



**Gestos de utopía *queer*: La estética *queer*  
de la diáspora japonesa brasileña en  
*Ainda ontem* (2017) de Taís Koshino**

***Queer Utopia Gestures: The Queer  
Aesthetics of the Brazilian Japanese Diaspora  
in Taís Koshino's Ainda ontem (2017)***

ANDREA ARAMBURÚ VILLAVISENCIO

Andrea Aramburú Villavisencio (Lima, 1989) es doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Cambridge. Además, tiene una maestría en Literatura, Cultura y Teoría Contemporáneas otorgada por el King's College de Londres y una licenciatura en Literatura Hispánica otorgada por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su investigación explora el cómic latinoamericano alternativo en América Latina a través de la teoría *queer* y los feminismos decoloniales.

**Fecha de recepción:** 24 de octubre de 2022

**Fecha de aceptación definitiva:** 30 de diciembre de 2022

**DOI:** 10.37536/cuco.2022.19.2032

---

## Resumen

El presente artículo analiza *Ainda ontem* (2017), un cómic de la artista japonesa brasileña Taís Koshino. El cómic nos introduce al universo de una pareja de personajes que habita un mundo *queer* y distópico donde se nace en pares, sin genitales ni género. Cada miembro de la pareja se ve enfrentado a elegir un color que les permitirá ingresar a la dimensión de la familia nuclear heteronormativa. En este contexto, unx de lxs personajes se niega a tomar una decisión. Al partir su pareja a la otra dimensión, este queda atrapadx en sus memorias, viviendo el mismo día una y otra vez. El universo ficcional *queer* dibujado por Koshino se superpone a una propuesta formal experimental que juega con el concepto de la diáspora. Como superficie, Koshino utiliza fotografías recortadas de un periódico japonés brasileño que solía llegar a casa de sus abuelos, quienes migraron desde Japón a Brasil a inicios del siglo xx. Sobre la base de esta interacción entre contenido y forma, sostengo que el cómic expresa un gesto interseccional que piensa lo *queer* desde una perspectiva de género y de raza, y que sienta las bases para un futuro atado de manera doble y entrelazada al pasado: por un lado, a nivel de contenido, a los recuerdos *queer* vividos por la pareja; por otro, a nivel formal, al pasado de la diáspora japonesa brasileña.

**Palabras clave:** Cómic experimental brasileño, feminismo, Gopinath, Koshino, teoría *queer*

## Abstract

This article analyses *Ainda ontem* (2017), a comic by Japanese Brazilian artist Taís Koshino. The comic introduces us to the universe of a couple of characters who inhabit a queer and dystopian world where people are born in pairs, without genitalia or gender. The couple is confronted with choosing a colour that will allow them to enter the dimension of the heteronormative nuclear family. In this context, one of the characters refuses to make a choice. When their partner leaves for the other dimension, they get trapped in their own memories, living the same day over and over again. The queer fictional universe drawn by Koshino is superimposed on an experimental format that plays with the concept of diaspora. As a surface for her drawings, Koshino uses photographs cut out from a Japanese Brazilian newspaper that used to arrive at the home of her grandparents, who migrated from Japan to Brazil at the beginning of the 20th century. On the basis of this interplay between content and form, I argue that the comic expresses an intersectional gesture that thinks queerness from gender and race perspectives, and that it lays the groundwork for a future that is doubly related to the past: on the one hand, at the level of content, to the couple's queer memories; on the other, at the formal level, to the past of the Japanese Brazilian diaspora.

**Keywords:** Brazilian experimental comics, feminism Gopinath, Koshino, queer theory

## Cita bibliográfica

ARANBURÚ VILLAVISENCO, A. «Gestos de utopía *queer*: La estética *queer* de la diáspora japonesa brasileña en *Ainda ontem* (2017) de Taís Koshino», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 19 (2022), pp. 15-43.

---

En *Los muertos indóciles*, la autora mexicana Cristina Rivera Garza redefine el concepto de la «diáspora» al referirse a textualidades errantes. Escribe, así, que algunos textos «podrían ser diaspóricos si a la definición oficial (dispersión de grupos humanos que abandonan su lugar de origen) se le suprimiera la palabra origen, para poder decir, luego entonces, que se trata de seres humanos que abandonan lugares, sean estos de origen o no».<sup>1</sup> Rivera Garza juega con el desplazamiento, la resistencia y la movilización que caracterizan al concepto de diáspora para crear una forma nueva de «enunciar la forma fluida y poco cabal de las identidades contemporáneas».<sup>2</sup> La fluidez de las identidades contemporáneas, especialmente aquellas disidentes en términos de género y orientación sexual, se enriquece cuando la pensamos a partir del concepto de diáspora. Esta correspondencia resulta crucial, pues, históricamente, los debates críticos acerca de comunidades diaspóricas no han prestado atención a las dimensiones relacionadas a sexualidades disidentes e identidades de género no conformes con la norma. Con algunas excepciones, la raza y el género permanecen distantes en los debates críticos sobre comunidades diaspóricas.

Una de estas excepciones es el pensamiento desarrollado por Gayatri Gopinath, quien en su libro *Unruly Visions* propone la expresión de *aesthetic practices of queer diaspora* (prácticas estéticas de la diáspora *queer*). Gopinath analiza obras de arte visual (fotografías, películas) que pertenecen a comunidades diaspóricas. Sin embargo, a menudo las lee a partir de otras obras, pertenecientes a regiones distantes, cuya relación con el primer objeto de estudio no es del todo directa.<sup>3</sup> Se centra en crear una constelación de obras de arte visual de diferentes épocas y lugares que representan deseos *queer*, prestando especial atención a cómo su lectura conjunta puede generar otras formas de encarnación *queer* que se nutren de la fluidez de la diáspora. Algo similar es propuesto por José Esteban Muñoz en *Cruising Utopia*, quien también vislumbra el ámbito estético como aquel en donde se puede imaginar mundos alternativos. La crítica cultural de Muñoz propone lecturas de diferentes objetos estéticos, del pasado y del presente, que buscan mapear sus similitudes, diferencias, conexiones perdidas y estructuras de opresión compartidas a través de un sentido de futuridad cuya base es la esperanza. Muñoz plantea una hermenéutica de «la utopía *queer*»: un atisbo de tiempos mejores para las comunidades *queer* en el futuro, y especialmente para las comunidades *queer* desplazadas y racializadas, cuyo lugar en lo hegemónico suele ser negado y a menudo

---

<sup>1</sup> RIVERA GARZA, C. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. México DF, Tusquets, 2013, p. 138.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>3</sup> GOPINATH, G. *Unruly Visions: The Aesthetic Practices of Queer Diaspora*. Durham, Duke University Press, 2018, p. 4.

incómodo.<sup>4</sup> En ambos casos, lo *queer* como concepto se entiende en un primer nivel como una identidad y orientación sexual fluida que rompe con las estructuras binarias de la heteronormatividad. Sin embargo, tanto Gopinath como Muñoz expanden lo *queer* a una práctica estética que desafía y perturba textualmente la relacionalidad.

Tomando como punto de partida los conceptos desarrollados por Gopinath y Muñoz, el presente ensayo se propone hacer una lectura de *Ainda ontem* (2017, *Aún ayer* en español), un cómic realizado con técnica mixta de la artista japonesa brasileña Taís Koshino.<sup>5</sup> *Ainda ontem* ganó la convocatoria de la Feira Des Gráfica en 2017, organizada por el Museu da Imagem e do Som de São Paulo. En total, cinco cómics de corte experimental fueron premiados y publicados por el museo ese año. Sostengo que el cómic de Koshino es un proyecto estético iluminador para imaginar una «utopía *queer*» interseccional que articula el deseo en sus dimensiones *queer* y racializadas. Propongo también que Koshino conduce a sus lectores a interrogarse sobre qué es lo *queer* en la propia forma del cómic y qué es lo que hace que el medio sea ideal para imaginar prácticas estéticas de la diáspora *queer*.

