultar datos o mentir al documentalista, etc. 3) Los documentales cuentan historias sobre lo que sucede en el mundo real, aunque habría que plantear la pregunta de si la historia que se cuenta habría existido sin el documental, y si los hechos que se narran tomaron lugar antes de que existiera el filme (es decir, si retratan algo afílmico o profílmico).¹⁰

Nuevamente Niney entiende por “documental” que:

Toda producción de sentido en un documental significa necesariamente la manipulación, por medio del montaje, de lo que se graba, por lo que el documental objetivo es el que compromete su montaje al tema, que se plantea en función de sí mismo, que no responde a una lógica racionalista de alcanzar la más pura ‘objetividad’. Por ello, es más interesante ver la propuesta del mundo que el documental plantea que ponerse a cuestionarle si está siendo puro con la realidad.¹¹

Las citas aquí presentadas acerca de lo que es considerado, en términos generales, un documental, resultan importantes para tener en cuenta a lo largo del desarrollo de este texto en dónde y cómo se incrusta el filme documental, al cual se hace alusión. *Yūrei* (*Fantasma*), basado en hechos reales (objetivos), pasados y presentes verificables históricamente, siendo la historia de la comunidad nipona-mexicana el sujeto gramatical, y la memoria colectiva o común (historia) de una población migrante que navegó desde Japón, la temática central de este artículo. El olvido y los referentes espaciotemporales se tornan correlatos del recuerdo, la imaginación, la oralidad y la escritura, entre otras cosas.

De manera general, se muestra a partir de ciertos teóricos y pensadores ¿por qué es importante la memoria y para qué?, así como los referentes y discursos que se mueven en paralelo en torno a esta, de modo tal que “recordar” pueda ser

10. Bill Nichols citado en Sergio Aguilar, *Decir la verdad mintiendo*, 90.

11. François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental* (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 36.



considerada una empresa plural, común, ética y política, realizada libre y voluntariamente de tal suerte que sea capaz de contribuir a reconfigurar la identidad común de un pueblo o una comunidad, como sería el caso de la *nikkeidad* o de los *Nikkei* en el México contemporáneo, en el que además se juegan el sentido de pertenencia presente y futuro de las generaciones venideras.

Ritos, rituales, bailes, artefactos decorativos elaborados con materiales distintos de la localidad, la enseñanza de la lengua japonesa, cantos, declamaciones, música, gastronomía, escritura, oralidad, entre otros elementos de índole cultural y habitual de la comunidad *Nikkei* en diversos territorios mexicanos, pueden apreciarse audiovisualmente en el documental estrenado en 2023. Los cuales en sí mismos, se observan diferentes (“cultura de llegada”) ante el contexto en el que acontecen, y, no obstante, entretejidos con los habituales signos, símbolos y emblemas de la cultura nacional mexicana (“cultura de recepción”), resultando en un paisaje contextual rico de símbolos, alegorías y metáforas que aluden a la reconfiguración permanente de la identidad de la comunidad en cuestión, y la porosidad, flexibilidad, capacidad de diálogo intercultural y de intercambio, en múltiples niveles discursivos.

Por otro lado, la autenticidad y naturalidad con la cual los recursos narrativos cinematográficos se encuentran dispuestos en el documental, así como la puesta en escena (imágenes *in situ* y digitales, montaje, sonido diegético y extradiegético, y elementos narrativos varios) y la voz en *off* *didáctica*¹² que narra a lo largo de la propuesta documental, se inclina por el ensayo cinematográfico¹³, en gran parte, por el tratamiento creativo de la factualidad que hace de la temática histórica, que trata y elabora tanto en términos estéticos como poéticos, siendo además los tropos de la memoria y la identidad, sus centros neurálgicos a partir de los cuales discurre. Es en este sentido que la alusión y los guiños (“homenaje”) al “cine de poesía” de Pier Paolo Pasolini, cobra cierta relevancia, puesto que no busca en ningún momento convertirse en una narración de carácter “prosístico”, novelado, más preocupada por el texto y la explicación, que por las imágenes y la descripción (que además muestra y presenta, más que demostrar y representar). Las imágenes nos relatan, nos llevan y acompañan, junto a la voz en *off* *didáctica*, el transcurrir del documental.

12. La voz en *off* *didáctica* se utiliza por lo general en documentales y *e-learning* para facilitar la comprensión del mensaje y hacer que los conceptos sean más accesibles para el público objetivo. El tono y el estilo de la voz en *off* deben coincidir con el contenido de lo que se enuncia. Para crear una voz en *off*, se deben seguir pasos como la preparación del guion, el calentamiento vocal y la práctica de dicción.

13. Ver Adriana Bellamy, *El cine como ensayo. Entre lo literario y lo fílmico* (Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2023).



Yūrei: poética de la memoria, cine de poesía

Lo que va a quedar. La memoria nada más.

Sumie García Hirata, dir., Yūrei, 2023.

