



Fotograma del filme *Nikkei*. Prima Hidomi mientras cuida su viñedo.
Fuente: <https://www.nuevofilm.com/vernikkei>



Vol. 9 N.º 1-2 / Guayaquil
I y II semestres 2025
ISSN 2661-6602

Ver(se) en el reflejo: identidad, memoria y cámara subjetiva en *Nikkei*, de Kaori Flores Yonekura¹

87

Awki Esteban Lema

Centro de Investigaciones Etnológicas CIET ULA (Mérida, Venezuela)

a.estebanlema@gmail.com

¹ Este trabajo fue realizado durante la maestría en Investigación en Comunicación y Estudios Visuales de la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), sede Quito, en la materia Escritura Académica. Mi agradecimiento siempre al profesor Iván Rodrigo Mendizábal y a la realizadora Kaori Flores —cineasta y colega venezolana-japonesa— por el apoyo en la realización de este artículo.



Figura 1. Fotograma del filme *Nikkei*. En Japón, con ayuda de un vecino, el tío Midori y la directora Kaori Flores encuentran a la prima Hiromi.
Fuente: <https://www.nuevofilm.com/vernikkei>

RESUMEN

88

Este artículo analiza el largometraje *Nikkei*², de Kaori Flores Yonekura, con el objetivo de comprender cómo la cámara opera como un dispositivo mediador en la construcción identitaria de la realizadora a lo largo del proceso de filmación. Desde la perspectiva de los estudios visuales, se sustenta metodológicamente, en el análisis del lugar de producción de la imagen³, articulándose teóricamente con la categoría de cámara subjetiva propuesta por François Niney⁴. Esto permite entender su forma de registrar como una modalidad de enunciación que hace visible la implicación corporal, afectiva y política en la producción de la imagen. Mediante un análisis de tres secuencias clave, se examina cómo la cámara, al funcionar como extensión del cuerpo de la cineasta, acompaña y condiciona la exploración de la memoria familiar y al mismo tiempo del legado migratorio nikkéi. Se evidencia, así, una propuesta ensayística en la que filmar se constituye simultáneamente como una práctica de conocimiento y como un proceso de construcción identitaria.

Palabras clave: cámara subjetiva, memoria familiar, construcción identitaria, cine documental, migración japonesa

2 Kaori Flores Yonekura, *Nikkei*, documental, Venezuela-Perú, 2011, <https://www.nuevofilm.com/vernikkei>

3 Gillian Rose, *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales* (Murcia: CENDEAC, 2019).

4 François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental* (Ciudad de México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009).

ABSTRACT

This article examines *Nikkei*, by Kaori Flores Yonekura, with the aim of elucidating how the camera operates as a mediating device in the filmmaker's process of identity construction throughout filming. From a visual studies perspective, the analysis is methodologically grounded in the examination of the site of image production, in dialogue with François Niney's notion of the subjective camera. This framework enables an understanding of the filmmaker's mode of recording as a form of enunciation that makes visible the bodily, affective, and political involvement embedded in image-making. Through the analysis of three key sequences, the article demonstrates that the camera, functioning as an extension of the filmmaker's body, not only accompanies but also conditions the exploration of family memory and the Nikkei migratory legacy. In this sense, the film articulates an essayistic approach in which filmmaking emerges simultaneously as a situated practice of knowledge production and as a performative process of identity construction. The article thus contributes to the understanding of contemporary documentary forms in which embodied subjectivity reconfigures the relationships between image, memory, and belonging.

Keywords: subjective camera, family memory, identity construction, documentary film, Japanese migration

Introducción

Desde el desplazamiento: cine, memoria y preguntas sobre el origen

Los grandes movimientos migratorios que han marcado la historia contemporánea han tenido una incidencia profunda en la producción artística y cultural. Desde distintos puntos de enunciación, el cine (y particularmente el cine documental) ha funcionado como una herramienta de investigación sensible que permite interrogar los efectos del desplazamiento, el desarraigo y la memoria fragmentada. En este contexto, la imagen cinematográfica no solo contribuye a la invención de imaginarios colectivos, sino que también funciona como un espacio de reinscripción simbólica desde el cual sujetos y comunidades intentan rehacerse en el mundo. En el caso del cine ensayístico y autorreferencial, el acto de filmar adquiere además un carácter reparador, al posibilitar procesos de indagación identitaria tanto individuales como colectivos.

90

El largometraje *Nikkei* (2011), dirigido por Kaori Flores Yonekura, cineasta venezolana de ascendencia japonesa, se inscribe de manera significativa en esta tradición. Este dato biográfico no es menor, ya que constituye uno de los ejes estructurales del filme: la experiencia de la migración intergeneracional y la construcción identitaria desde una herencia cultural fragmentada. A través de un viaje personal por la memoria familiar de sus abuelos maternos, la película articula un relato íntimo que, al mismo tiempo, se expande hacia una dimensión histórica más amplia. En este sentido, *Nikkei* ofrece un testimonio audiovisual sobre el éxodo japonés hacia América Latina, abordando episodios poco representados en el cine y la literatura, como la migración durante los periodos Meiji y Taishō, los campos de trabajo forzado (conocidos como «campos amarillos») y las campañas racistas y de persecución sufridas por la comunidad nikkéi durante la Segunda Guerra Mundial.