### **Acerca de *Ainda ontem***

*Ainda ontem* muestra las cualidades inter y transmediales de la práctica estética de Koshino al reunir varios materiales y medios dentro del formato del cómic. Formalmente, cada página está compuesta por tres capas construidas mediante la colocación de dibujos y texto (capa 1) ubicados al interior de una mancha de tinta blanca que cambia de forma (capa 2), sobre un fondo de fotografías de periódico que han sido recortadas y ampliadas. La FIG. 1 muestra un ejemplo de cómo funciona esta composición. La pincelada de tinta blanca que conecta el dibujo/texto con las fotografías es difícil de describir, sobre todo porque no se ajusta a las convenciones del cómic. He decidido referirme a esta como pincelada y mancha, pues se trata de palabras activas que ponen de relieve la irregularidad de la forma en las páginas, que cambia al interactuar con las otras dos capas. El cómic está estructurado en cuatro episodios, cada uno de ellos dividido por una página sin dibujos o texto. Las fotografías de la última capa, según cuenta Koshino en su página web, fueron recogidas por ella misma «de un periódico brasileño-japonés al que estaban suscritos [sus] abuelos y que, tras su muerte, seguía llegando a la casa de [sus] padres [...] fue una tarea difícil dejar la suscripción», escribe.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> MUÑOZ, J. E. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York, New York University Press, 2009, p. 1.

<sup>5</sup> KOSHINO, T. *Ainda ontem*. São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 2017. Todas las citas primarias incluidas en el manuscrito (en portugués) pertenecen a esta edición.

<sup>6</sup> Traducción mía del inglés: «from a Brazilian-Japanese newspaper that MY grandparents subscribed TO and after they died it kept arriving at MY parent's house [...] it was a hard task to unsubscribe».

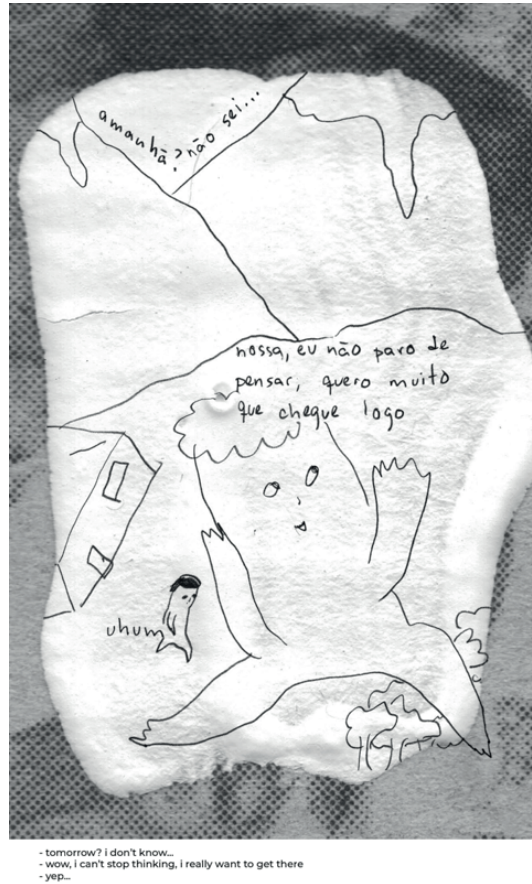


FIG. 1. Tres capas de materiales mixtos (dibujo, tinta, fotografía), en *Ainda ontem* (Koshino).

*Ainda ontem* ocurre en un universo distópico en el que lxs niñxs nacen en pares, sin genitales ni género. Una pareja de niñxs vive felizmente hasta que llega «el día de la elección». Este día, cada uno de ellos se ve enfrentado a elegir un color, sea naranja o morado, para poder así entrar en la dimensión de los adultos, donde se reunirán con sus padres, «mamãe e papai». Pero uno de los personajes se niega a elegir. Quien sí elige parte a la otra dimensión; quien se queda añora el tiempo vivido junto a su pareja, experimentado el mismo día una y otra vez. En mi análisis, interpreto la metáfora del color como una metáfora de género/orientación sexual; sostengo que, en el rechazo del personaje principal a ser subsumidx por las restricciones disciplinarias del parentesco, se articula una instancia de utopía *queer*. Quiero sugerir que el rechazo activo de este personaje se enmarca en un sentido de futuridad que se basa en un pasado *queer*. Este pasado *queer*, como desarrollaré, no solo está vinculado a los momentos de infancia vividos por la pareja, mostrados en el contenido narrativo, sino que también está entrelazado con la historia de la diáspora japonesa en Brasil, visualizada en la variedad de formatos utilizados por Koshino en *Ainda ontem*.

A primera vista, las fotos utilizadas por Koshino no hablan de sus orígenes de manera directa, sino que permanecen en el fondo como fantasmas silenciosos. Con esto quiero decir que para entender la forma en que los diferentes materiales del cómic adquieren significado, hay que mirar más allá del propio texto, por ejemplo, en la descripción del sitio web de Koshino, donde cuenta la historia detrás de los recortes de periódicos japoneses-brasileños, citados anteriormente. Su breve anécdota me llevó a leer sobre la historia de la migración japonesa en Brasil y a mantener una conversación con Taís sobre su relación con su herencia japonesa. A continuación, relato brevemente una parte de esta historia, ya que contextualiza el gesto crítico que, a mi parecer, el cómic realiza, es decir, rastrear los encuentros entre raza y género a través de materialidades mixtas.

### Notas sobre una conversación con Taís<sup>7</sup>

Taís es una japonesa brasileña de tercera generación que actualmente vive en Río de Janeiro. La familia de su padre emigró de Japón a Brasil a principios del siglo xx, entre los primeros flujos migratorios entre ambos países. La inmigración japonesa a Brasil comenzó en 1908, cuando el *Kasato Maru* llegó a Santos, cerca de Sao Paulo, llevando a bordo 165 familias dispuestas a trabajar en las plantaciones de café. Desde esa fecha hasta 1940, «aproximadamente 190.000 hombres, mujeres y niños llegaron para formar la mayor comunidad de japoneses expatriados fuera de Asia Oriental».<sup>8</sup> Fue durante este periodo cuando los abuelos de Taís, cada uno por su lado, su abuelo con 14 años y su abuela siendo una bebé, llegaron a Brasil. En sus palabras, el gobierno brasileño «quería convertir a Brasil en un país blanco», y la mano de obra japonesa se consideraba lo suficientemente barata y blanca como para hacerlo realidad, además del hecho de que los japoneses eran considerados trabajadores. En la década de 1980, debido a los cambios en las políticas de inmigración japonesas, muchos japoneses brasileños se trasladaron a Japón, lo que, como menciona Lone, invirtió el flujo haciendo que «la distribución geográfica de “japoneses” y “brasileños” se volviera mucho más compleja».<sup>9</sup>

A pesar de su importante presencia económica y cultural, los japoneses brasileños han ocupado históricamente un lugar ambiguo en el imaginario nacional de Brasil. Han sido enmarcados por un conjunto de discursos orientalistas que en ocasiones los han tomado como pioneros tecnológicos y culturales y en otras los han discriminado,

---

<sup>7</sup> Conversación personal con Taís Koshino vía Zoom, 17 de marzo de 2022.

<sup>8</sup> LONE, S. *The Japanese Community in Brazil, 1908-1940: Between Samurai and Carnival*. New York, St Martin's Press, 2001, p. 1. Traducción mía del inglés: «approximately 190,000 men, women and children came to form the largest expatriate community of Japanese outside of East Asia».

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 2. Traducción mía del inglés: «[making] the geographical distribution of “Japanese” and “Brazilians” become far more complex».

figurando su presencia como un obstáculo para el progreso y la modernización de la nación.<sup>10</sup> Tal como se señaló previamente, es importante destacar que el contexto del flujo migratorio Japón-Brasil es una política de inmigración inherentemente racializada, pues ocurre como una salida para la abolición de la esclavitud en el país, y como un intento por «blanquear» a la población.<sup>11</sup> A pesar de ello, los japoneses brasileños han sido ignorados en los debates sobre la raza en Brasil, particularmente aquellos que empezaron a ocurrir en las dos primeras décadas del siglo XXI. El impacto de dichos debates recayó sobre todo en la población negra, sin avanzar hacia otras identidades raciales que continúan siendo parte de la identidad multicultural brasileña. En este sentido, es clave resaltar que la experiencia racista que viven los descendientes de japoneses en Brasil es radicalmente distinta a aquella vivida por la población negra. No obstante, el racismo contra la comunidad japonesa en Brasil ha estado presente desde el principio. Se intensificó durante el gobierno de Getúlio Vargas, entre 1930 y 1945, cuando la xenofobia se extendió por toda la diáspora. Mientras que el país, como antigua colonia portuguesa, veía como un fenómeno natural que los europeos se instalaran en su territorio, hubo constantes intentos de regular mediante cuotas cualquier flujo de inmigración de otras minorías raciales, incluidas las procedentes de regiones asiáticas.<sup>12</sup> Aquellos quienes abandonaron las precarias condiciones de las plantaciones se instalaron en zonas rurales, buscando estar con sus familiares y otros japoneses.<sup>13</sup> En un esfuerzo por escapar de su asociación con la «otredad», muchos hijos, hijas, y nietos de los primeros emigrantes japoneses se trasladaron a las ciudades, lejos de las regiones donde las comunidades japonesas estaban más concentradas, como el sur.<sup>14</sup> Este fue el caso de la familia del padre de Taís, quienes se trasladaron a

<sup>10</sup> Edward King, en su libro *Virtual Orientalism in Brazilian Culture (Orientalismo virtual en la cultura brasileña)*, discute este discurso ambivalente con el término «orientalismo virtual», que define como «un orientalismo determinado por dos importantes desplazamientos de los contextos explorados por Said: un desplazamiento de los “centros” europeos del colonialismo a la “periferia” de Brasil y un desplazamiento al contexto de una era de la información cada vez más global y fluida» (2015, 11). Traducción mía del inglés: «an orientalism determined by two important displacements from the contexts explored by Said: a displacement from the European “centers” of colonialism to the “periphery” of Brazil and a displacement to the context of an increasingly global and fluid information age». KING, E. *Virtual Orientalism in Brazilian Culture*. Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015.