Yūrei (*Fantasma*) consiste en un trabajo que narra la Anábasis de emigrantes japoneses y la suerte de sus descendientes, describiendo las actividades económicas y sociales en las que se ocuparon como parte de la diáspora *Nikkei*¹⁴ al arribar a territorio mexicano, así como las dificultades y oportunidades que encontraron en tanto se fueron asentando en el país, transculturizando con la sociedad receptora hasta integrarse. La memoria en reconstrucción funciona como fuente narrativa para dar forma a una identidad marcada por el olvido, el desarraigo, el desplazamiento forzado y la reclusión. Una cita que funciona muy bien para introducir de qué va el documental refiere una serie de imágenes en las que en una de ellas se lee que:

En 1897 un grupo de 35 japoneses llegaron a la zona del Soconusco en Chiapas con la intención de fundar una colonia, se trataba de un proyecto colonizador que buscaba sobre todo un territorio rico para sembrar café, y aunque este último cultivo no se dio con éxito, el proyecto colonizador continuó a nivel nacional.¹⁵

En torno a esta comprensión problematizada de la memoria, Paul Ricoeur considera en su obra *La memoria, la historia, el olvido* (2000) que:

El centro del problema es la movilización de la memoria al servicio de la búsqueda, del requerimiento, de la reivindicación de la identidad. De las desviaciones que de ello resultan, conocemos algunos síntomas inquietantes;

14. Mariana Melgar afirma que: “En este sentido, podemos ver cómo se construye una narrativa sobre *nikkeidad*, es decir, la identidad *nikkei* en base a la demarcación clara de nexos que los une, pero sobre de las fronteras que los separa tanto de los japoneses como de los mexicanos. Los *nikkei* –salvo pocas excepciones– no se conciben a sí mismos como japoneses, ni tampoco como mexicanos, sino como *nikkei*, es decir, como descendientes y mestizos en términos culturales o biológicos de dos países y de dos culturas nacionales de las cuales han sustraído los aspectos que consideran más positivos para inventarse y reinventarse como un grupo diferenciado, pues saben que su inclusión a cualquiera de las dos coordenadas que articula su identidad siempre será parcial” Mariana Melgar-Tísoc, “El Japón transnacional y la diáspora *Nikkei*. Desplegado de identidades migrantes en la Ciudad de México” (tesis UNAM, 2009), 119. https://www.academia.edu/3334946/TESIS_EL_Japon_transnacional_y_la_diaspora_nikkei_Desplegado_de_identidades_migrantes_en_la_Ciudad_de_Mexico_2009_tesis_completa_

15. Melgar-Tísoc, “El Japón transnacional y la diáspora *Nikkei*”, 39.



demasiada memoria en tal región del mundo, por lo tanto, abusos de memoria; *no suficiente* memoria en otro lugar, en consecuencia, abusos de olvido. Pues bien, es en la problemática de la identidad donde hay que buscar la causa de la fragilidad de la memoria así manipulada. Esta fragilidad se añade a la propiamente cognitiva que proviene de la proximidad entre imaginación y memoria, y encuentra en esta su acicate y su coadyuvante.¹⁶

En el aspecto formal, a través de imágenes como fotos, postales y mapas¹⁷, el filme-documental muestra el lugar en donde izaron velas y se hicieron a la mar, dejando el archipiélago en el “Lejano Oriente”, los *Nikkei* (*Nikkeion*)¹⁸, hasta llegar a Tapachula, Chiapas (*Frontera sur*). La pretensión fundamental radica en atestiguar la manera en la que esta comunidad nipona fue construyendo su identidad, reconfigurándola históricamente en paralelo con la manera en la cual viven cotidianamente sus orígenes culturales (o la idea que tienen de esto), empleando como mediación la tradición (basada en signos, símbolos [que se realizan o traducen en partes de lenguaje a través de la mediación de las múltiples metáforas que van apareciendo], ritos, clases de japonés, entre otras actividades) en territorio mexicano, por ejemplo, a través de la práctica del karate, coreografías y rituales dancísticos con música y escenografía del país asiático. Lo anterior, no sin coincidir simultáneamente con símbolos, ritos y costumbres arraigadas de la cultura y *teatralidad* mexicanas, como los altares del Día de Muertos, la

16. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 110.

17. Para Mendoza, la tarea del cartógrafo guarda una relación muy cercana al oficio del documentalista, en particular a lo que se refiere a la aportación de claridad y precisión informativa que se espera que ambos ofrezcan a través de los mapas. Así, afirma que “El mapa, al igual que la película de no ficción, es un documento que tiene que ser entendido según los propósitos que motivaron su elaboración; todo mapa y todo filme documental son organizados a partir de un orden de valores que faciliten distintos niveles de comprensión y posibiliten distintos planos de lectura, tanto superficiales como profundos, que permitan a quienes los contemplan conocer por igual la información general que reúnen y aquella que se les presenta pormenorizada; ambas representaciones normalmente incluyen un panorama del conjunto, al mismo tiempo que detalles analíticos del mismo”. Carlos Mendoza, *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental* (Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 114.