La investigación emprendida por Flores Yonekura se desarrolla a través de un recorrido por territorios clave de esta historia migratoria: Japón, Perú y Venezuela. Sin embargo, lejos de proponer una reconstrucción histórica exhaustiva, el filme se construye desde la experiencia

situada de la realizadora, quien accede a estos espacios como descendiente e investigadora. Desde su historia familiar emerge un relato que pone en tensión los vestigios de memoria frente al borramiento producido por la movilidad, configurando un cine de descubrimiento que avanza a partir de la sorpresa, el azar y la incertidumbre.

En este marco, el presente artículo se propone analizar el comportamiento del dispositivo cinematográfico (y en particular de la cámara subjetiva) en el proceso de construcción identitaria que atraviesa el filme. El dispositivo se ve así expuesto al devenir de la exploración: encuentros inesperados, espacios desconocidos y relaciones emergentes que, aunque pueden condicionar la pulcritud técnica, generan a su vez una valiosa experiencia inmersiva.

A partir de estas consideraciones, surge la pregunta central de esta investigación: ¿qué lugar ocupa y qué función cumple la cámara subjetiva en el proceso de construcción identitaria del filme *Nikkei* de Kaori Flores Yonekura? Asimismo, se desprenden otras cuestiones complementarias: identificar si el dispositivo cinematográfico actúa como un obstáculo o como un mediador entre el estado de intriga del realizador y la posibilidad de obtener respuestas existenciales a través de los encuentros producidos durante el rodaje. Estas preguntas permiten complejizar el análisis audiovisual clásico, dotándolo de una lectura necesaria en un contexto contemporáneo marcado por la disputa por la representación y las narrativas hegemónicas sobre la migración.

91



Figura 2. Fotograma del filme *Nikkei*. Cementerio Japonés, Perú.
Fuente: <https://www.nuevofilm.com/vernikkei>

Metodología

Mirar desde el lugar de quien filma: una aproximación desde los estudios visuales

El presente análisis se inscribe en el campo de los estudios visuales, y toma específicamente como marco metodológico las propuestas desarrolladas por Gillian Rose⁵ en torno al análisis crítico de las imágenes en el mundo contemporáneo. En particular, se retoma su planteamiento de los cuatro «lugares» desde los cuales es posible interrogar una imagen: el lugar de producción, la imagen en sí misma, su circulación y su audiencia.

Si bien estos niveles se encuentran interrelacionados, este estudio se centra principalmente en el lugar de producción de la imagen, y de manera secundaria en el análisis de la imagen en sí misma como dimensión formal y expresiva. Esta elección metodológica responde al interés por comprender los materiales audiovisuales no solo desde una perspectiva estético-narrativa, sino también a partir de una lectura político-social y cultural que atienda a los contextos en los que las imágenes son producidas y a los significados que allí se configuran.

De acuerdo con Rose, el lugar de producción de la imagen se articula a partir de tres dimensiones analíticas: la compositiva, la tecnológica y la social. La dimensión compositiva remite a los aspectos formales de la imagen como el encuadre, la textura, el movimiento y el posicionamiento de la cámara, pues son elementos que contribuyen a la construcción de sentido y a la adscripción de una obra a un género establecido. La dimensión tecnológica, por su parte, se refiere a las particularidades del registro y la reproducción, entendidas no únicamente como dispositivos técnicos, sino como mediaciones que inciden en la forma, el significado y los efectos de la imagen, tanto por sus características materiales como por los usos humanos que las activan y contextualizan. Finalmente, la dimensión social —central para este análisis— permite problematizar la

⁵ Rose, *Metodologías visuales...*

identidad del autor, su acceso a los recursos y las relaciones que establece con los sujetos y territorios representados.

El énfasis en el lugar de producción permite, a su vez, una reflexión sobre los posicionamientos políticos que atraviesan el acto creativo. Resultan fundamentales para comprender el sentido de la imagen documental preguntas como las siguientes: quién produce la obra, por qué lo hace, desde qué lugar social y cultural enuncia, cuál es su nivel de investigación previa y qué tipo de vínculo mantiene con el material audiovisual que produce. En este marco, el análisis convierte al audiovisual en un recurso histórico-afectivo de dimensiones mayores a las convencionales.

El análisis se concentra específicamente en las primeras secuencias de la llegada de la directora a Japón, país que constituye el núcleo genealógico de su historia familiar y que, durante el rodaje, revela de manera progresiva la brecha cultural existente entre la realizadora y sus parientes lejanos. Las lecturas propias se complementan con entrevistas a su directora, Kaori Flores Yonekura, las cuáles develan especialmente una reconstrucción del proceso de filmación. Estas se emplean como material complementario para describir y contextualizar las decisiones formales, afectivas y metodológicas que atraviesan el rodaje; también funcionan para comprender este viaje que opera simultáneamente en dimensiones físicas y psíquicas, permitiendo adentrarnos en la historia compleja y enrevesada del éxodo nikkéi, pero haciéndolo visible como una práctica situada, parcial y encarnada.

93

Filmar desde sí: identidad y modalidad de producción en el cine subjetivo

La imagen ha dejado de concebirse como un reflejo transparente del mundo para ser reconocida como una construcción subjetiva, producida desde marcos culturales, históricos y afectivos específicos. En el ámbito del cine documental, esta toma de conciencia ha dado lugar a la posibilidad de un acto representacional que encuentra su expresión en formas autobiográficas, ensayísticas y *performativas*.

