
NEGOCIANDO LA IDENTIDAD: LAS MUJERES NIKKEI BURAJIRUJIN SEGÚN
LAURA HONDA HASEGAWA

GISELLE RUIZ*

RESUMEN

El texto que me propongo analizar en este artículo es la novela *Sonhos bloqueados* (1991) de la escritora nipobrasileña Laura Honda Hasegawa. En *Sonhos bloqueados*, la característica principal es la narración de distintos momentos históricos tanto del Brasil, como del Japón contemporáneo, narrados a través de la construcción de distintos personajes femeninos quienes forman un hilo conductor del metarelato de las mujeres nipobrasileñas o mujeres *nikkeiburajirujin*. Con el fin de articular un análisis que de cuenta de las contradicciones que plantean las “nuevas identidades” haré hincapié, en el conocimiento y la percepción que poseen las mujeres *nikkeiburajirujin* de ambas culturas, es decir, el Brasil del siglo XX y el Japón contemporáneo.

PALABRAS CLAVES: memoria, autobiografía ficcional, identidad, cuerpo heterogéneo tropical.

EL PUEBLO, LA CIUDAD, LA CASA

Estación Libertad lleva por nombre el cruce de caminos que comunica a la ciudad de São Paulo, capital del estado São Paulo, con Lins, una ciudad del interior de ese estado del Brasil, lugar donde se desarrolla parte de la novela *Sonhos bloqueados* (1991) de Laura Honda Hasegawa. Las migraciones internas que inicia Kimiko, personaje principal de la novela, así como sus hermanos e hijos hacia la ciudad capital del estado Paulista, les da la posibilidad de relacionarse con el centro de la ciudad-centro de periferia que es la megalópolis de São Paulo.

* Professeur de la Université de Québec à Montréal – Québec, Canadá. Chargée de cours.
E-mail: giselle_ruiz@yahoo.com

Recebido em 31 de maio de 2006
Aceito em 30 de junho de 2006

El tránsito de Lins hacia São Paulo, las idas y vueltas marcan espacios vitales dentro de la vida de la familia de Kimiko, así como de su vida interior.

En el capítulo I, “Do lar” (Del hogar), dedicado a la infancia y al hogar está delineado el proyecto narrativo, así como la caracterización de los personajes, lo que definirá a cada personaje y a cada figura dentro del texto.

Los nipobrasileños, personajes de la autobiografía ficcional¹ de Honda Hasegawa, se desenvuelven entre las vivencias y herencias de un hogar japonés. Las migraciones internas que emprenden abren la posibilidad de estudiar o trabajar en un medio distinto, los enfrenta con un espacio urbano que aún era agresivo y les exigía cambios, no sólo corporales, sino también al interior de la dinámica familiar. Estas modificaciones los enfrentarán irremediabilmente con la fragmentación propia del sujeto femenino y la familia, lo cual los obligará a desenvolverse frente a la institución cultural que instauro la modernidad-mundo brasileña y la necesidad de sobrevivir en ella y a ella.

Kimiko, personaje-protagonista,² es la voz narradora. A ella le seguirán en estricto orden familiar, su padre, su hermano mayor Kunio y sus hermanas Eiko, la mayor y Teresa la menor; y por fin Akira, el último varón quien sólo llegará a ser una figura dentro del texto pues con el tiempo se desdibujará dejando como única señal su vida de contador en la ciudad de Tupã, donde se desarrolló uno de los episodios más sangrientos de la colonia nipobrasileña con la creación de la organización secreta llamada Shindo Renmei, después de que los nipobrasileños recibieron la noticia de la rendición de Japón en agosto de 1945 al final de la Segunda Guerra Mundial.³

Los hijos de Kimiko y Yukio, Carlos, Erika y Alexandre, ganarán espacio dentro de su vida y en consecuencia dentro del relato, sin dejar de estar alrededor de Kimiko también su papá, Eiko y Teresa.