18. Mariana Melgar asegura que “fue precisamente el gobierno japonés quien impulsó este tipo de flujos migratorios, y de esta manera, al deshacerse de sus excedentes de población, poder recuperarse económicamente. Así como a corto plazo, los japoneses de ultramar permitirían la expansión de los arreglos económicos y comerciales de Japón con el mundo. Del lado mexicano, su inclusión también resulta incompleta pues el *nikkei* lleva sobre sí el peso de la frontera corporal, el hecho de ser constantemente señalados como diferentes lleva a muchos *nikkei* a identificarse inicialmente con el lado japonés, causándoles tremendas desilusiones cuando visitan temporalmente Japón o viajan a él como *dekasegui* (trabajador temporal), pues en Japón a pesar de reconocérselos como descendientes de japoneses, se les considera extranjeros” Melgar-Tísoc, “El Japón transnacional y la diáspora *Nikkei*”, 120. Ver: Hisashi Ueno, *Los samuráis de México: la verdadera historia de los primeros inmigrantes Japoneses en Latinoamérica* (Ciudad de México: Asociación México-Japonesa, 2009).



bandera mexicana, la imagen de la Virgen de Guadalupe, entre otros, exaltando la *nikkeidad*. En términos de identidad, esta podría considerarse como un conjunto de propiedades que es afín y resulta común a un conjunto de seres humanos que se identifican entre sí en torno a un “centro”. Afirma Bachelard en *La poética del espacio* que: “El ser es por turnos condensación que se dispersa estallando y dispersión que refluye hacia un centro”¹⁹.

En virtud de lo anterior, podemos afirmar que ni el centro ni la periferia mantienen un estado que podríamos considerar sólido, siempre claro en cuanto a sus límites y los elementos que lo contienen, por lo que como afirma Enriqueta Ochoa en *Retorno de Electra* (1987) “Emparedada, desconozco el resplandor del centro / y la desnudez de la periferia”²⁰. No obstante, el centro como se conciba, “se ponga en práctica” en los hábitos socialmente cotidianos e intersubjetivos al interior de la comunidad, en donde el ser adquiere identidad replegándose hacia este en tanto de este se proviene y hacia el mismo se regresa. Esther Hernández afirma en *Enriqueta Ochoa: La configuración de un femenino sagrado* (2019) que “el centro es el lugar de la identidad, de la concentración, de la toma de conciencia de la existencia. Desde el centro íntimo de sí mismo el individuo entra en contacto con el universo”²¹. El problema de la identidad visto así, no es nuevo y resulta esencial a la vez como imaginario en permanente reconfiguración, siempre inconcluso, nunca acabado. Para Paul Ricoeur:

La filosofía occidental lo heredó de los griegos y de sus variaciones en torno al término *eikōn*... Es cierto que, [...] la imaginación y la memoria poseen como rasgo común la presencia de lo ausente y, como rasgo diferencial, por un lado, la suspensión de cualquier posición de realidad y la visión de lo irreal, y, por otro, la posición de una realidad anterior.²²

Detrás de la realización del documental se evidencia un trabajo de investigación historiográfico significativo, además de una ardua labor de preparación en el cual la documentalista y directora del filme planeó y anticipó posibles situaciones que habrían podido resultar incontrolables o complicadas de filmar, en gran parte debido a que los actores “protagonistas” hubiesen podido sentirse invadidos en la realización de sus ritos y rituales al ser trastocada su privacidad individual y

19. Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 256.

20. Enriqueta Ochoa, *Retorno de Electra* (Ciudad de México: Diógenes, 1978), 153.

21. Esther Hernández-Palacios, *Enriqueta Ochoa: la configuración de un femenino sagrado* (Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2019), 120.

22. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 67.



comunitaria. Afirma Carlos Mendoza que “tanto la previsión como la provisión como la anticipación son ejercicios que exigen aplomo y agilidad mental cuando se trata de enfrentarse a situaciones absolutamente incontrolables”²³. Dicho trabajo de planeación estratégica y preparación en:

El sentido de anticipación no es cualidad que dependa de la intuición, sino producto del trabajo de investigación (mientras más exhaustivo mejor) del tema a tratar. Se puede afirmar que, conociendo las características y objetivos del tema documental a realizar, es posible determinar el grado de previsión que permitirá y el método de trabajo requerido. La gran diferencia que determina el método para realizar cualquier documental es el grado de conocimiento del tema, previo al rodaje, que sea posible alcanzar.²⁴

Se narra en el filme (en off) con nostalgia la llegada de los Nikkei a la *Frontera Norte* (de México): “El primero en llegar, el abuelo, lo hizo contratado como técnico de pesca de abulón, habitando en la ‘zona roja’ (centro de la ciudad) de Ensenada, Baja California, aproximadamente en 1931”. Se trataba de campamentos de pescadores que se levantaban entre marzo y noviembre, y terminada la temporada, regresaban a sus casas. Sin importar si llegaron al noroeste o sureste del país, la idea que prevalece sobre “Japón” entre estas comunidades es una construcción simbólica. Japón funciona más como abstracción que como horizonte de sentido; como un relato que intenta ser coherente a partir de una memoria difusa; y, cuya apropiación parece imposible de arraigar, en ambos casos, por la fuerza del olvido que el tiempo dispone en el espacio del presente, asumiendo una forma material onírica. Pier Paolo Pasolini afirma en su ensayo *El cine de poesía* (1972), que:

Tanto la mímica y la realidad en bruto, como los sueños y los mecanismos de la memoria, son hechos casi prehumanos, o están en los límites de lo humano: en todo caso son pregramaticales y hasta premorfológicos (los sueños ocurren a nivel del inconsciente, e igualmente los mecanismos mnemónicos; la mímica es signo de una extrema elementalidad civil, etc.) *El instrumento lingüístico sobre el cual se funda el cine es entonces de tipo irracional*: y esto explica la profunda cualidad onírica del cine, y también su absoluta e imprescindible concreción, digamos, objetual.²⁵

23. Mendoza, *El ojo con memoria*, 20.

24. Mendoza, *El ojo con memoria*, 20.

25. Pier-Paolo Pasolini, “El cine de poesía”, En Cinema. *El cine como semiología de la realidad* (Ciudad de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 11.



La puesta en escena (imagen, sonido, montaje y narración) que la autora imprime en la realización del documental confluye en una pureza de las imágenes con gran calidad poética y cuya naturaleza onírica “real” del sueño, por un lado; y, por otro lado, de la memoria inconsciente, da cuenta de una producción con gran valor metafórico. Esto es a lo que Pasolini se refería como “cine de poesía”. Al respecto, el realizador italiano reflexiona.

El ‘cine de poesía’ —tal y como se presenta a algunos años de su nacimiento— por consiguiente, tiene en común la característica de producir films de doble naturaleza. El film que se ve y se acepta normalmente es una ‘subjetiva libre indirecta’, a veces irregular y aproximativa muy libre, a fin de cuentas: debida al hecho de que el autor se vale del ‘estado de ánimo psicológico dominante en el film’.²⁶

En el intento de reconstrucción de la memoria y de configuración material y simbólica de su identidad, se nos narra que muchos salieron como parte de la diáspora nipona buscando un nuevo espacio vital donde asentarse para sembrar y gestar un “nuevo origen”. Se afirma que los primeros migrantes ya no querían saber nada de Japón: el recuerdo y la memoria eran habitados por el dolor, el *Heimatweh* heineano que se trasmina en silencio y en resignación, y que, no obstante, la historia presente no alcanza a borrar del todo. Las segunda y tercera generación de la migración solo imaginaban a Japón como territorio habitado por la fantasía. En este sentido, memoria, identidad y sueño se configuran de tal modo en la pantalla que justo guardan una comunicación viva con lo que Pasolini considera es principalmente el cine. Así, afirma que:

El cine es fundamentalmente onírico por la elementalidad de sus arquetipos (que volvemos a enlistar: observación habitual, y por lo mismo inconsciente, del ambiente, mímica, memoria, sueños) y por la fundamental preponderancia de la pregramaticalidad de los objetos en tanto símbolos del lenguaje visivo.²⁷

De manera muy similar, Plantinga expresa con relación a la voz poética y el filme documental que:

Las películas poéticas apelan a normas clásicas no únicamente en la *presentación* del mundo proyectado, sino también en la *naturaleza* del propio mundo proyectado. Hacer o ver una película poética puede ser un proceso de descubrimiento u observación, pero los descubrimientos y observaciones enfatizan

26. Pasolini, “El cine de poesía, 26.

27. Pasolini, “El cine de poesía, 14.



algunas cualidades del mundo sobre otras. La película poética presenta un mundo proyectado en armonía con la forma y el estilo clásico. La película poética representa su tema como un objeto estético.²⁸

Siguiendo la misma estrategia narrativa de la voz femenina en *off* y la inclusión de textos en pantalla, se narra el éxodo al cual se vio obligada la familia para partir hacia la Ciudad de México, abandonando su vivienda en Veracruz. Luego de esta breve escala fueron reubicados como muchas otras familias de origen japonés, incluyendo familias mestizas (japonesas-mexicanas), a la hacienda de Temixco (Morelos, México) para sembrar y cultivar. Este lugar sirvió como campo de concentración para la población japonesa durante la Segunda Guerra Mundial, aunque también lo fueron el Fuerte de Perote en Veracruz y la Ciudad de México, convertidos en prisión para civiles sospechosos de espionaje de origen alemán, italiano y japonés. Los japoneses no podían residir en las costas ni en la frontera norte después del ataque a Pearl Harbor²⁹ y su reubicación forzada en el centro del país, incluyó la congelación de cuentas y el despojo de propiedades.