El surgimiento y la consolidación de estas prácticas responde a dos procesos interrelacionados. Por un lado, a las transformaciones sociales, tecnológicas y culturales asociadas a la posmodernidad, que han cuestionado los grandes relatos, las nociones estables de identidad y las pretensiones de objetividad. Por otro, a una evolución estética y formal del cine contemporáneo, el cual encontró interés desde la conexión y la reflexión sobre los propios dispositivos de representación. En este contexto, el cine documental comenzó a interrogar no solo aquello que muestra, sino también cómo, desde dónde y con qué implicaciones lo hace.

En este contexto, surgen corrientes como el cine ensayo, una modalidad que impulsa una experimentación formal sostenida y sitúa al autor en una posición activa dentro del dispositivo fílmico. Desde esta perspectiva, el cineasta no se limita a observar o registrar una realidad externa, sino que se implica corporal, emocional y reflexivamente en el proceso. Catherine Russell⁶ conceptualiza esta práctica como una forma de «etnografía experimental», ya que articula una doble operación: por un lado, documenta comportamientos, experiencias y contextos socio-culturales; por otro, hace explícita la mediación subjetiva desde la cual dicha documentación es producida e interpretada.

94

Aunque estas formas hayan podido ser objeto de deslegitimación, como señala López⁷, este tipo de cine no renuncia al conocimiento, sino que redefine sus condiciones de producción al adoptar la subjetividad como eje estructurante del relato. Lejos de constituir una carencia, la subjetividad se presenta como una estrategia de resistencia frente a los límites de un modelo documental normativo, que invisibiliza las condiciones de enunciación y naturaliza un normado y reduccionista modo de concebir el cine documental.

En consonancia con esta postura, Peirano⁸ sostiene que la «realidad» filmada en este tipo de prácticas no se presenta como una entidad

6 Catherine Russell, «Autoetnografía: viajes del yo», *laFuga*, 2014, <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446/>.

7 Celina López Seco, «La experiencia como categoría en el cine de Chris Marker», *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.º 11 (2011): 159-172.

8 María Paz Peirano, «Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental», *Revista Chilena de Antropología Visual*, n.º 12: 31-47, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6495046>.

autónoma ni preexistente al acto de filmación, sino como una construcción inseparable de la experiencia del sujeto que filma. La imagen documental, en consecuencia, no aspira a ofrecer un acceso directo a lo real, sino a evidenciar las formas en que lo real es vivido, recordado y narrado. La subjetividad se convierte así en el principal foco de interés, no como expresión solipsista, sino como espacio de articulación entre lo personal y lo colectivo.

Desde este marco, el largometraje *Nikkei* puede inscribirse dentro del cine documental subjetivo, ensayístico y *performativo*, en tanto propone un tratamiento creativo de la realidad y, a su vez, privilegia la exploración del yo y la memoria familiar como vías para interrogar procesos históricos más amplios. A diferencia de las modalidades documentales orientadas por mandatos políticos, estéticos o ideológicos previamente definidos, este tipo de relato se caracteriza por una apertura metodológica que habilita la incorporación de registros poéticos, líricos, oníricos e incluso erráticos.

Esto, lejos de debilitar el discurso, constituye una de sus principales potencias al permitir que el proceso de búsqueda, con sus vacilaciones, silencios y hallazgos parciales, se vuelva visible para el espectador. Desde este lugar de enunciación íntimo y próximo establece una relación horizontal con quien mira y que irremediablemente se involucra con aquello que moviliza el filme.

En términos de modalidad de producción, estas prácticas suponen una reorganización de los medios técnicos y humanos involucrados en la realización. El relato se construye a partir de los recursos personales que el realizador considera más adecuados a sus necesidades expresivas, lo que suele traducirse en la elección de dispositivos ligeros, flexibles y poco invasivos. De este modo, la producción se adapta al azar, la incertidumbre y la afectividad propias del proceso de investigación, reafirmando su carácter situado y encarnado.

Cuando la cámara deja de observar y comienza a implicarse: la cámara subjetiva propuesta por François Niney

El discurso cinematográfico de carácter documental se sostuvo históricamente en la premisa de una supuesta «verdad objetiva» del mundo, configurando una serie de campos asociativos que, como advierte Barthes⁹, transforman el sustantivo *documental* en un adjetivo abstracto, cargado de valores de autenticidad y transparencia. Aquello ha contribuido a naturalizar una serie de convenciones (técnicas de grabación, narración en *off* omnisciente, entrevistas directas, planos generales) que no solo estructuran el lenguaje documental, sino que también refuerzan una idea de neutralidad del dispositivo.

96 Frente a esta tradición, el cine de descubrimiento propuesto por Joaquín Cortés¹⁰ plantea una redefinición del documental como una práctica orientada a explorar el mundo. Cortés vincula esta postura con las pulsiones originarias del medio cinematográfico, evocando la forma de registro desarrollada por los hermanos Lumière, quienes produjeron las primeras imágenes fílmicas a partir de una relación directa, intuitiva y no mediada por una puesta en escena compleja. Esta referencia invoca a hacer cine desde una tensión permanente entre observación, presencia y contingencia. En esta línea, *Nikkei* se inscribe en un deseo similar de «mostrar» una realidad que no se encuentra completamente sometida al control del dispositivo ni de la realizadora, enfrentándose a acontecimientos que huyen de una planificación total.