La casa, lugar que identificamos como el hogar, marca sus límites con respecto al ruido que produce el espacio público de la calle, en casa

de la familia nipobrasileña. Por un lado, los espacios que tienen una importancia relevante, según la visión de Kimiko, son los espacios que su madre, muerta, dedicaba a sus tareas íntimas o sea el jardín y por supuesto la cocina. Por otro lado, su padre dedica un espacio de la casa para mantener viva la memoria de su Japón y de su familia. De allí que una pared de la sala esté dedicada a la foto del Emperador y a los ancestros de la familia, cuyo valor recae en un orden simbólico cultural, contenido básicamente en las fotos y el kimono que había pertenecido al abuelo.

En este contexto, es interesante observar que la distinción entre la memoria oficial como memoria pública y la memoria colectiva discrimina la diferencia y el espacio de conciliación del poder que hay entre una y otra. La memoria colectiva no tiene por que ser oficial, ya que muchas veces atenta con las convicciones que intenta manipular el poder, que está en consonancia con las propuestas de construcción del estado-nación. Achugar (1999, p. 148) señala a propósito de la memoria pública:

En nuestros países – aunque no sólo en América Latina –, la memoria pública ha sido de un poder que ha construido monumentos en piedra, pero que también ha destruido los monumentos en piedra de aquellos a quienes se había vencido, se había dominado o se había exterminado.

Así, el paso de la modernidad a la modernidad-mundo encarnada por cada uno de los personajes femeninos y masculinos del relato de Honda Hasegawa, abre la posibilidad de transgredir también los ejes que la modernidad implantó como propios dentro del plan de estado-nación que inició Brasil, a principios del siglo XX, con respecto al blanqueamiento de la población.

En este sentido vale la pena destacar que la hija primogénita y natural del japonés Yukio es una negra, raza con la que el antropólogo Gilberto Freyre⁴ siempre identificó la brasilidad, tesis cuestionada por Darcy Ribeiro,⁵ para quien los sujetos originarios son los indígenas.

Dado que físicamente los japoneses se “parecen” a los indígenas brasileños, en los años treinta cuando se desató la contienda anti-japonesa en Brasil, encabezada por los intelectuales Antonio de Oliveira, Miguel Couto y Arthur Neiva,⁶ el especialista en inmigración Julio de Revorêdo sugirió que la soñada unidad nacional se mantendría ya que entre japoneses y caboclos (mestizo de blanco con indio) la diferencia física era mínima. Otros destacaron que eran civilizaciones que se complementaban, como opinó Francisca Pereira Rodrigues quien publicó un artículo de 1934 en el libro que lleva por título *Brasil e Japão: duas civilizações que se completan*.

Gracias a esa vía de legitimación, puedo argüir que la presencia de Cema, hija de Yukio en el primer capítulo del texto titulado “Del hogar”, es parte de una historia alternativa que enmarca y le da consistencia a la presencia de las mujeres nipobrasileñas, entendiendo ahora que ellas, las nipobrasileñas, no sólo se “parecen” físicamente a los japoneses, sino también a los negros, rasgo heterogéneo que nos podría hacer pensar en un cuerpo grotesco, pero que en realidad es el resultado de un cuerpo heterogéneo tropical en el que conviven y se combinan las posiciones de los tres especialistas brasileños. La multiplicidad de orígenes subvierte la regulación de la identidad nacional así como también el espacio para las “minorías”, desde el primer capítulo, en el primer párrafo, donde se introduce a la nipobrasileña-negra Cema.

LA MUJER, LAS MUJERES: LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO DE GÉNERO FEMENINO
NIPOBRASILEÑO, EL CUERPO

Es durante la era Taishô (1912-1926), que Japón entra en su etapa de modernización. A partir de ese momento, la moda y el culto a la “feminidad”, creada en Occidente, comienzan a tener eco en la vida de la mujer japonesa de las grandes ciudades. También en tierras brasileñas repercutirá ese mismo eco.

A lo largo del texto, Kimiko, personaje-protagonista, irá marcando las pautas sobre el buen gusto, la belleza y la coquetería de las

nipobrasileñas. Ella compara a las brasileñas y a las japonesas de la era Showa (1926-1988), espacio temporal en la que podemos ubicar a los personajes del texto de Honda Hasegawa.