<sup>11</sup> TIEMI KURIHARA, J. y PAULO BALISCEI, J. «JAPONESA, ABRE O OLHO»: racismo, xenofobia e misoginia contra mulheres amarelas», en *Revista Teias* 23, n.º 69 (2022), pp. 273-293.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>13</sup> Como afirma Adachi, «en 1932, el 27,2% de los japoneses de las zonas rurales se habían convertido en propietarios de tierras, el 19,9% en agricultores arrendatarios, el 15,3% en aparceros y el 3,7% en trabajadores rurales asalariados. Antes de la Segunda Guerra Mundial, la mayoría de los inmigrantes japoneses y sus hijos se encontraban en esas zonas agrícolas». Traducción mía del inglés: «[b]y 1932, 27.2 percent of the rural Japanese had become landowners, 19.9 percent tenant farmers, 15.3 percent sharecroppers, and 3.7 percent rural wage laborers. Prior to World War II, the majority of Japanese immigrants and their children were in those farming areas». ADACHI, N. «Japanese Brazilians: A Positive Ethnic Minority in a Racial Democracy», en *Studies on Asia*, n.º 4.4 (2014), p. 47.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 69.

Brasilia,<sup>15</sup> lejos de las colonias japonesas. Su padre fue matriculado en una escuela en la que el idioma que se enseñaba era el portugués y no el japonés, y poco a poco fue perdiendo el contacto con su herencia japonesa.

Aunque el racismo contra los japoneses brasileños no es tan frecuente o manifiesto hoy en día como lo fue en aquellos primeros días y durante el régimen de Vargas, su experiencia en la diáspora sigue estando racializada. Nobuko Adachi afirma que «los descendientes de japoneses en Brasil se han enfrentado históricamente a la discriminación social y política debido a su aspecto físico. Y aunque se piensa que son una “minoría positiva”, los japoneses brasileños todavía se enfrentan al acoso racial y étnico bajo el disfraz de “nuevos racismos” hoy en día.»<sup>16</sup>

Lo que Adachi denomina «nuevos racismos» son formas de discriminación menos manifiestas, invisibilizadas dentro de las ideologías post-raciales que afirman que la ciudadanía ha llegado a un punto más allá de las relaciones raciales. Como menciona Alexandre Da Costa, en Brasil, las restricciones, los privilegios y las políticas del Estado siguen siendo moldeados de acuerdo con las estructuras de poder racializadas, «incluyendo la racialización de la política de inmigración, la blancura como requisito para el empleo dentro de una variedad de esferas en el mercado laboral, la segregación racial forzada del espacio público y las iniciativas de educación y salud implícitamente racializadas.»<sup>17</sup>

Esta realidad se invisibiliza y se cubre con el mito de que estamos viviendo tiempos post-raciales y multiculturales. Como se ha mencionado, el mito de la democracia racial en Brasil, aunque ya no sea tan generalizado como hace unas décadas, sigue existiendo como la naturalización de una política daltónica que niega el racismo estructural y las formas en que afecta a las poblaciones de forma diferente.

Mientras Taís crecía en Brasilia, no pensaba mucho en su herencia japonesa. Aun así, le costaba identificarse dentro del espectro racial. Nadie hablaba realmente sobre ser japonesa o asiática brasileñas. Taís vivía en una zona fronteriza en múltiples sentidos:

---

<sup>15</sup> Aquí, se puede entender el traslado de los japoneses a esta ciudad en el contexto de la de Brasilia como un espacio inventado por el proyecto moderno. Ver, por ejemplo, el capítulo titulado «Brasília: A modernist utopia?» en CARRANZA, L. E. y LARA, F. L. *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*. New York, University of Texas Press, 2015, pp. 199-205.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 37. Traducción mía del inglés: «people of Japanese descent in Brazil have faced social and political discrimination historically because of their physical appearance. And although they are thought to be a “positive minority,” Japanese Brazilians still face racial and ethnic harassment under the guise of “new racisms” today».

<sup>17</sup> DA COSTA, A. E. «Confounding Anti-Racism: Mixture, Racial Democracy, and Post-Racial Politics in Brazil», en *Critical Sociology*, n.º 42 (2016), p. 497. Traducción mía del inglés: «including the racialization of immigration policy, whiteness as a requirement for employment within a variety of spheres in the labor market, enforced racial segregation of public space, and implicitly racialized education and health initiatives».



a una edad temprana, también le diagnosticaron diabetes y más adelante asumió su identidad como lesbiana. Al pasar de los años, se fue interesando cada vez más por conectar con su herencia japonesa. Se unió al movimiento feminista asiático brasileño, y en 2019 participó en una residencia artística en Itoshima (Japón), donde su proyecto final, una película experimental que combina animación y secuencias de paisajes,<sup>18</sup> abordó de forma más consciente la experiencia de estar en el medio en todos los frentes identitarios. Asimismo, actualmente dirige un proyecto de simulación virtual inspirado en jardines de roca japoneses.<sup>19</sup>

Aunque ni la raza ni su herencia japonesa son temas narrativos explícitos en *Ainda ontem* (a diferencia de los proyectos mencionados), el cómic captura formalmente un periodo de incertidumbre en el que, para Taís, los sentimientos de no pertenencia eran frecuentes. El cómic, a decir de Rivera Garza, moviliza la diáspora en su definición expandida, como una práctica estética que abandona lugares. Aquí, vale resaltar que utilizo el concepto de diáspora para referirme a la experiencia particular de Taís en el contexto de su familia y su herencia. Mientras el concepto de migración es principalmente utilizado en la bibliografía al respecto, encuentro que aquel de condición diaspórica es más pertinente en este caso. Koshino no es migrante, sino hija de migrantes, y la relación que construye con su herencia, tal como lo evidencia *Ainda ontem*, ocurre de manera desplazada, reinventando o traduciendo el lugar de origen según otras vivencias y otro espacio, como diría Stuart Hall en *Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad*.<sup>20</sup>

Me interesa proponer que *Ainda ontem* puede leerse a través de un conjunto de experiencias muy personales que no pueden teorizarse totalmente en relación con el racismo, pero que están fundamentalmente informadas por las relaciones raciales. En su libro *The Feeling of Kinship*, David Eng intenta comprender, en relación con el creciente número de adoptados asiático-americanos que asistían a sus clases en la universidad, «las formas no reconocidas en que la raza sigue estructurando y definiendo tanto la esfera pública como el espacio privado de las relaciones familiares y de parentesco». <sup>21</sup> Eng ha teorizado esta realidad en relación con las comunidades de la diáspora asiático-americana con su concepto de *racial melancholy* (melancolía racial): un sentimiento cotidiano que experimentan los sujetos de la diáspora cuando se

<sup>18</sup> El proyecto se llamó ‘クラゲ (kurage): água viva’ (2019). Un vídeo que muestra la instalación está disponible en la página web de Koshino: <https://taiskoshino.com/kurage/>

<sup>19</sup> Como señala Koshino en su sitio web, «jardim/garden/枯山水 es una simulación digital inspirada en los jardines de roca japoneses. En jardim, es posible crear tu propio jardín. Al mismo tiempo que compones tu jardín tridimensional, también se crea una imagen dimensional».

<sup>20</sup> HALL, S. «Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad», en *Small Axe*, n.º 6 (1999), pp. 1-18.