Desde esta perspectiva, el uso de la cámara adquiere una relevancia central. Más que un simple procedimiento técnico, la cámara se presenta como una extensión del campo visual del realizador y como un dispositivo relacional que involucra al espectador en una experiencia compartida de la realidad. Para Niney¹¹, esta modalidad es llamada «cámara subjeti-

9 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 1986), <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/30892>.

10 Joaquín Cortés, *¿El cine documental, una ficción?: el cine de descubrimiento, una mirada al documental* (Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2012).

11 Niney, *La prueba de lo real...*

va», la cual establece una forma de identificación que, lejos de buscar la inmersión plena, puede generar una sensación de incomodidad o distanciamiento, precisamente por exponer la errancia y la inestabilidad de la mirada. De este modo, Niney cuestiona la absorción tradicional del cine clásico y propone una relación basada en el reconocimiento del punto de vista y de una posición más activa por parte del espectador.



Figura 3. Fotograma del filme *Nikkei*. Prima Hidomi mientras cuida su viñedo.
Fuente: <https://www.nuevofilm.com/vernikkei>

Así pues, la cámara subjetiva diluye las convenciones formales del encuadre y privilegia la aprehensión de la fugacidad del instante. El discurso fílmico se construye entonces a partir de un proceso dinámico y dialógico entre el realizador, la cámara y la materialidad del mundo, lo que Niney conceptualiza como un *dirigirse a*: un gesto que implica atención, apertura y exposición a lo imprevisto. Esta noción resulta particularmente relevante para los estudios visuales y la antropología visual, en la medida en que desplaza el énfasis desde la representación de un objeto hacia la relación que se establece con él.

Asimismo, la mirada producida desde la cámara subjetiva busca involucrar al espectador en una experiencia encarnada del realizador y/o protagonista, otorgándole una corporeidad dentro del relato. En el contexto documental, esta estrategia se manifiesta como una apertura al

desborde del encuadre y a la visibilización de aquello que habitualmente permanece fuera de campo. En este punto, el lugar de enunciación se vuelve explícito y opera como un acto de deconstrucción del dispositivo cinematográfico, revelando la maquinaria que sostiene la ilusión óptica del cine. A diferencia del relato sin narrador del cine de ficción clásico, esta explicitación del punto de vista introduce una nueva posibilidad narrativa basada en la autorrepresentación.

La revelación de la puesta en escena produce una reacción inversa al encantamiento propio del cine convencional. En lugar de reforzar la identificación empática, se genera una desidentificación que introduce distancia crítica y reduce la pasividad del espectador. Tal como señala Niney¹², el objetivo no es eliminar la ilusión óptica, sino «disiparla o denunciarla para crear una tensión fecunda entre enunciado y enunciación, entre el filmador y lo filmado, entre la película y el espectador». Esta tensión se convierte en un espacio productivo de sentido, donde la imagen se reconoce como construcción.

98

Resulta pertinente, en este punto, diferenciar la cámara subjetiva documental del plano subjetivo propio del cine de ficción. Mientras que en la ficción este recurso suele orientarse a intensificar la identificación emocional con el personaje (produciendo una inmersión súbita en su mirada), en el documental la cámara subjetiva funciona como un punto de vista señalado. Niney distingue aquí dos modelos de identificación: por un lado, la identificación secundaria propia del cine de ficción, en la que el espectador acepta un punto de vista enmascarado; y, por otro, la identificación crítica que emerge cuando el punto de vista es explícito y reconocible. Para ilustrar esta diferencia, el autor compara el registro de una caminata filmada desde una cámara en mano, donde la presencia del filmador es perceptible debido a su inestabilidad, con la filmación de dos personas que caminan frente a la cámara sin advertir su existencia, ejemplo de un punto de vista enmascarado.

12 Niney, *La prueba de lo real...*

A partir de estos planteamientos, puede afirmarse que en *Nikkei* el relato se articula de manera recurrente desde un punto de vista explícito, especialmente en las secuencias de encuentro con los familiares de la realizadora. Esta condición se hace legible gracias a pasajes previos del filme y al uso del recurso sonoro, que permiten identificar que quien opera la cámara es la propia realizadora. De este modo, la cámara subjetiva no solo cumple una función descriptiva, sino que se inscribe en una estrategia autorreferencial que refuerza la dimensión *performativa* del registro.

Finalmente, la explicitación del punto de vista del filmador puede entenderse como un acto kinestésico que, en el marco del cine de descubrimiento, busca transgredir los convencionalismos de la representación. A través de la *performatividad* de la mirada y de la presencia de un yo que asume simultáneamente los roles de realizador y personaje, el filme propone una experiencia que, si bien cuestiona los códigos tradicionales del documental, no escapa a la lógica de la construcción narrativa. La cámara subjetiva, junto con el montaje, participa así en la elaboración de un relato que reconoce su carácter situado y busca establecer una relación activa, crítica y sensible con el espectador.