En el segundo capítulo del libro que se titula “La libertad”, las mujeres son los personajes principales de la historia que se desarrolla en São Paulo cuando Kimiko es soltera y joven. El mundo en el que se desenvuelve la vida cotidiana de Kimiko está rodeado de mujeres, sus hermanas, Eiko y Teresa, las amigas y la dueña de la casa de pensión donde fue a vivir con Teresa mientras ésta realizaba estudios de medicina. Respectivamente compartían con ella la pensión: Yumi, Ângela, Clara, Teruko, Shiare, Alice, Akemi, Neusa, Ritsuko y Doña Miyuki Nakamura, esta última viuda de un gran amigo del abuelo de Kimiko y dueña de la pensión que estaba ubicada en São Paulo en el barrio de los nipobrasileños llamado Libertad. Allí es donde va a conseguir trabajo en una peluquería cuya dueña, Madame Ryu, también pertenece a la primera diáspora de japoneses en Brasil.

El tercer capítulo titulado “Las pequeñas alegrías y recuerdos del pasado” relata la vida cotidiana de Kimiko rodeada por otros personajes como Yukio su esposo, Carlos, el hijo mayor, Alexandre, el segundo y Érica la hija menor, así como por Eiko y Teresa. También formó parte de su cotidianidad otra japonesa llamada Mayumi Kabayashi, esposa de Hideakio Kobayashi, director de una empresa japonesa que tiene una filial en São Paulo. A través de esa relación es posible dilucidar otro tipo de visión sobre el Japón moderno, la mujer japonesa, y en consecuencia, sobre las nipobrasileñas.

Otras figuras de género femenino serán presentadas a lo largo del texto, pero éstas sólo marcarán la diversidad de la formación académica, así como las jerarquías económicas que existen entre las japonesas del Brasil.

Curiosamente, sin embargo, es Cema, la hija de Yukio, quien introduce el primer párrafo del primer capítulo titulado “Del hogar”. Tal representación está dedicada a la mujer mítica del Brasil, la mestiza

morena, cuya presencia significa la alteridad por excelencia de la mujer nipobrasileña y la india.

Era uma menina de uns nove ou dez anos: os cabelos escuros encaracolados cobriam parte de seu rosto moreno, usava um vestido curto e desbotado com mancha de molhado na barriga, as longas pernas mostravam marcas de picadas de mosquito e os pés estavam metidos em sandálias havaianas. Ficou parada na porta, olhando por trás dos cabelos desgrehados, sem dizer uma palavra. A impressão que deu foi a de um animalzinho acuado, prestes a se apavorar. (p. 13)

Cema es identificada como un animalito⁷ que está asustado y su cuerpo, descrito de inmediato, marca desde nuestra perspectiva, un espacio de la diferencia, ya que Kimiko es una nipobrasileña que describe a una niña morena, que la mira, que la aguarda, que la asusta. Como vemos, aunque la figura emblemática (según Freyre) de la brasilidad es el negro, Cema está con miedo en el espacio propio de la casa de los nipobrasileños. En ese contexto la producción de los roles, así como los distintos ordenes, los funda la descripción de Cema, que es la representante de la trasgresión sexual de Yukio, su padre, quien inauguró para la familia la mezcla con la de otro sujeto perteneciente a la geografía de Brasil.

En medio de los nipobrasileños, el rol del personaje-símbolo, Cema, será el de la subalternidad, ya que es reducida a la imagen de una niña pobre y con atributos de animal. Esa diferenciación se instaurará desde el primer párrafo y hasta el final del texto con las mujeres japonesas quienes invadirán el centro de la zona de “poder”. Esa invasión originará el hilo conductor de una historia alternativa, la historia de las mujeres nissei del Brasil (*nissei burajirujin*).