<sup>21</sup> ENG, D. L. *The Feeling of Kinship Queer Liberalism and the Racialization of Intimacy*. Durham, Duke University Press, 2010, p. 2. Traducción mía de inglés: «the unacknowledged ways in which race continues to structure and define both the public sphere and the private space of family and kinship relations».

sienten melancólicos por los ideales imposibles, sean estos de blancura y/o asianidad. A través de un estudio de casos de adoptados transnacionales (personas de origen coreano adoptadas por padres blancos en los Estados Unidos), Eng explica que a menudo los sujetos se sienten doblemente fuera de lugar: no son lo suficientemente blancos para ser reconocidos como tales y tener privilegios de blancos, pero tampoco son lo suficientemente asiáticos para sentir que pertenecen correctamente a las comunidades asiáticas.

Al calificar este sentimiento de doble no pertenencia como melancolía (teorizada por el psicoanálisis como el sentimiento de pérdida de sí mismo al perder un objeto), Eng destaca que se trata de una experiencia que el sujeto suele vivir como una pérdida personal, en silencio, en la intimidad de su hogar. Con esto quiere decir que la melancolía racial no se toma como una cuestión social y que el racismo estructural condiciona las estructuras sentimentales y de deseo de las poblaciones migrantes, volviéndolas invisibles.<sup>22</sup> El concepto de Eng resuena con la propia experiencia diaspórica de Koshino sobre su herencia japonesa, tal y como la entendí durante nuestra conversación y tal como se representa en *Ainda ontem*. Para Taís, *Ainda ontem* es un proyecto indirectamente autobiográfico, que de alguna manera articula una constante reconciliación con el hecho de ser *queer* y, al mismo tiempo, un encuentro con su identidad racial, como japonesa brasileña. Taís, hablando de *Ainda ontem*, afirma que no es ni enteramente fotografía ni enteramente dibujos: es un cómic, pero también algo que yace en el intermedio, en ese espacio diaspórico «que abandona lugares, sean estos de origen o no.»

### Seguir el trazo del dibujo

Tanto la portada como la contraportada (FIG. 2) de *Ainda ontem* muestran fotografías de mujeres cuyos rostros están parcialmente ocultos tras las amplias pinceladas de tinta blanca. Desde el inicio, es difícil distinguir qué objetos o personas figuran en las fotografías que se encuentran bajo la mancha de tinta: muchas están ampliadas al máximo, mostrando solo pequeños fragmentos o ciertos detalles; otras están completamente ocultas bajo los otros materiales. La mancha blanca de tinta se convierte así en el marco donde va el dibujo; es ahí donde yace el universo ficticio del cómic.

*Ainda ontem* comienza con una atmósfera onírica, narrada por una voz en *off* que indica al lector que este primer episodio es un recuerdo del pasado: son días que la voz recuerda «como se fossem hoje» (como si fueran hoy). La FIG. 3 muestra a dos personajes caminando por un sendero mientras un gato los sigue. Koshino nos invita a viajar entre las tres capas materiales, a menudo fusionando sus contenidos. Nos invita,

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 10. Traducción mía de inglés: «[the] efforts to isolate and manage the private as a distinct and rarified zone outside of capitalist relations and racial exploitation, as well as dissociated from its domestic and global genealogies».

de este modo, a seguir el flujo del dibujo. La mirada del lector sigue a la línea de la capa superior mientras esta se desplaza por la página, integrando la imagen y el texto hasta llegar a los dos personajes al final del camino. A medida que se va ejecutando esta lectura rítmica, las líneas se salen del camino lineal, llevando al lector en otras direcciones a través del paisaje: hacia los árboles, el texto, de vuelta a los personajes, por señalar algunos ejemplos. Como han dicho Darieck Scott y Ramzi Fawaz, en los cómics «se puede tener iteraciones indefinidas de una historia determinada que nunca reproducen una trayectoria única».<sup>23</sup> La ausencia de una trayectoria única se enfatiza con una maquetación que rompe con la secuencia convencional, y que más bien abraza el flujo libre de la *splash page*. La perspectiva desde la que nos enfrentamos a las escenas cambia a menudo (FIG. 3). El efecto en el lector es el de verse arrastrado por el mismo desplazamiento sin dirección que experimentan los personajes mientras se desplazan al interior de la caverna y de los campos. La mancha blanca que cambia ligeramente de forma en cada fotograma da la idea de un recuerdo que se rememora, en el que las escenas pasan de una a otra como visiones fragmentadas.

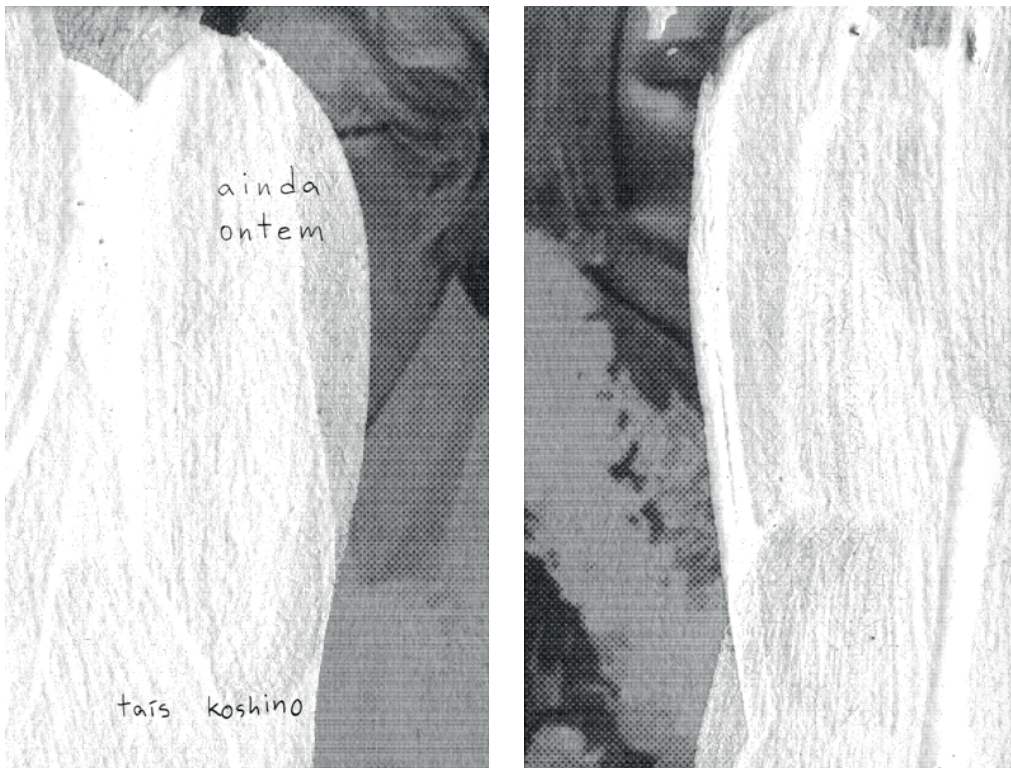


FIG. 2. Recuerdos rotos de la diáspora. Portada y contraportada, en *Ainda ontem* (Koshino).

<sup>23</sup> SCOTT, D. y FAWAZ, R. «Introduction: Queer about Comics», en *American Literature*, n.º 90.2 (2018), pp. 197–219. Traducción mía del inglés: «[in comics] you can have indefinite iterations of a given story that never reproduce a single trajectory».

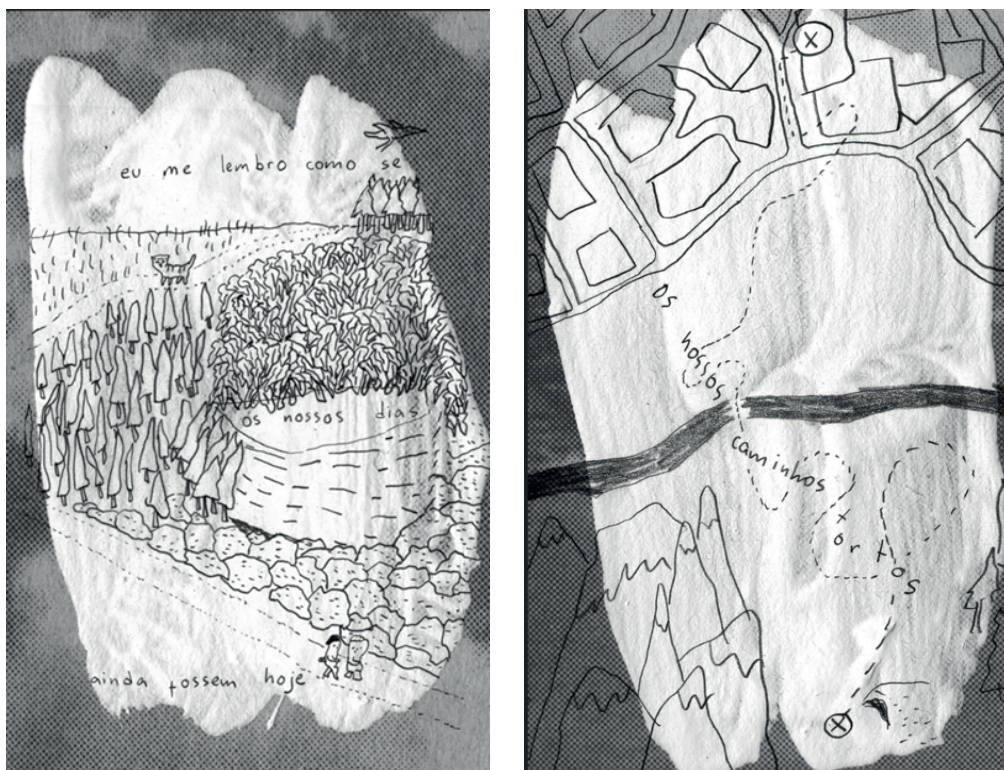


FIG. 3. La pareja deambula, en *Ainda ontem* (Koshino).