99

Construirse mientras se filma: identidad, experiencia y relato

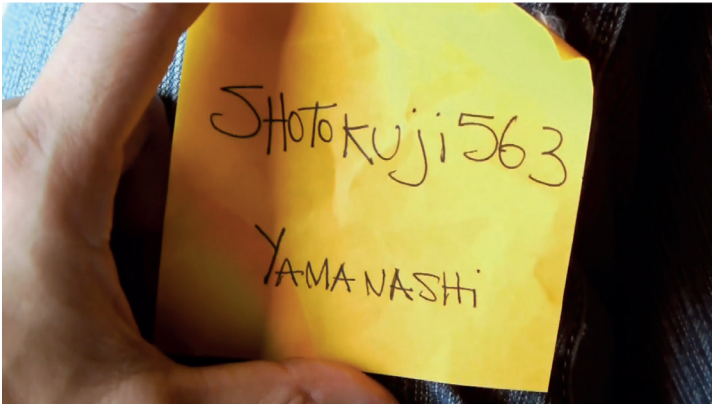


Figura 4. Fotograma del filme *Nikkei*. Dirección y única pista sobre la casa de los abuelos maternos en Japón de la realizadora Kaori Flores Yonekura.

Fuente: <https://www.nuevofilm.com/vernikkei>

En el caso estudiado, la construcción identitaria se configura como un proceso que se produce en el transcurso mismo de su realización. *Nikkei* se inscribe en una tradición de cine documental que es reconocible, como señala Teichmann¹³, una que se caracteriza por involucrar al realizador en una investigación que surge de la falta de datos, de la desmemoria y de los vacíos narrativos en torno a los propios orígenes, convirtiendo al filme en un espacio de indagación en proceso.

En *Nikkei*, la realizadora inicia el relato desde un estado de insatisfacción e incomodidad provocado por la ausencia de respuestas claras sobre su herencia familiar y cultural. A lo largo del filme, este malestar inicial se transforma gradualmente a medida que la búsqueda avanza y se confronta con fragmentos de memoria dispersos. En este sentido, resulta pertinente la observación de Díez Fisher¹⁴ en su análisis de *Fotografías*, donde señala que «esa primera persona no se presenta a sí misma con una identidad estable, sino en una situación de crisis y autocuestionamiento que queda explícita, además, por la exhibición del mismo proceso de realización». Un rasgo común del cine subjetivo: la exposición de una identidad en tránsito, construida en el propio acto de filmar.

100

La película *Fotografías* aborda problemáticas similares vinculadas al viaje, la memoria y la historia familiar en contextos migratorios, lo que permite una comparativa con *Nikkei* y con una genealogía más amplia del documental autorreferencial. En ambos casos, el viaje no opera únicamente como desplazamiento geográfico, sino como estructura narrativa que posibilita la construcción identitaria desde una memoria fragmentada. Como afirma Teichmann¹⁵, el espectador acompaña al director–narrador–protagonista en una búsqueda que se despliega simultáneamente al proceso de realización del documental.

Uno de los dispositivos centrales en esta construcción identitaria es el uso de la imagen de archivo. En *Nikkei*, las fotografías familiares no

13 Rosa Matilde Teichmann, «El documental autorreferencial: tres casos», *Arte e Investigación* 14, n.º 8 (2011), <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39769>.

14 Agustín Díez Fischer, «Pasado, historia y primera persona: el uso del archivo en *Fotografías* de Andrés Di Tella», *Romanische Studien*, n.º 2 (2015): 199–212.

15 Teichmann, «El documental autorreferencial...».

garantizan un acceso efectivo al pasado, sino que operan como fragmentos opacos que evidencian la distancia cultural y afectiva con respecto al origen. Fisher¹⁶, con relación a *Fotografías*, señala cómo expresiones como «no es posible», «no sé quiénes son» o «rompía fotos» articulan en ese filme una imposibilidad de decodificación plena del pasado, culminando en la confesión del director sobre la vergüenza de no poder transmitir una historia a su hijo. En *Nikkei*, esta imposibilidad se traduce en la dificultad de la realizadora para reconocerse plenamente en un legado cultural que, aunque le ha sido transmitido, aún le exige ser descubierto.

Pese a ello, el filme desplaza progresivamente esta opacidad mediante encuentros que activan vínculos afectivos y relacionales. El encuentro con la prima Hiromi (*Nikkei*, minuto 21:12) constituye un momento clave: se percibe claramente cómo la relación se muestra distante y desconfiada; a partir del intercambio de imágenes del archivo familiar se produce una apertura empática, visible en la puesta en escena y en la dinámica corporal registrada por la cámara. De este modo, el archivo deja de ser únicamente un vestigio del pasado para convertirse en un dispositivo relacional en el presente que logra trascender las barreras lingüísticas y culturales.

101



Figuras 5, 6 y 7. Fotogramas del filme *Nikkei*. Triada del encuentro con la prima Hiromi. Fuente: <https://www.nuevofilm.com/vernikkei>

El proceso de reconstrucción de estos fragmentos de memoria no solo transforma la experiencia personal de la realizadora, sino que revela capas de una historia colectiva con profundas implicaciones sociales y políticas, aunque su interés radica en mostrar el proceso de investigación, o al menos ofrecer indicios que permitan al espectador imaginarlo, sin

16 Díez Fischer, «Pasado, historia...», 199–212.

pretender resultados concluyentes. Desde esta perspectiva, también la producción documental se presenta como un espacio de posicionamiento político, en el que la subjetividad del autor se convierte en una herramienta crítica frente a las narrativas dominantes.