En el contexto de la reconstrucción de la memoria y la reconstrucción de una historia en común, Kimiko recorre y contemporiza el Barrio de la Libertad. Ella, a partir de la mirada nostálgica sobre la arquitectura, los rastros de la urbe, así como sus modificaciones, inicia una narración sobre del cemento, el bloque y la arena. En este sentido

Kimiko resume en los muros, la arquitectura, así como en las vitrinas y el edificio donde se encuentra el cine, el desalojo de los sujetos que como ella habían vivido en el Barrio de la Libertad. Los sujetos que ella representa como yo-personaje que testimonia, es el personaje que vuelve a recorrer el barrio japonés con la ilusión de dar con los símbolos arquitectónicos que la relacionaron durante una época pasada. La cita siguiente es elocuente en ese sentido:

Quantas saudades da época em que íamos todos os domingos, a turma do pensionato mais algumas amigas ao cinema. Eram comédias, melodramas, aventuras épicas com as quais vibrávamos intensamente, como se estivéssemos vivendo todas as alegrias e desventuras representadas na tela! [...] Se ao menos os filhos entendessem que somos velhos, que gostamos de ver o Japão, nem que seja no cinema, não teriam tanta má vontade em nos trazer de vez em quando. (p. 58 e 60)

Sin embargo, Kimiko se convence de que eso, los recuerdos, la memoria, sólo existen en su cabeza, en la narración de lo que hubo y que fue destruido con el fin de resituar novedades, arquitecturas más amplias, más monumentales, que en efecto producirán más dinero, en medio del barrio de los japoneses de la modernidad-mundo: “Lembranças? Essas ficam apenas na memória. Inútil tentar revivê-las, procurando vestígios exteriores” (p. 61).

En ese mismo orden del discurso sobre la memoria, Kimiko rescata los espacios del Barrio de la Libertad. A través de la narración sobre los vestigios arquitectónicos el yo-personaje sitúa no sólo el contexto de lo que fueron los lugares donde se exhibía la moda, los cánones de belleza de la época, la filmografía nipona, sino también el emplazamiento donde se reunían y asistían a los encuentros del club japonés Kimiko y las japonesas que vivían en la pensión de la señora *jun nissei* Miyuki Nakamura quien albergaba a varias mujeres *issei* que estudiaban en la Universidad o trabajaban en São Paulo.

En esa pensión vivían además de Kimiko y Teresa, Alice y Teruko, las más jóvenes con diez y seis y diez y siete años respectivamente y las mayores Clara, Shizue (Suzução), Yumi, Angela, Ritsuko y Neusa. Cada una de las jóvenes representa, hasta cierto punto, un tipo de mujer nipobrasileña. En esas trabajadoras y estudiantes, con dinero o sin él, destaca su fisonomía en medio del los demás tipos de brasileños, por sus rostros esencialmente asiáticos y estatura mediana.

Sin embargo, todas participaban en el carnaval de la ciudad de São Paulo. Ese es el lugar y el momento donde transgreden sus hábitos y rituales, convirtiéndose esa fiesta en el momento más espontáneo del año, así como en la relación directa entre simbologías y valores de todas las culturas que cohabitan en el Brasil.

De la pequeña muestra de mujeres *nikkei burajirujin* que propone la escritora a lo largo de la novela, quiero destacar los personajes: Teresa (hermana de Kimiko) y Érica (hija de Kimiko), puesto que desde mi perspectiva son las mujeres más controversiales con respecto a la configuración identitaria, económica, social e íntima de Kimiko, quien se define como una *caipira* (campesina) en el siguiente párrafo:

Os estudos tomavam o tempo todo de Teresa. O dia inteiro confinada na sala de aula, no laboratório, na biblioteca. Comparava-a à dona Miyuki, eternamente entre as quatro paredes do quartinho, fazendo crochê. Só de pensar nas duas, eu ficava sufocada, ansiava sair, correr ao ar livre, sentir o calor do sol e o cheiro de terra e mato!... Não tinha jeito, eu sempre fora e haveria de ser uma caipira! (p. 101)

Teresa terminó los estudios de medicina en São Paulo y se quedó trabajando en la misma megalópolis, mientras que Kimiko se casó, regresó a la ciudad de Lins y formó familia con Yukio. De esa unión nacieron tres hijos, siendo Érica la más pequeña, única hija quien desde adolescente se sintió identificada con su tía Teresa.