Dentro de estas perspectivas cambiantes, las formas en las que texto e imagen se encuentran también se transforman. Vemos, por ejemplo, en la segunda imagen, un mapa, visto desde arriba, en el que dos equis están unidas por una línea de puntos. Esta página es significativa, sobre todo en su rol de abrir el cómic, porque invita al lector a comprometerse intuitivamente con un modo de lectura que parte de lo imprevisto. El camino punteado entre las equis es curvo; también lo es el texto, que desciende de forma análoga, mientras nos habla de este recuerdo de alegría *queer*, donde los personajes solían recorrer el paisaje y sus «caminos tortos».

En *Queer Phenomenology*, Sara Ahmed reflexiona sobre cómo se habita el espacio a través de las orientaciones. Ahmed sugiere que pensar en cuerpos y espacios a partir de su orientación nos permite «reanimar el propio concepto de espacio».<sup>24</sup> Con esto Ahmed quiere decir que, al igual que los cuerpos se ven afectados por la forma en que habitan el espacio, el espacio también se ve afectado y cambia, «adquiere “dirección” a través de cómo los cuerpos lo habitan».<sup>25</sup> Pero dado que algunos espacios son más aco-

<sup>24</sup> AHMED, S. *Queer Phenomenology*. Durham, Duke University Press, 2006, p. 12.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 12. Traducciones mías del inglés: «re-animate the very concept of space»; «[space] acquires “direction” through how bodies inhabit it».

gedores para las orientaciones alternativas que otros, nuestros cuerpos están constantemente intentando hacer que los espacios sean «habitables». Buscan entonces formas de asentarse y moverse que intentan acomodarse a los patrones de orientación que un determinado espacio puede requerir: normas, restricciones y formas de habitar que se consideran «mejores» que otras. En *Ainda ontem*, el episodio inicial contrasta con el momento en que la pareja se enfrenta a la necesidad de elegir un color justo antes del día de la elección. Aquí, los cuerpos se ven requeridos de cambiar de orientación, de modo físico, y el espacio deja de ser «habitable» de la misma manera. Si, siguiendo a Ahmed, tenemos en cuenta que «las líneas se convierten en la huella externa de un mundo interior, como signos de lo que somos en la carne que se pliega y se despliega ante los demás»,<sup>26</sup> podemos decir que Koshino abre su cómic con líneas *queer* —antes de mostrar lo poco acogedor que puede ser el espacio normativo—, ya que nos invita a leer en busca de lo *queer* y a seguir el dibujo junto a los caminos torcidos de los recuerdos felices de estos personajes. La temporalidad de esta lectura está marcada por la voz en *off*, que se remonta a un espacio *queer* marcado por la posibilidad y el movimiento: «o que nos fomos / nossa caverna» (lo que fuimos, nuestra caverna).

### El día de la elección

El registro cambia de un recuerdo en *off* a escenas dialogadas en el segundo y tercer episodio, que escenifican respectivamente la víspera del «día de la elección» y el acontecimiento principal. El «día de la elección» nos introduce al momento ritualizado en el que cada miembro de la pareja debe elegir un color que debe ser diferente al que elige su compañerx, ya sea naranja o morado, para poder entrar en la dimensión de la edad adulta.

En estos dos episodios intermedios, Koshino lleva a cabo un acto de rechazo que aquí interpreto como una reescritura del parentesco como algo utópico, disruptivo y *queer*. Siguiendo los escritos de Elizabeth Freeman sobre las formas de pertenencia *queer* (*queer belonging*) más allá de los vínculos biológicos y la procreación heterosexual, podemos entender el parentesco normativo como un fenómeno cultural, «un sistema regulado para hacer que las personas parezcan haber nacido dentro de un sexo anatómico que es en realidad un efecto de determinados modos de producción y sus relaciones sociales concomitantes».<sup>27</sup> En el cómic, la dimensión de la edad

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 18. Traducción mía del inglés: «lines become the external trace of an interior world, as signs of who we are on the flesh that folds and unfolds before others».

<sup>27</sup> FREEMAN, E. «Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory», en HAGGERTY, G. E. y MCGARRY M. (eds.). *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Oxford, Blackwell, 2007, pp. 293-314. Traducción mía del inglés: «a regulated system for making people look like they were born into an anatomical sex that is actually an effect of particular modes of production and their attendant social relations».

adulta en la que se espera que entren ambos personajes está simbolizada por dos elementos culturales, caracteres sociales de determinados tipos de normas familiares, que se muestran a continuación en las FIG. 4 y 5. El primero de estos elementos son las cartas (FIG. 4) procedentes de sus padres asignados. Están firmadas «Papai e Mamãe» (papá y mamá) y expresan la ilusión de los padres por conocer a la pareja al día siguiente. La segunda carta ocupa casi toda la página, tomando la función del marco (*frame*), poniendo en primer plano cómo ese marco normativo es el que determinará la vida de los personajes una vez que tomen una decisión. El segundo elemento de lo familiar es la canción (FIG. 5) que la pareja recuerda que les ponían repetidamente en el colegio: «Cada um nasce em par metades a se complementar para cor escolher voce deve testar e se reconhecer no resultado» (Todos nacen en par / dos mitades que se complementan / para elegir el color hay que probar / y encontrarse / en el resultado).

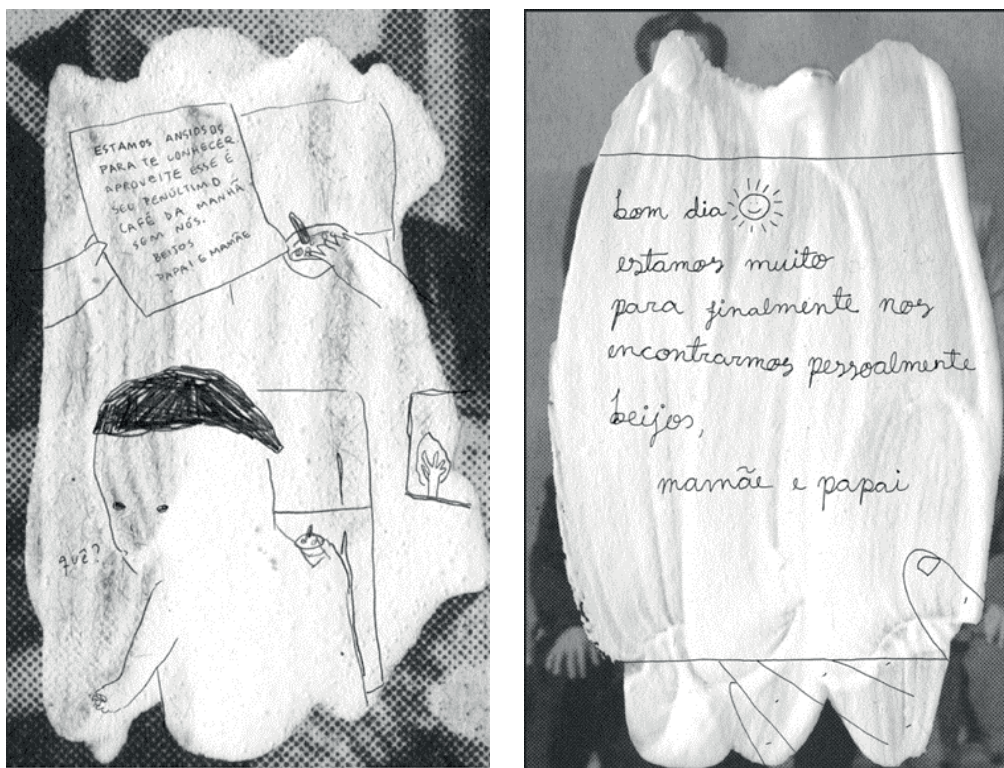


FIG. 4. Las letras: un símbolo de la familia nuclear heteronormativa, en *Ainda ontem* (Koshino).