En esta línea, Nunes¹⁷ sostiene que este cine también configura un ejercicio de resistencia frente al totalitarismo de la historia oficial, al escarbar en la memoria personal para poner en cuestión los relatos fijados por los grupos hegemónicos. En *Nikkei*, esta operación se manifiesta en la reconstrucción de la historia de los abuelos de la realizadora, migrantes japoneses pertenecientes a la gran ola migratoria de los períodos Meiji y Taishō, cuyas experiencias en América Latina —incluidos los campos de concentración en Perú y las campañas antijaponesas durante la Segunda Guerra Mundial— han sido escasamente representadas en los discursos mediáticos y oficiales.

Esta dimensión histórica y política del filme es explicitada por la propia realizadora en una entrevista concedida a Iribarren Films, donde afirma:

Nikkéi es como se designa a un emigrante de origen japonés... se trata de la historia de migración de japoneses a América entre el período Meiji y Taishō (finales del siglo XIX y principios del siglo XX)... su entrada al continente relacionada con la esclavitud postabolición de la misma en el mundo, el cómo Latinoamérica se involucró en la II Guerra Mundial, la situación de los nikkéi como refugiados en los campos venezolanos y de otros con menos suerte, llevados a campos de concentración como prisioneros de guerra. *Nikkei* estará contextualizado en la historia de migración de Rinzo Yonekura, Yonaga y Kumezi Kobayashi de Yonekura, mis abuelos.¹⁸

17 Walter Nunes, «Memoria e identidad: algunas dimensiones del yo y del otro en la narrativa fílmica de Andrés Di Tella» (ponencia presentada en el XXVI Simpósio Nacional de História, s. f.).

18 Guillermo Chávez. «NIKKEI. Entrevista a Kaori Flores Yonekura», *El Blog de Iribarren*, párr. 3, octubre de 2009, <https://elblogdeiribarren.blogspot.com/2009/10/nikkei-una-entrevista-kaori-flores.html>.

Viajar para recordar: la cámara como extensión del cuerpo en *Nikkei*



Figura 8. Fotograma del filme *Nikkei*. La realizadora explora una ciudad de Japón mientras enuncia: «Una extranjera deslumbrada por el potencial turístico». <https://www.nuevofilm.com/vernikkei>

103

El punto de partida de este apartado es la noción de discurso propuesta por Gillian Rose¹⁹, quien, retomando a Foucault, lo entiende como un entramado de saberes, creencias y principios que configuran formas específicas de pensar, ver y actuar sobre un objeto determinado, involucrando no solo representaciones, sino también prácticas y condiciones materiales que hacen posible su producción y circulación. En el caso de *Nikkei*, el análisis del discurso se articula en torno a un recurso expresivo central: la cámara subjetiva, entendida no solo como una estrategia formal, sino como un dispositivo epistemológico que revela el lugar de producción de la imagen, lo que implica preguntarse quién produce las imágenes, desde dónde, con qué acceso al campo y bajo qué motivaciones, aspectos fundamentales para comprender el tipo de conocimiento visual que el documental construye.

¹⁹ Rose, *Metodologías visuales...*

El discurso cinematográfico de *Nikkei* se configura, de esa manera, como contenedor de temas clave articulados a partir de un uso reflexivo del dispositivo audiovisual: identidad, migración y memoria familiar. La película se inscribe dentro del documental ensayístico contemporáneo, en el que la investigación no precede al registro, sino que se desarrolla en el acto mismo de filmar. Para este análisis se toman como referencia las primeras secuencias del viaje de Kaori Flores a Japón, momento que inaugura el periplo narrativo y simbólico de la realizadora en la búsqueda de sus orígenes familiares.

Desde su llegada, los encuadres que se despliegan ante la mirada de la directora poseen un carácter marcadamente contemplativo. Paisajes urbanos y naturales se entrelazan en una atmósfera que conjuga lo millenario y lo moderno, lo oriental y lo occidental. En este primer momento, la cámara acompaña la fascinación y el extrañamiento de la realizadora frente a un territorio desconocido, desde un tono ensayístico que se explicita en la voz en *off*: «En Japón no soy nikkéi, soy una *gaijin*, una extranjera deslumbrada por el potencial turístico y que puede olvidar fácilmente por qué está aquí» (*Nikkei*, minuto 17). Esta reflexión se yuxtapone con imágenes de las icónicas pantallas publicitarias del centro de Tokio, donde aparece la figura de Darth Vader, subrayando la tensión entre la búsqueda íntima y la espectacularización del espacio urbano.

104

En este punto, la voz en *off* refuerza la idea de un tránsito inicial marcado por la condición turística. A diferencia de las representaciones de Japón elaboradas por cineastas como Wim Wenders o Chris Marker, centradas en la contemplación cultural o en la reflexión sobre la imagen, *Nikkei* se sitúa desde un lugar radicalmente distinto: Japón no es únicamente un objeto de observación cultural, sino el territorio donde se inscribe una memoria familiar fragmentada. Esta diferencia resulta central para comprender el posicionamiento discursivo del filme.