Teresa desde un espacio de avanzada, que actualmente comienza a parecer anacrónico, es la mujer brasileña universitaria y soltera que triunfa en la vida así como en la urbe. Es necesario subrayar que la

posición de Teresa, en medio de la subalternidad que pudiera representar la mujer nipobrasileña, está contradiciendo los postulados de la exclusión. A Teresa es posible situarla dentro de las propuestas de escritoras contemporáneas japonesas, cuyos personajes femeninos triunfan, como ella, en medio del conglomerado masculino y permanecen solteras como forma de legitimación de su espacio y de su yo en medio de una sociedad dada.

Sin lugar a dudas este personaje se configura en la alteridad de Kimiko quien va a desempeñarse a lo largo de su vida en distintos trabajos relacionados históricamente a la categoría mujer. Primero, en la casa educando junto a su padre a sus hermanos más pequeños luego del fallecimiento de su madre. Después, a los veinte años, en la peluquería de Madame Ryu en el Barrio de la Libertad en São Paulo. Más tarde, en su casa y junto a su esposo en una tienda que tenían en Lins. Luego de la muerte de su primer hijo Carlos, la familia se diseminó. Érica regresó a São Paulo a vivir con Teresa. Kimiko fue a vivir con Eiko, su hermana también divorciada. El nuevo trabajo de Kimiko será como empleada doméstica de la familia Kobayashi, un matrimonio de japoneses.

El ámbito en el que se ha desarrollado la vida de la personaje-protagonista, no representa para Érica un modelo a seguir, mientras que el de su tía Teresa, que siempre da conferencias, viaja por el mundo entre colegas de trabajo, según la perspectiva diseñada por la escritora para la joven, está más cerca del mundo, “aparente”, o “real”, al que Érica quisiera afiliarse. Por esa vía ingresa Érica a lo que se ha denominado el mercado cultural juvenil, cuyo equivalente, atendiendo a sus características específicas, en la cultura japonesa se ha llamado: *shôjo*.⁸

Beatriz Sarlo, en su libro *Escenas de la vida postmoderna* (1994), llama la atención sobre la creciente homogeneización de los hábitos culturales juveniles y sus formas de agenciamiento. Sarlo hace énfasis en la problemática que plantea la gran oferta del mercado en relación a la pobreza de ideales colectivos y al individualismo extremo que campea entre la juventud.

Érica está situada en el contexto de esa juventud, cuyo rasgo fundamental es ingresar a través de las normas del mercado a lo social, a lo dado como propio y al hecho de decidir individualmente sobre su apariencia con el fin de “diseñar” o reconstruir su fisonomía en relación a una identidad individual.

Érica, en concordancia con la cultura juvenil de la megalópolis brasileña y, dada la problemática de su fisonomía con rasgos japoneses, no encuentra un espacio fijo. Puesto que está en medio de un conglomerado mestizo cuyos valores estéticos se asientan en la mezcla y el resultado “sensual” tipo las actrices brasileñas Malú Mader, la conocida internacionalmente Sonia Braga, o quizá en una de las modelos más aclamadas actualmente Gisele Bündchen, el tipo oriental de Érica no halla un espacio social, ni propiamente mediático como en el caso de las anteriores. Así se lo hará saber Mark, su novio moreno brasileño quien había insistido en que sería más bella con los ojos “abiertos”. Por esa y otras causas, luego de asistir a un concurso de belleza que se llamó: “A mais bela gata oriental”, ella decide operarse los párpados e ir a visitar a su mamá Kimiko quien no la reconoció. Ella supo, en cuanto la vio, que algo había ocurrido con la cara de su hija, pero no sabía exactamente qué. En el contexto de lo expuesto anteriormente se explica que para Érica fuera una solución la cirugía plástica.