Lo que llama la atención de estos símbolos (las cartas y la canción) es que son presentados a los personajes como figuras de futuro: les recuerdan que pronto podrán tomar una decisión y entrar en otra dimensión; completarán el triángulo familiar y, por tanto, estarán en camino hacia la (esperada) edad adulta. Sin embargo, si

leemos más a fondo, podemos notar cómo estos elementos excluyen cualquier sentido de futuro como potencialidad, encarnando más bien la temporalidad de lo que Jack Halberstam denomina la «herencia de [...] tiempo generacional dentro de la cual los valores, la riqueza, los bienes y la moral se transmiten a través de los lazos familiares de una generación a la siguiente».<sup>28</sup> Muñoz afirma que lo que distingue al *straight time* (tiempo heterosexual) es una configuración que establece como futuro aquello que se encuentra clausurado de antemano por la reproducción normativa; se representa en términos de perpetuación de ideales fijados de manera previa.<sup>29</sup>



Do you remember the videos that we saw in class? That song, how was it?  
\*Everyone is born in pair / two halves that complement each other / to chose the color  
you have to test / and find yourself / in the result...

FIG. 5. La canción: un símbolo de la familia nuclear heteronormativa, en *Ainda ontem* (Koshino).

<sup>28</sup> HALBERSTAM, J. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, New York University Press, 2005, p. 5. Traducción mía del inglés: «[the] inheritance of [...] generational time within which values, wealth, goods, and morals are passed through family ties from one generation to the next».

<sup>29</sup> MUÑOZ, J. E. *Op. cit.*, p. 22.

Mientras la narración se enmarca en la llegada del «día de la elección», la elección real, para estos personajes, es solo una ilusión. Tener una elección significaría que pueden elegir libremente un color (que estoy leyendo aquí como una metáfora abierta de la orientación sexual/género) de su agrado, y que ambos podrían elegir el mismo color si fuera necesario. Pero esto parece imposible en el universo de *Ainda ontem*. Cuando el personaje principal expresa su deseo de elegir también el naranja, al igual que su pareja, esta le responde diciendo que eso sería imposible porque «todos os testes que fizemos deram esse resultado... principalmente os médicos» (todos los tests que hicimos dieron ese resultado, especialmente los médicos). «Nunca testaram o que a gente sente» (Pero nunca probaron nuestros sentimientos), le dice. De este modo, en el cómic vemos muy bien cómo las normas de sexo y género basadas en el binarismo no solo se materializan a través de prohibiciones sociales, sino también a través de afirmaciones, por ejemplo, las que estos personajes reciben a lo largo de su vida a través de todos los exámenes que realizan, así como a través de elementos culturales aparentemente inocentes como las cartas y la canción.

Cuando finalmente llega el día de la elección, el cómic articula formalmente, en la distribución espacial del dibujo, cómo el acto de rechazo desafía las posiciones identitarias fijas. Un ejemplo son los paneles que se muestran en la FIG. 6. Aquí, el personaje principal aparece primero de pie bajo el cartel de la «L», dado que también, si pudiera, le gustaría elegir «Laranja» (naranja), al igual que su pareja. Sin embargo, dado que esa elección no es posible en este universo normativo, el personaje se niega a elegir un color en absoluto, y el siguiente panel muestra tres planos de este de pie en medio de ambas señales. Tanto el número de veces que se repite esta escena —tres— como el hecho de que los carteles ya no tengan categorías escritas son reveladores como modos de romper con la lógica de lo binario. El hecho de que el cuerpo cambie ligeramente de forma en cada ocasión también contribuye a la fluidez de esta lectura. Nuestrx protagonista ha tomado una decisión imposible, una tercera opción no categorizada: un acto revolucionario. El rechazo plantea la posibilidad de pensar el parentesco de otra manera, determinada por otras filiaciones afectivas o corporales y formas de pertenencia intermedias y fuera de la norma, por ejemplo, el recuerdo del vínculo que mantiene con su pareja, la conexión con la cueva y la naturaleza.

Puede parecer paradójico señalar que *Ainda ontem* escenifica una forma de utopía *queer* cuando lo que presenciamos como lectores es un personaje que parece estar atrapado en un único recuerdo del pasado. En cierto modo, aferrarse a un recuerdo de parentesco y pertenencia *queer* es una estrategia para sobrevivir a su pérdida, tanto a nivel de compañía como a nivel de vida propia. Tomar la decisión de no hacer ninguna elección es aceptar permanecer *queer* «sin futuro», en términos normativos.<sup>30</sup> En otras palabras, negarse a entrar en la lógica del tiempo heteronorma-

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 98.



tivo también excluye la posibilidad de que el personaje se reproduzca según los estándares normativos.<sup>31</sup> Sin embargo, en el cómic —y esto es lo que convierte este gesto de rechazo en un gesto utópico— esta acción también abre caminos para crecer no hacia un futuro predeterminado, sino hacia un pasado de posibilidades, a través de las estructuras facilitadoras de la diáspora *queer*, a las que me referiré a continuación.

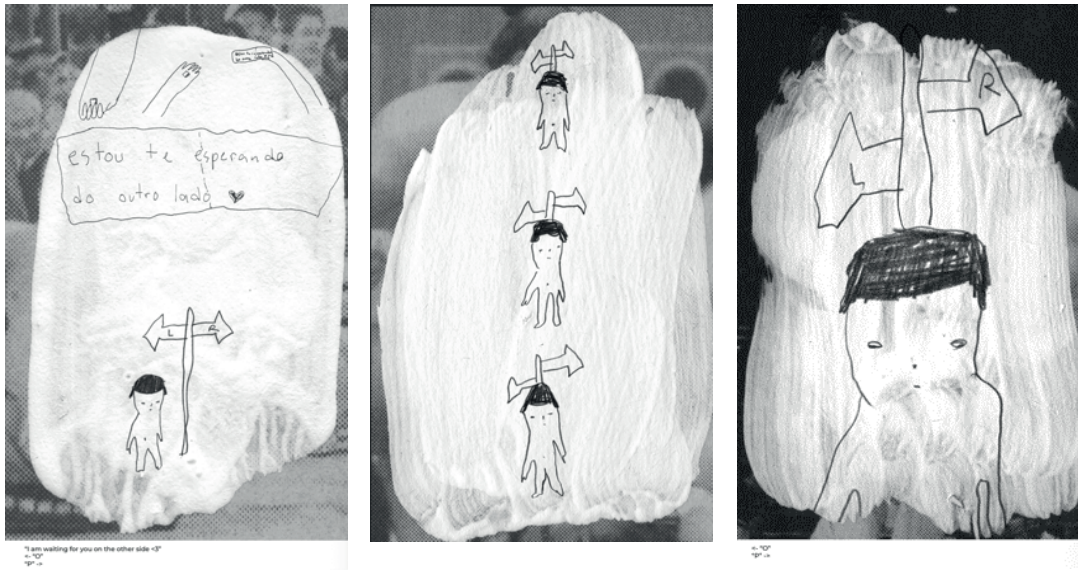


FIG. 6. Los dos colores (y sus intermedios), en *Ainda ontem* (Koshino).

### La diáspora japonesa brasileña

Mientras que el drama ficticio del rechazo al tiempo heteronormativo se desarrolla en el primer plano del cómic, una serie de personajes y paisajes del periódico japonés brasileño permanecen silenciosos en la capa inferior. Cuando el personaje principal efectúa el gesto de rechazo, las fotografías del fondo se vuelven más reveladoras. A diferencia de los paneles anteriores, las fotos elegidas para estas *splash pages* no han sido ampliadas al extremo. Como se muestra en la FIG. 7, podemos identificar a las personas que deambulan y, en otras, podemos distinguir incluso lo que parecen calles y letras en japonés. En esta sección, quiero volver a algunas de las imágenes citadas anteriormente en referencia al «día de la elección», para centrarme ahora en sus fondos, y en las formas en las que se invita a los lectores a encontrar continuidades discontinuas entre los contornos de los dibujos y las fotografías que yacen detrás.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 81.