La sucesión de imágenes que el filme-documental presenta en pantalla son signo de un territorio mnemotécnico y cognitivo vivo. Las imágenes no se limitan únicamente a representar realidades ya existentes en una tesitura como “real-realidad-existente”, sino que convocan a que el espectador se sienta interpelado en la cocreación de la realidad presentificada que el proyecto fílmico-documental nos ofrece reconfigurando el mundo del cual éticamente se siente conminado a testimoniar como memoria viva. Nichols considera que:

Hacer documental es un arte que implica de manera directa a otras personas. Se confecciona a partir de la vida de los demás, a veces en formas muy crudas y no mediadas. Las directrices éticas parecerían ser una precondition necesaria para las formas responsables de interacción y representación, cuando las vidas de otros son la sustancia significante de una película.³⁰

28. Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción*, 225.

29. El ataque a Pearl Harbor ocurrió el 7 de diciembre de 1941, cuando la Armada Imperial Japonesa lanzó un ataque sorpresa contra la base naval estadounidense en Hawái. El objetivo era neutralizar la flota del Pacífico de Estados Unidos para facilitar la expansión japonesa en Asia y el Pacífico sin interferencia. En poco más de dos horas, Japón hundió o dañó gravemente ocho acorazados, más de 300 aviones y mató a unas 2,400 personas. Aunque tácticamente exitoso, el ataque tuvo consecuencias estratégicas contrarias a lo que Japón esperaba: unificó la opinión pública estadounidense y motivó la entrada formal de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial al día siguiente. También llevó a una mayor militarización en el Pacífico y, a largo plazo, al debilitamiento del Imperio Japonés. Pearl Harbor se convirtió en un símbolo de traición y marcó un punto de inflexión crucial en el conflicto global.

30. Bill Nichols, *Decir verdades con cine. Evidencia, ética, política en documental* (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), 211.



El concepto de cocreación de imágenes que antecede la cita anterior, resulta vital para comprender y valorar este proyecto en su justa medida para reunir memorias e historias no documentadas, visualizando la agencia de seres humanos que se encuentran mayormente invisibilizados, en tanto se realizan descripciones profundas del territorio, recolectando un conocimiento que sólo es posible a través de un filme-documental como modo de producción cultural. Plantinga afirma que:

El discurso documental poético no simplemente proyecta un mundo de imágenes evocativas y sensuales. También representa su tema de acuerdo con convenciones de armonía y unidad. [...] El estilo en la película poética da al mundo proyectado información y refuerza la función unificadora del discurso.³¹

Cuando los residuos mnemotécnicos que subyacen complican la posibilidad de armar un rompecabezas gestáltico o cubista, los *Yūrei* parecen confundirse con una suerte de tradición oral o relato cercano al mito, al relato del origen primigenio —incluso anterior a su partida de la isla— el cual solo puede ser reconstituido (relatado) metafóricamente a partir de ciertos símbolos y simbólicamente sobre su desarrollo semiótico a través de imágenes a diferencia de como habría sucedido en el discurso literario. En este sentido, Ricoeur afirma que:

La conciencia acompaña siempre al pensamiento; ella es quien hace que cada uno sea lo que llama sí y quien lo distingue de todas las otras cosas pensantes. Esta identidad del sí en la conciencia basta para plantear la ecuación que nos interesa aquí entre conciencia, sí y memoria. En efecto, la identidad de tal persona se extiende tan lejos que esta conciencia puede alcanzar retrospectivamente cualquier acción o pensamiento pasado, es el mismo sí ahora que entonces, y el sí que ejecutó aquella acción es el mismo que el que ahora reflexiona sobre ella. La identidad personal es una identidad temporal.³²

La construcción poética que cinematográficamente emprende Sumie García incluye un viaje por la cartografía y el imaginario del territorio mexicano, ensayando una exploración de la memoria en donde el entramado entre el pasado y el presente se comunican entre sí buscando darles un sentido a sus vagos recuerdos.

Se asume que los *Nikkei* para construir su identidad deben reconocer que no son más japoneses, sino mexicanos. En este filme-documental no se percibe esa línea

31. Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción*, 226.

32. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 137-138.



característica que marque diferencia entre el acto de mirar y el de ser mirado, el que suele pensarse como una relación de oposición entre la pasividad de quien observa y la agencia de quien produce una acción. Esa mirada que esconde una lógica de poder enmarcada en jerarquías entre las miradas y los cuerpos que miran a su contraparte, por lo que *Yūrei* (fantasmas) nos ofrece un espacio para reflexionar sobre las tipologías de la mirada en el ámbito de lo público, narrando una historia de eventos que habitan el imaginario colectivo local desde esas miradas y cuerpos retratados que perviven invisibilizados, coadyuvando así en la reconstrucción de la memoria y la identidad a partir de acontecimientos que comúnmente pasarían por desapercibidos. Pasolini afirma que:

Por otra parte, incluso el escritor que revive hipotéticamente la narración de un personaje socialmente idéntico a él mismo no puede diferenciar su psicología a través de la lengua —que es la suya propia— sino a través del estilo. En la práctica, a través de ciertos procedimientos típicos de la ‘lengua de la poesía’. La característica fundamental, por tanto, de la ‘subjética libre indirecta’ consiste en no ser lingüística, sino estilística. Y, por consiguiente, puede definirse como un monólogo interior privado del elemento conceptual y filosófico abstracto explícito. Esto, al menos teóricamente, hace que la ‘subjética libre indirecta’ implique en el cine una posibilidad muy articulada: libere, incluso, las posibilidades expresivas comprendidas en la tradicional convención narrativa, en una especie de retorno a los orígenes: hasta volver a encontrar en los medios técnicos del cine la originaria calidad onírica, bárbara, irregular, agresiva, visionaria. La ‘subjética libre indirecta’ consigue instaurar en el cine una posible tradición de ‘lengua técnica de la poesía’.³³

El documental de carácter histórico y sociocultural narra la llegada —y vida de los *Nikkei*— a la Frontera Sur (Chiapas) y la Frontera Norte (Ensenada) de México. Planos generales muestran el mar, la playa y las fronteras siempre con “profundidad de campo” moderada para dar cuenta del viaje, del movimiento, de la permanencia y la inmensidad, la historia y la memoria frente a las fuerzas del presente y del olvido. Gran parte del filme —en paralelo—, narra con voz en off didáctica desde un tono que evoca la sensación del desarraigo y la nostalgia por lo perdido y lo no habido o jamás experimentado. El filme-documental registra fragmentos y evocaciones contruidos a partir de fragmentos de la vida cotidiana que se combinan de modo azaroso para generar y producir nuevas figuraciones a través de imágenes reconocibles de la historia local-contextual (de la “cultura de

33. Pasolini, *El cine de poesía*, 21-22.



la recepción” o “cultura de llegada”) “ecuménicamente”, determinando subjetividades a través de los efectos narrativos que el filme-documental propone, en el cual se generan vínculos insospechados a través de transposiciones formales que comparten la artista-creadora, la historia narrada o relato y la historia cronológica, y la comunidad objetiva visibilizada. Mendoza considera que “así, la pluralidad y el mestizaje que sin duda tienen lugar en el territorio del cine documental no impiden reconocer las fronteras que separan aquello que proviene del mundo histórico de lo ficticio”.³⁴

El sonido³⁵ y la música funcionan en planos tanto diegéticamente como extradiegeticamente. La cinefotografía sobre el paisaje y los planos generales parecen suspender tanto el tiempo narrativo como el tiempo histórico, estrategia que responde preponderantemente a las características diferenciadas de la naturaleza propia del género documental y su particular estilo cinematográfico. Pasolini afirma que:

La serie de los ‘estilemas cinematográficos’ nacidos de esta manera y catalogados en una tradición apenas fundada y todavía sin normas que no sean intuitivas y casi diría pragmáticas coinciden todos con los procesos típicos de la expresión específicamente cinematográfica. Son hechos lingüísticos puros, y por consiguiente exigen expresiones lingüísticas específicas. Nombrarlos significa trazar una posible ‘prosodia’ todavía no codificada y funcionante, pero cuya normatividad es ya potencial (de París a Roma, de Praga a Brasilia). La primera característica de estos signos constituyentes de una tradición del cine de poesía consiste en aquel fenómeno que es definido normal y banalmente por los profesionales con la frase: ‘dejar notar la cámara’.³⁶

Algunas de las fotos generadas sobre un pasado que debe situarse a finales del siglo XIX, se interponen contrastivamente en la pantalla adelantándose y dejando en el fondo, los mismos paisajes representados en su forma natural y presente, ofreciendo un juego entre un pasado que se resiste a morir en el olvido y borroso; y, un presente claro y colorido, que se afana en dejar atrás lo sucedido en otro tiempo, e intentando prolongarse hasta no dejarle posibilidad alguna de ocupar un espacio en el futuro. La cinefotografía se nutre también de paisajes creados digitalmente, reuniendo secuencias de danza, teatro y otras creadas por

34. Mendoza, *Avatares del documental contemporáneo*, 127.

35. Ver Lauro Zavala, *Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática* (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2023), 141-150.

36. Pasolini, “El cine de poesía”, 26-27.



inteligencia artificial y diseño gráfico tridimensional en computadora de los espacios arquitectónicos reales e imaginarios, presentes (¿reales?) o futuros (deseados o imaginados) más distópicos que utópicos.