Posteriormente, una secuencia en el metro introduce un cambio en el tono narrativo. El montaje alterna planos del trayecto y de personas desplazándose hacia sus destinos cotidianos. Cuerpos dormidos, pensa-

tivos o indiferentes a la presencia de la cámara refuerzan la sensación de anonimato urbano. En este pasaje, el viaje físico de Kaori se concreta a través de una dirección escrita en un bloc de notas: «Shotokuji 563», que, junto con un *leitmotiv* sonoro, funciona como indicio dentro de la pesquisa. Las disolvencias a negro, utilizadas de forma recurrente, marcan transiciones hacia planos introductorios del monte Fuji y de la prefectura de Yamanashi, situando espacialmente la búsqueda.

Un breve interludio introduce, a través del montaje, a un personaje que inicialmente parece desconectado del relato principal: Hiromi Yonekura, una prima lejana por línea materna, registrada en su trabajo cotidiano en un viñedo. Estos planos fijos adquieren sentido al funcionar como un presagio narrativo que anticipa la dimensión genealógica de la búsqueda.

La irrupción de la cámara subjetiva se vuelve explícita con la aparición del tío Midori, quien actúa como anfitrión e intérprete en esta indagación. La propia realizadora lo señala en la voz en *off*: «Mi tío Midori es la única familia que conozco en Japón, no sé, parece que no le gusta que le grabe y yo no le digo que lo hago» (*Nikkei*, minuto 19:30). Esta confesión revela de manera directa el lugar de producción de la imagen: un acceso limitado, mediado por la incomodidad, la negociación y la incertidumbre afectiva.

A partir de este momento, la cámara adopta un comportamiento errático. Los planos movidos, los desencuadres y la inestabilidad del horizonte evidencian una subordinación deliberada de lo técnico-estético frente a la experiencia vivida. La cámara se convierte en una extensión corporal de la realizadora, que oscila entre filmar y vivir el acontecimiento. Desde la antropología visual, esta condición no puede ser leída como una falla, sino como una marca metodológica del proceso de investigación en curso.

Los movimientos de cámara en mano que acompañan al tío Midori ejemplifican lo que Niney define como la emergencia de un «yo» visible a través de la toma móvil: una mirada subjetiva activa que se

afirma como tal y que se dirige al espectador desde la alteridad, no desde la ilusión de neutralidad.²⁰ Este punto de vista señalado se intensifica cuando el tío pregunta a los vecinos por la antigua casa de los Yonekura, identificándolos como «los que viajaron a Venezuela». El encuentro fortuito con una mujer en bicicleta, perseguida por la cámara, condensa este momento de búsqueda y confirma lo que Niney describe como una imagen que imita la movilidad inquieta de la mirada, en oposición al plano fijo expectante.²¹

El clímax de esta secuencia se produce con el encuentro con Hiromi Yonekura. En contraste con la pasividad y distancia inicial de los personajes frente a la cámara, se evidencia progresivamente una transformación en la relación. «Al principio los personajes pueden tener una actitud de ‘no me grabes’, pero con el tiempo (...) te dejan grabar, lo ven como natural, lo ven como si fuese parte de la extensión del documentalista»²². Este cambio, se hace visible cuando la cámara se estabiliza durante el visionado de fotografías familiares, permitiendo una interacción más íntima entre la realizadora, su prima y su tío.

En este punto, el dispositivo modifica su conducta: la cámara reposa fija y la realizadora aparece en el plano, marcando un desplazamiento desde la observación errática hacia una escena de reconocimiento y confianza. Para Kaori, esta situación no representó un obstáculo: «Nunca me lo he planteado como un obstáculo, nunca le he tenido ‘miedo’ a llegar con una cámara a una persona realmente»²³. Tal como advierte Niney²⁴, es fundamental distinguir entre la cámara subjetiva como efecto espectacular de identificación y la mirada autobiográfica que el cineasta propone, particularmente en el documental ensayístico.

20 Niney, *La prueba de lo real...*, 326.

21 Niney, *La prueba de lo real...*, 3254.

22 Kaori Flores Yonekura, entrevista personal realizada mediante notas de voz de WhatsApp con el autor, noviembre de 2021.

23 Kaori Flores Yonekura, entrevista personal realizada mediante notas de voz de WhatsApp con el autor, noviembre de 2021.

24 Niney, *La prueba de lo real...*

En suma, el discurso de *Nikkei* se configura a partir de un uso reflexivo del dispositivo cinematográfico que hace visible su lugar de producción. La cámara subjetiva no solo articula una narrativa de búsqueda identitaria, sino que expone las condiciones materiales, afectivas y epistemológicas desde las cuales se produce la imagen. De este modo, el filme se inscribe en una tradición de la antropología visual y los estudios visuales que entiende el conocimiento como situado, encarnado y necesariamente atravesado por la experiencia del sujeto que mira y filma.



Figura 9. Fotograma del filme *Nikkei*. Collage construido progresivamente por la realizadora a lo largo del filme, a medida que identifica e incorpora a distintos integrantes de su árbol genealógico.

107

Discusión y conclusiones: el reflejo después del viaje

En primer lugar, el análisis permite afirmar que la cámara en *Nikkei* no opera como un dispositivo neutral de registro, sino como un agente relacional que incide directamente en el vínculo entre la realizadora y los personajes filmados. El uso de la cámara en mano, los desencuadres, las interrupciones y los cambios de conducta del dispositivo funcionan como huellas visibles del proceso etnográfico. Estas marcas ponen en evidencia que el conocimiento generado no es totalizante ni conclusivo, sino

parcial, situado y afectivamente implicado. Lejos de ofrecer una reconstrucción histórica exhaustiva, el filme propone una exploración sensible de la memoria familiar, entendida como un campo de tensiones entre lo recordado, lo olvidado y lo inaccesible.