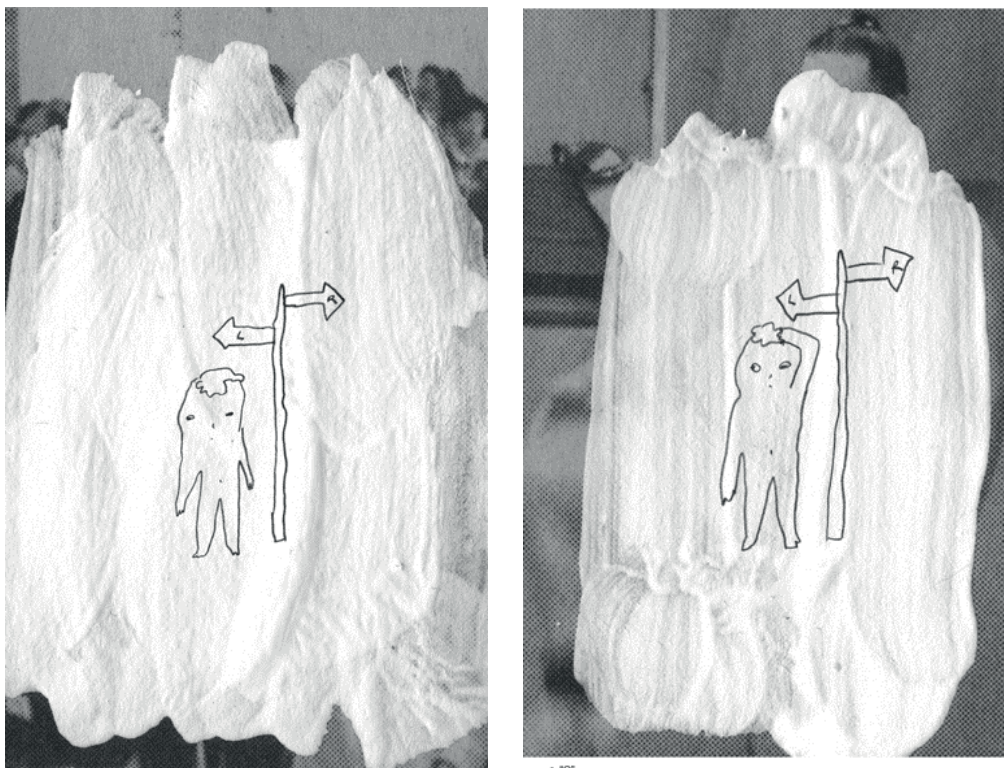


FIG. 7. Rostros, lugares, en *Ainda ontem* (Koshino).

Es el personaje principal quien se funde más con las fotografías de fondo. Por ejemplo, en la última imagen de la FIG. 6 y en la FIG. 8, su cuerpo se mezcla con lo que parecen retratos, solo parcialmente distinguibles. Lo que llama la atención aquí es que la continuidad entre el cuerpo y las imágenes del periódico se muestra fragmentada: las líneas no encajan del todo. Esta continuidad discontinua hace eco de la fantasmagoría que caracteriza a las propias imágenes del fondo. Parecen estar relacionadas, de alguna manera, con la historia *queer* que se cuenta, pero esa relación permanece imprecisa. Freeman se refiere a algunos «objetos estéticos —especialmente *los obsoletos*—» como aquellos que «hacen aparecer el tiempo», exigiendo a los lectores que adopten un enfoque «historiográficamente inclinado». <sup>32</sup> Los recortes de periódico utilizados por Koshino son un ejemplo de este tipo de objetos obsoletos que exigen un enfoque histórico que, sin embargo, permanece «inclinado»: las imágenes aportan una capa histórica al cómic sin imponer un significado histórico estable y sin exigir

<sup>32</sup> FREEMAN, E. «Still After», en HALLEY J. y PARKER A. (eds.). *After Sex?: On Writing since Queer Theory*. Durham, Duke University Press, 2011, p. 499. Traducción mía de fragmentos del inglés: «For as a colleague of mine brilliantly puts it, following Walter Benjamin, aesthetic objects —especially outdated ones— “make time appear” in ways that contest dominant modes of writing and feeling properly historical: they demand that we read, and they themselves write, historiographically aslant»

un modo de lectura fijo. Como lectores, ignoramos los orígenes temporales y espaciales de las imágenes; podemos preguntarnos si tuvieron lugar en Brasil, Japón o en cualquier otro lugar. La fantasmagoría evocada por las fotografías de los periódicos es utópica, ya que apunta a un futuro que no existe.<sup>33</sup> De aquí que se requiera cierto trabajo imaginativo por parte de los lectores.



FIG. 8. Continuidades discontinuas, en *Ainda ontem* (Koshino).

A lo largo de las páginas, la mancha blanca se convierte en un espacio para dibujar sobre la fantasmagoría utópica de los recortes de periódico. Podemos acercarnos a esta pincelada haciendo una analogía con el concepto de calle (*gutter*), lo que se conoce como el espacio en blanco entre paneles en un cómic. Convencionalmente, este espacio se ha teorizado como aquel asignado a la creación de significado secuencial, en el que los lectores pueden completar los vínculos entre los paneles a medida que se mueven de forma lineal a lo largo de la narrativa. Scott McCloud, por ejemplo, ha dicho que se trata de un espacio en el que el lector puede realizar el «cierre» relacionando las partes con el todo.<sup>34</sup> Otros, como Groensteen, proponen que la calle es un

<sup>33</sup> MUÑOZ, J. E. *Op. cit.*, p. 118.

<sup>34</sup> McCLOUD, S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York, Harper Perennial, 1993, p. 63.

espacio que interrumpe la temporalidad secuencial del cómic. Groensteen entiende el término como un elemento que se deja intencionadamente en blanco, una «ausencia identificable» que lleva al lector a replantear constantemente la narración, releyendo cada panel a la luz de otros y produciendo un significado más allá de la secuencia.<sup>35</sup> Otros teóricos, como Jared Gardner o Ivan Pintor consideran que es necesario teorizar la calle más allá del propio espacio en blanco a nivel formal; Gardner sugiere que hay otros vacíos más metafóricos que surgen en los cómics,<sup>36</sup> mientras que Pintor teoriza la calle como un elemento «intericónico» que agrega significados narrativos.<sup>37</sup>

En *Ainda ontem*, la mancha de tinta blanca, a primera vista, parece ocupar una función similar a la del *gutter* dentro de una secuencia de paneles divididos por espacios en blanco. Al mismo tiempo que es una capa en sí misma, aparece como un punto de conexión, que está vinculando material y conceptualmente las imágenes del pasado con el texto y los dibujos que cuentan una historia más actual. Sin embargo, el resultado de la mezcla (como hemos demostrado a través del análisis de las continuidades y discontinuidades entre capas) desborda una temporalidad no lineal, produciendo una superficie similar a un palimpsesto en la que colapsan los marcos temporales secuenciales. En este sentido, la mancha de tinta blanca conduce a un efecto de canalización mucho más experimental, como el reconocido por Gardner, en el que se invita al lector a pensar más allá de una mera conexión secuencial, y más bien en las múltiples formas en que las dos historias (la de las fotografías y la del rechazo *queer* de los personajes) pueden unirse, como un palimpsesto, a través de esta brecha. La mancha de Koshino produce un acceso repentino a un espacio interseccional que sigue siendo históricamente borroso (o inclinado, a decir de Freeman), en el que se entremezcla lo *queer* (representado en la trama ficticia de *Ainda ontem*) y la raza (evocada a través de los recortes fantasmales de periódicos de la diáspora japonesa brasileña). Permanece como una conceptualización difícil de articular e historiográficamente borrosa porque, como se ha explicado en la introducción, las relaciones raciales se invisibilizan a través de ideologías post-raciales, y se piensan como independientes de otras narrativas e identidades, como aquellas relacionadas con el género y la sexualidad.

Podemos ahondar en esta intersección a través de la expresión de Gopinath, la estética de la diáspora *queer*, que, de modo más preciso, puede ser entendida como «prácticas estéticas visuales *queer* que negocian la intersección de la raza, la sexualidad y la migración en múltiples ubicaciones geográficas y nacionales», y que trabajan para «abrir la vista a estos horizontes alternativos de placer y posibilidad».<sup>38</sup> Para entender la dinámica

---

<sup>35</sup> GROENSTEEN, T. *The System of Comics*. Jackson, University of Mississippi Press, 2007 [1999], p. 113.

<sup>36</sup> GARDNER, J. *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. Palo Alto, Stanford University Press, 2012, p. xi.