Tal problemática está expuesta dentro del texto de la siguiente manera:

Você que é mãe dela deve saber melhor do que eu que a Érica não é de falar muito... Mais logo depois que conheceu o atual namorado, ela veio dizendo que queria ter nascido brasileira, com olhos grandes e bonitos, que os seus olhos rasgados eram o único defeito que Mark via nela... Mas nunca falou em operação... (p. 147)

La ambigüedad que estos hechos acarrear es doble: por un lado, el vacío de los valores que manipula el mercado, que incide directamente en la fisonomía de los más jóvenes y de las personas que podemos incluir en la categoría de la cultura juvenil. Esto último lo puntualizo atendiendo

a la propuesta de Sarlo quien precisa: “La juventud no es una edad sino una estética de la vida cotidiana” (p. 38). Por otro lado, en medio de las discusiones sobre la legitimidad de una identificación brasileña, Érica, quien está a la vera de lo canónico, del imaginario o aquello que se piensa y se ha construido como brasilidad encuentra una forma aparente de negociar su identificación.

Sólo de ese modo, con los nuevos ojos, Érica podrá asimilarse al rostro occidentalizado deviniendo así una *nikkei burajirujin* más mestiza, lo que quiere decir, según los patrones estéticos que se tienden a manipular, más atractiva, pero fundamentalmente a nivel de la identificación individual, más brasileña.

En este caso, no se podría afirmar que la reconstrucción de la fisonomía está manipulada sólo por las normas del mercado, la cultura juvenil, ni tampoco que la fragmentación de la identidad es parte del vacío que éstas manipulan. Sin embargo, puedo compartir parcialmente la propuesta de que “las ciencias sociales han descubierto que la ciudadanía también se ejerce en el mercado y que quien no puede realizar allí sus transacciones queda, por así decirlo, fuera del mundo” (SARLO, 1994, p. 27).

Érica ha elegido la construcción (heterogeneizada) de su identificación y ha tropicalizado su fisonomía, mientras que otros personajes de género femenino lo harán, en esta autobiografía ficcional, a través de la brasilización de sus nombres japoneses, abriendo así la discusión que va en pos de los nombres, sus máscaras y la identidad.

NEGOCIANDO A IDENTIDADE: AS MULHERES *NIKKEI BURAJIRUJIN* SEGUNDO LAURA HONDA HASEGAWA

RESUMO

Este artigo analisa o romance *Sonhos bloqueados* (1991), da escritora nipo-brasileira Laura Honda Hasegawa. Nesse romance, a característica principal é a narração de distintos momentos históricos, tanto do Brasil como do Japão contemporâneo, revividos através de diferentes personagens femininos, os

quais constituem o fio condutor do meta-relato sobre as mulheres nipo-brasileiras ou mulheres *nikkeiburajirujin*. Com a finalidade de aprofundar as contradições que emergem das “novas identidades”, enfoca-se a relação que, através das mulheres *nikkeiburajirujin*, pontua o conhecimento e a percepção de ambas as culturas, ou seja, a do Brasil no século XX e a do Japão contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: memória, autobiografia ficcional, identidade, corpo heterogêneo tropical.

NOTAS

1. Según Carlos Pacheco (1996), la autobiografía ficcional es una novela que funge como relato autobiográfico y en buena medida lo es, ya que hay un contrato de lectura que pretende activar el valor de la verdad que existe siempre en el horizonte de las expectativas del lector de una autobiografía, mientras activa y fortalece al mismo tiempo la impresión de ser una ficción, es decir, una construcción narrativa que produce un efecto de realidad.
2. En el contexto de las escritoras japonesas durante la era Taishô nació el término Watakushi Shôsetsu, que traduce Yo-novela, la cual, según Joan Ericson (1997), es mejor traducirlo como ficción confesional o personal. Este autor también hace énfasis en la historia del término y de la literatura de mujer que se insertaba en la tendencia de la Yo-novela, la cual fue considerada “literatura pura” en los años 20 y 30. Sin embargo, apunta Ericson que a comienzos de los años 30 una preocupación por el “carácter nacional” o “características peculiares japonesas” como esencia de la expresión artística empezó a restringir las formas literarias. Sin embargo, en el texto de Honda Hasegawa encontramos la forma Yo-novela en términos japoneses, y desde la perspectiva de Carlos Pacheco (1996) es válido definirla como una autobiografía ficcional.
3. Ver mais sobre o tema em Morais (2000).
4. El libro de Gilberto Freyre *Casa grande y senzala*, publicado en 1933, instauraba uno de los mitos de la formación del brasileño, el que giraba en torno a la importancia de la figura del negro. Sin embargo, posiciones políticas de derecha e izquierda, con respecto a la propuesta de Freyre, han estado siempre en discusión, ya que se piensa que ésta ha sido una construcción ideológica de la formación de una parte de la sociedad brasileña.