El silencio es el sonido del mar, algo común en la nación japonesa y al éxodo emprendido: isla, travesía y destino. Un mar que los une tanto como los separa. El agua, elemento audiovisual que como símbolo sirve a una función metonímica del mar y la travesía intercontinental que lográndose se erige victoriosa sobre los peligros del viaje y la potencial zozobra que acompaña la muerte: purificación, recreación, pérdida y encuentro, nupcias con un nuevo mundo por descubrir y conquistar. ¿Cómo sana una herida invisible? Se lee en el documental hacia el final mientras la cámara se aproxima a un pequeño islote en el mar... luego aparece el texto: “La memoria es una isla en el mar del olvido”. Aquí, en cuanto al uso o inclusión de texto como es el caso de lo que sucede en reiteradas ocasiones en este documental, afirma Reyes Bercini en su ensayo *Guión y cortometraje. Buscar alternativas* (1994), que:

El uso de las palabras se convierte en un estilo, en una búsqueda de la forma que convenga al realizador para presentar su discurso. La presentación de este discurso audiovisual necesariamente llevará a la concentración no sólo en el tiempo en pantalla, sino en la narración cinematográfica; es decir, se vuelve autónoma como hecho fílmico, se transforma en un sistema, en una estructura discursiva.³⁷

Escenas de la *Nikkeidad* contemporánea con una estética diversa en forma y contenido, confluyen para cerrar esta obra fundiendo naturaleza y cultura, historia y memoria, pasado y presente, así como a las naciones nipona y mexicana en un mismo tiempo sincrónico dándole sentido y proyección a su existencia. La auto-percepción aprendida en clave histórica (nipón-mexicana) y proyectada hacia el futuro no enclaustrada estáticamente en el pasado, funciona temáticamente en este documental, a través de la reinención simbólica, la teatralización de la identidad referida por la voz en *off* didáctica masculina en algún momento del filme, afirmando que esta última se trata más de una que sirve como trampolín político que, como una cuestión cultural en sentido laxo: cuando hay fracturas, la *nikkeidad* es también diversa, horizontal y verticalmente; además de ser memoria, aunque subyazca invisibilizada y propensa al olvido.

37. Bercini Reyes-Núñez, “Guión y cortometraje: buscar alternativas”. En *Estudios Cinematográficos*, núm. 2: ‘Escribir para el cine’. Ciudad de México: UNAM, 1995, 79.



Al final, el documental nos muestra en imágenes tridimensionales, entre geométricas y figurativas no del todo claras, la exploración del paisaje y una suerte de coreografía que se plantea críticamente frente a la forma en la cual se gestan las formas y las tradiciones, en términos reales y simbólicos que conforman, figuran y transmiten la identidad y el sentido de pertenencia individual y colectiva de la comunidad *Nikkei*, reconfigurando la trama y el contenido esencial del documental, basado en la búsqueda, recuperación histórica y preservación de la memoria de esta población que transita entre dos mundos que corren en paralelo en un tiempo único, presentificado. Mitl Valdéz considera en su ensayo “De la apariencia a la esencia o el difícil arte de narrar”, que:

Lo más importante de la aplicación de este procedimiento es que nos permite desmontar la forma como el escritor [autor] ha desarrollado la trama entre el punto de arranque (la pregunta) y el punto final (la respuesta). Nos permite saber si la progresión narrativa fluye de manera ininterrumpida, si se desvía o se detiene en digresiones innecesarias, y nos revela, en el segundo nodo, cual es la posición del autor respecto del tema y el conflicto tratados.³⁸

A manera de conclusión

¿Cómo unir las piezas que se tienen con las que faltan, si no hay manera de completar el todo?, ¿cómo (re)sanar las partes que conforman el recuerdo transmitido con el presente que apenas puede hacerse de un vago recuerdo con la realidad contextual y conocida? Tal vez no reste salvo afirmar con humildad y prudencia que, los relatos históricos contruidos y reelaborados –y por reconstruirse en un futuro– derivados de las fechas emblemáticas con las cuales se asocia el éxodo nipón hacia tierras mexicanas en virtud de la insalvable distancia espacio temporal que las une y las desune en la cotidianidad irremisible, no debe dar pie a una confrontación de memorias monolíticas, opuestas o irreconciliables, por el contrario, el reconocimiento dialéctico y dialógico intercultural y plural debe servir a la diseminación permanente y provechosa de espacios intersubjetivos de intercambio más allá, o a propósito, de las identidades en cuestión.

Se constata que el filme-documental se tiende sobre el mundo de la factualidad sincrónicamente para ofrecernos una “estampa” en la diacronía y el devenir de la vida cotidiana de la comunidad *Nikkei*, la cual desarrolla día a día su vida como lo hacía

38. Mitl Valdéz, “De la apariencia a la esencia o el difícil arte de narrar”. En *Estudios Cinematográficos*, no. 2 (1995): 45-53.



antes y después de la intervención documental dirigida por Sumie García Hirata, buscando y entretejiendo su identidad, y recuperando y reconfigurando la memoria en su devenir histórico en permanente actualización, presentándonos el mundo proyectado como un modelo de mundo plural vivo, cambiante y legible. El punto de vista de la documentalista discurre tanto como un narrador explícito, así como un observador invisible para un observador o espectador ideal. Las preguntas planteadas al inicio de este trabajo aluden a una pregunta por la subjetividad, esta última posicionándose en paralelo con los movimientos intuitivos de la cámara, realizando giros y escarceos en función de aquellos motivos que explícita e intencionalmente se planteó sobre los “objetos” a “encuadrar” a través de la lente con el objetivo retórico diseñado para interpelar y con-mover al espectador.