Un segundo hallazgo se relaciona con la transformación progresiva de la resistencia inicial de los personajes en una forma de colaboración activa. En las secuencias analizadas, tanto el tío Midori como la prima Hiromi transitan desde una actitud distante hacia una participación más comprometida en la búsqueda de la realizadora. Este desplazamiento no se produce de manera inmediata, sino a través de un proceso de negociación, convivencia y construcción de confianza, mediado por la explicitación de las intenciones del filme y por la experiencia compartida. La cámara, inicialmente percibida como un elemento intrusivo, se convierte gradualmente en un mediador que posibilita el acceso a relatos familiares y a fragmentos de memoria que contribuyen a delinear con mayor nitidez el árbol genealógico de la autora.

108

En relación con la pregunta de investigación, se concluye que la cámara subjetiva ejecutada por Kaori Flores se encuentra profundamente condicionada por su experiencia emocional y corporal. Al ser ella misma quien sostiene el dispositivo, la cámara adopta sus ritmos, vacilaciones y desplazamientos, produciendo una fusión entre cuerpo y mirada. Para el espectador, esta indistinción dificulta separar al realizador del dispositivo, dando lugar a una doble presencia: un sujeto que investiga su historia y que, al mismo tiempo, se expone en el acto de filmar. Este gesto refuerza la lógica del cine ensayístico en primera persona, donde filmar no es un medio para ilustrar un saber previo, sino una forma de pensar y comprender a través de la experiencia audiovisual.

Desde los estudios visuales, esta estrategia permite problematizar la noción clásica de representación y desplazarla hacia una ética del encuentro. La cámara no se impone como un aparato de captura ni de dominio visual, sino que negocia constantemente su presencia, se transforma a lo largo del tiempo y se adapta a las relaciones que se van construyendo en el campo. El momento en que el dispositivo se estabiliza frente a las fotografías familiares marca un punto de inflexión metodológico: cuan-

do la confianza emerge, la cámara puede reposar; cuando predomina la incertidumbre, la imagen se vuelve errática. Esta oscilación revela que la forma cinematográfica responde directamente a las condiciones relacionales del proceso de investigación.

Asimismo, *Nikkei* evidencia el desarrollo de un estilo que se construye en el espacio difuso entre la vida y el cine. La tensión entre filmar y vivir se convierte en un motor narrativo y estético, situando al filme dentro de una tradición del cine de descubrimiento y de la etnografía experimental. La cámara no documenta un mundo externo acabado, sino que acompaña una búsqueda en curso, en la que la experiencia precede a la forma y la forma emerge de la investigación misma.

En conclusión, *Nikkei* se presenta como un caso relevante; su valor no reside únicamente en los hallazgos históricos que propone, sino en la manera en que hace visible el proceso de investigación como una experiencia encarnada. Al situar el dispositivo cinematográfico en el centro del análisis, el filme evidencia que toda producción documental implica una toma de posición política, epistemológica y afectiva frente al mundo, especialmente en un contexto contemporáneo atravesado por la disputa por la representación y por las narrativas identitarias.

Cómo citar este artículo:

Lema, Awki Esteban. «Ver(se) en el reflejo: identidad, memoria y cámara subjetiva en *Nikkei*». *Fuera de Campo* 9, n.ºs 1-2 (2025): 86-111.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986. <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/30892>.
- Chávez, Guillermo. «NIKKEI. Entrevista a Kaori Flores Yonekura». *El Blog de Iribarren*. Octubre de 2009. <https://elblogdeiribarren.blogspot.com/2009/10/nikkei-una-entrevista-kaori-flores.html>.
- Cortés, Joaquín. *¿El cine documental, una ficción?: el cine de descubrimiento, una mirada al documental*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2012.
- Di Tella, Andrés. *Fotografías. Documental*, Argentina, 2007.
- Díez Fischer, Agustín. «Pasado, historia y primera persona: el uso del archivo en *Fotografías* de Andrés Di Tella». *Romanische Studien*, n.º 2 (2015): 199-212.
- Flores Yonekura, Kaori. *Nikkei*. Documental, Venezuela-Perú, 2011. <https://www.nuevofilm.com/vernikkei>
- López Seco, Celina. «La experiencia como categoría en el cine de Chris Marker». *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.º 11 (2011): 159-172.
- Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. Ciudad de México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009.
- Nunes, Walter. «Memoria e identidad: algunas dimensiones del yo y del otro en la narrativa fílmica de Andrés Di Tella». Ponencia presentada en el *XXVI Simpósio Nacional de História*, s. f.
- Peirano, María Paz. «Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental». *Revista Chilena de Antropología Visual*, n.º 12 (2008): 31-47. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6495046>.
- Rose, Gillian. *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia: CENDEAC, 2019.
- Russell, Catherine. «Autoetnografía: viajes del yo». *laFuga*. 2014. <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446/>.
- Teichmann, Rosa Matilde. «El documental autorreferencial: tres casos». *Arte e Investigación* 14, n.º 8 (2011). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39769>.