6. Darcy Ribeiro, en su libro *Las Américas y la civilización: proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos* (1992, p. 200), propone, con respecto al caso brasileño que “la etnia nacional brasileña se asienta en su formación multicultural y multirracial, en la que representaron papeles decisivos, además del europeo, el negro y el indígena. La destribalización y deculturación de estos contingentes como procesos formadores de la etnia nacional, se cumplieron bajo las compulsiones derivadas de la esclavitud. Simultáneamente, la miscigenación de unos con otros y de todos con el portugués dominante aparejó la imposición de un idioma, una religión y de una ordenación social ajustada a sus intereses de colonizador. [...] De estas comunidades originales se habrían de proyectar los grupos constituidos por las diversas configuraciones socioculturales brasileñas que imprimirían todas ellas rasgos uniformes. Sus bases culturales fueron la matriz del tupí, situada a lo largo de toda la costa, y la matriz europea, representada casi exclusivamente por los portugueses”.
6. Ver Lesser (1999).
7. En la literatura femenina japonesa también a los personajes se les ha identificado con animales. La escritora Minako Oba, por ejemplo, en su texto *L'île sans enfants* (1970, p. 24), lo hace de la siguiente forma: “Elle est complètement animale, je le sais, c'est une chatte qui vient s'endormir blottie entre mes genoux seulement quand elle est de bonne humeur, et qui à la moindre sensation d'inconfort se sauve en un clin d'œil”.
8. La cultura Shôjo define una subcultura del consumo. Según Yoshimoto Banana (1990, p. 239), su generación se define: “– male, female, and shôjo alike – as one that ‘came into with exactly the same kinds of consumer products’ products that include presumably Toyota cars as well as Hello Kitty notebooks”. Como diferencia fundamental entre la cultura juvenil de América Latina y la japonesa podemos, a manera de ejemplo, sólo señalar las asimetrías en las configuraciones de los mercados internacionales y la evidente desventaja en que se ha encontrado y se encuentran los países de América Latina, gracias a las políticas implantadas por países económicamente más poderosos. Si entendemos la postmodernidad como versatilidad de discursos y el resquebrajamiento de las jerarquías tradicionales podemos tender hilos de conexión entre ambas geografías, sin dejar de lado los contextos que moldean a cada uno de los países y a la cultura juvenil que en ellos se desarrolla.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. El lugar de la memoria: a propósito de monumentos (motivos y paréntesis). *Cultura y globalización*. Bogotá: Universidad Nacional, 1999.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande y senzala*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- HASEGAWA, Laura Honda. *Sonhos bloqueados*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- LESSER, Jeffrey. *Negotiating national identity: immigrants, minorities, and the struggle for ethnicity in Brazil*. Durham: Duke University Press, 1999.
- MORAIS, Fernando. *Corações sujos: a história da Shindo Renmei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- OBA, Minako. *L'île sans enfants*. Paris: Seuil, 1995.
- PACHECO, Carlos. La autobiografía ficcional como "historia alternativa": "El diario íntimo de Francisca Malabar" de Milagros Mata Gil. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, n. 33, p. 129-136, 1996.
- RIBEIRO, Darcy. *Las Américas y la civilización: proceso de civilización y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida postmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- WHITTER, Treat John. Yoshimoto Banana's kitchen or the culture logic of Japanese consumerism. In: LISE, Skov; BRIAN, Moeran (Eds.) *Women, media and consumption in Japan*. Survey: Curson Press, 1995. p. 274-299.