Atestiguamos en el visionado del filme-documental que, la experiencia de la representación nos interpela sobre el modo subjetivo en que nos involucramos como espectadores en la representación del objeto, radicando dicha experiencia subjetiva en el modo en el cual, como audiencia o como espectador, me implicó en la propuesta cinematográfica. Esta última nos presenta hechos que aluden a la reconstrucción de la memoria y la refiguración de una identidad lável que pervive confrontada y atravesada por el olvido, el curso incontenible de la historia y el peso del presente, pero mantiene de manera intrínseca e implícita su propia postura sobre los hechos de los cuales da cuenta el documental. Si bien el objeto de la representación y la representación del objeto no cambia. La imagen audiovisual potencia los objetivos que busca la comunidad *Nikkei*, y a su vez, los que con el filme-documental indaga la cineasta mexicana y que intervienen el tejido historiográfico, poniendo en tensión el pasado con el presente en esta investigación sobre la memoria y la identidad de la comunidad *Nikkei* y la *Nikkeidad* en territorio mexicano desde una perspectiva tanto poética como crítica.

Asimismo, la implicación que se tiene hacia la representación y el sentido que se construye respecto a este cambio, esto es, la experiencia de la representación (posición espectral) o modo en el que se otorga sentido al filme-documental mexicano, ofrece saber sobre una realidad compartida que existe más allá de sí mismo. El deseo siempre activa reflexivamente la aspiración de saber y de aquello que desea siempre se mantiene funcionando, en este caso la comunidad *Nikkei* vierte y dirige este deseo de saber sobre la memoria, la identidad y el sentido de pertenencia, variables que confluyen en el devenir histórico común denotado y connotado en la tradición actualizada y presentificada, como serían el simbolismo, la metáfora y la alegoría que bien se enmarca en *Yūrei* (Fantasmas). Lo



anterior, unido cinematográficamente a lo que Pasolini llamó “Cine de poesía”, en el que los sueños y mecanismos de la memoria (hechos casi prehumanos) aparecen en los límites de lo humano en imágenes, extraídas directamente del inconsciente, al igual que los mecanismos mnemónicos, dando cuenta de una cierta “irracionalidad” fenomenológica del cine como instrumento lingüístico.

Ejemplo de lo anterior es la puesta en escena que la realizadora del filme-documental eligió basada en una pureza de imágenes con gran calidad poética, abundante de metáforas y rica en subjetividad, ya que la autora aprovecha el estado de ánimo psicológico de los personajes participantes y que dominan en el film. Por ejemplo, la observación habitual e ingenua que establece semejanza con la producción de imágenes oníricas atravesadas por material onírico del inconsciente, acompañados por una voz en *off* didáctica y la inclusión de textos en pantalla, narrando el éxodo y el arribo, el pasado y el presente en una única temporalidad llena de expresividad retórica, simbólica y poética.

Bibliografía

- [1] Aguilar, Sergio. *Decir la verdad mintiendo. Del documental al falso documental*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2022.
- [2] Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- [3] Bellamy, Adriana. *El cine como ensayo. Entre lo literario y lo fílmico*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.
- [4] Edmonds, Robert, John Grierson y Richard Meran-Barsam. *Principios de cine documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- [5] Hernández-Palacios, Esther. *Enriqueta Ochoa: la configuración de un femenino sagrado*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- [6] Melgar-Tísoc, Mariana. “El Japón transnacional y la diáspora Nikkei. Desplegado de identidades migrantes en la Ciudad de México”. Tesis UNAM, 2009.
- [7] Mendoza, Carlos. *Avatares del documental contemporáneo*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- [8] Mendoza, Carlos. *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.



- [9] Mendoza, Carlos. *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- [10] Nichols, Bill. *Decir verdades con cine. Evidencia, ética, política en documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- [11] Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- [12] Niney, François. *El documental y sus falsas apariencias*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- [13] Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- [14] Ochoa, Enriqueta. *Retorno de Electra*. Ciudad de México: Diógenes, 1978.
- [15] Pasolini, Pier-Paolo. "El 'cine de poesía'". En *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. Traducido por Miguel Bustos-García, 9-30. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- [16] Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- [17] Rabiger, Michael. *Estudios cinematográficos*. Ciudad de México: UNAM, 1997.
- [18] Reyes-Núñez, Bercini. "Guión y cortometraje: buscar alternativas". *Estudios Cinematográficos*, no. 2 (1995).
- [19] Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- [20] Rotha, Paul. *Documentary Film*. Nueva York: Hasting House, 1952.
- [21] Ueno, Hisashi. *Los samuráis de México: la verdadera historia de los primeros inmigrantes Japoneses en Latinoamérica*. Ciudad de México: Asociación México-Japonesa, 2009.
- [22] Valdéz, Mitl. "De la apariencia a la esencia o el difícil arte de narrar". *Estudios Cinematográficos*, no. 2 (1995): 45-53.
- [23] William, Christopher, ed. *Realism and the Cinema*. Londres: Routledge & Keagan Paul-British Film Institute, 1980.
- [24] Zavala, Lauro. *Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.