<sup>37</sup> PINTOR IRANZO, I. *Figuras del cómic: Forma, tiempo y narración secuencial*. Valencia, U. Valencia, 2017, pp. 173-187.

<sup>38</sup> GOPINATH, G. *Op. cit.*, p. 61. Traducción mía del inglés: «queer visual aesthetic practices that nego-

del concepto propuesto por Gopinath, resulta útil revisitar algunos paneles analizados anteriormente, por ejemplo, el que muestra la carta recibida por la protagonista (FIG. 4). Debajo de la carta, aunque la imagen de fondo solo se revela parcialmente, lo que parece estar oculto es un retrato de grupo, cuyos sujetos están escalonados en dos filas. La fusión de la historia ficticia y el fondo representa un caso en el que la familia nuclear triangular que espera al protagonista se superpone a otro tipo de familia, la de la típica foto del álbum familiar.<sup>39</sup> La mancha de tinta blanca cruza ambas representaciones de lo familiar: una en la que prevalece lo heteronormativo, encarnada en la carta, y otra en la que destaca el elemento racial, encarnado en la foto de la familia inmigrante.

Al decir que la pincelada abre un espacio similar al *gutter* propongo pensar en las interacciones entre ambas representaciones. Quiero sugerir que este espacio presenta una concepción de la identidad construida a partir de la contradicción. Koshino no está tratando de decirnos que podemos sustituir la concepción occidental de la familia por una de su herencia japonesa, como si insinuara que esta última no está limitada por paradigmas heteronormativos similares (especialmente cuando las comunidades de inmigrantes se someten a normas heteronormativas aún más estrictas, como explicaremos a continuación). Sin embargo, la artista parece sugerir que una narrativa de rechazo *queer* no significa que la identidad deba ser descartada por completo. Una persona puede pensarse como *queer* e identificarse, igualmente, con un pasado y una herencia regional, al mismo tiempo que puede estar en desacuerdo con aspectos de esa misma herencia. Este último punto es subrayado por el uso específico que hace Koshino de los recortes de periódico y su decisión de colocarlos en el fondo de una manera parcial y fragmentada, que permite el movimiento y la resignificación. Koshino utiliza las imágenes rescatadas del periódico de la diáspora como «ancestros imaginados», término que Heather Love utiliza en su pieza «Emotional Rescue», incluida en *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Love usa el término en el contexto de cómo Safo ha sido refigurada e imaginada como una figura ancestral para muchos sujetos *queer*.<sup>40</sup> Koshino hace algo parecido: encuentra en estos desconocidos de la diáspora japonesa brasileña una comunidad imaginada con la que historizar una versión *queer* de la identidad en sus propios términos. Como también diría Love, no se trata de superar la identidad, sino de reconocer sus juegos de reconocimiento, prestando atención a los elementos que consolidan la identidad, pero también a aquellos que la desestabilizan.<sup>41</sup>

---

tiate the intersection of race, sexuality, and migration in multiple geographic and national locations', and which work to 'open the vista to these alternative horizons of pleasure and possibility».

<sup>39</sup> En su lectura del proyecto fotográfico de Chitra Ganesh *13 fotos*, Gopinath señala cómo Ganesh construye un archivo *queer* a partir del álbum familiar, un género que en los estudios de la memoria cultural ha sido reconocido como central para la ideología de la familia moderna (*Ibid.*, p. 67).

<sup>40</sup> LOVE, H. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2007, p. 34.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 35.

Taís se sintió atraída por el periódico japonés brasileño por dos razones. Por un lado, le intrigaba ver cómo muchos de los acontecimientos que había conocido a lo largo de su vida en Brasil de una manera se contaban allí de una forma completamente distinta, desde una perspectiva completamente diferente; por otro, formalmente, se trataba de imágenes compuestas por muchos puntos, lo que permitía un mayor rango de manipulación: podía jugar con su tamaño y sus texturas, amplificando las imágenes y adecuándolas a sus propias necesidades estéticas. En el relato de Koshino, lo *queer* es transversal a una identidad racializada del pasado que vuelve a vislumbrarse, que toma una nueva vida en el objeto estético. *Ainda ontem* evoca la diáspora japonesa en Brasil al incluir antepasados fantasmales e imaginados, que se complementan con la búsqueda *queer* de los personajes, encontrando en trozos recortados, amplificados y modificables una perspectiva alternativa a la de la historia occidental. Al hacerlo, pone de relieve cómo el pasado puede ser clave en la consolidación de la identidad, sin articular la identidad como una categoría estable. De aquí que para Gopinath, la diáspora *queer* sea «una categoría tanto espacial como temporal: espacial en el sentido de que desafía los fundamentos heteronormativos y patrilineales de las articulaciones convencionales de la diáspora y la nación, y temporal en el sentido de que reorienta la mirada tradicionalmente retrógrada de las articulaciones convencionales de la diáspora, a menudo predicada en un deseo de retorno a los orígenes perdidos.»<sup>42</sup>

Jugar con las formas de las fotografías de los periódicos, cambiando su escala y dibujando sobre estas, es un acto de recuperación, pero no una recuperación en el sentido de que haya que volver a una idea específica de familia o comunidad, «a los orígenes perdidos», para usar los términos de Gopinath. Se trata más bien de la recuperación de una historia compleja y enrevesada, que se puede leer contra la invisibilidad de la racialización de las comunidades japonesas brasileñas, por ejemplo, y de las propias experiencias de pertenencia y no pertenencia vividas por Taís.

Por último, el ambiguo juego de reconocimientos de *Ainda ontem* también nos lleva a leer la imagen de la familia inmigrante en relación con el modo en que las comunidades racializadas suelen estar sometidas a normas más heteronormativas que sus homólogas. Si desde una perspectiva de raza o ubicación geográfica, la diáspora ya se encuentra en un espacio liminal, cuando pensamos en las formas de deseo o en las subjetividades disidentes dentro de este espacio estas contradicciones se intensifican. Las normas convencionales que rigen el deseo y la sexualidad, y que obligan a adherirse a los ideales familiares heteronormativos, se acentúan cuanto más racializada está la comunidad. En otras palabras, mientras que un individuo *queer* blanco y con privilegios puede ser emparejado con ideales liberales y cooptado para la ciudadanía

---

<sup>42</sup> GOPINATH, G. *Op. cit.*, p. 6. Traducción mía del inglés: «both a spatial and a temporal category: spatial in that it challenges the heteronormative and patrilineal underpinnings of conventional articulations of diaspora and nation, and temporal in that it reorients the traditionally backward glance of conventional articulations of diaspora, often predicated on a desire for a return to lost origins».

libre, para las comunidades racializadas, ser heterosexual actúa como una condición previa a su ciudadanía.<sup>43</sup>

Hay que señalar que Gopinath añade que no siempre es así, y hace referencia, por ejemplo, al movimiento Undocumented Queers (estudiado por la teórica política Cristina Beltrán) que busca construir un activismo de oposición que integre tanto los derechos de los migrantes como los de las personas *queer*.<sup>44</sup> Un ejemplo similar lo encontramos en el grupo brasileño Asiáticos pela Diversidade, creado en 2017, «con el objetivo de reunir a personas asiáticas LGBTQ+ que desean trabajar y construir una militancia inclusiva que discuta la intersección raza, etnicidad, género y sexualidad».<sup>45</sup> Estos movimientos son fundamentales para el trabajo interseccional que se necesita en el activismo de las diásporas *queer*; sin embargo, tienen un impacto diferente a lo que Gopinath denomina las prácticas estéticas de la diáspora *queer*, es decir, formas más sutiles de resistencia que a menudo toman forma en las prácticas artísticas y cuyo poder reside precisamente en el ámbito estético.



FIG. 9. «¿Será que você esqueceu?», en *Ainda ontem* (Koshino)

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>45</sup> Traducción mía del portugués: «O Grupo de Estudos: Asiáticos pela Diversidade foi criado no dia primeiro de Janeiro de 2017 com o objetivo de reunir pessoas asiáticas LGBTQ+ que desejam trabalhar e construir uma militância inclusiva que discuta a intersecção raça, etnicidade, gênero e sexualidade». Como referencia, puede consultarse su sitio web en <https://asiaticospeladiversidade-blog.wordpress.com/historico/>

## Gestos de utopía *queer*

Lo que sostiene la utopía en *Ainda ontem*, a nivel de la ficción, es la posibilidad de que la pareja pueda reunirse en la dimensión del pasado. No obstante, la esperanza de que esto ocurra parece desvanecerse rápidamente, pues cuando su pareja parte, el personaje empieza a darse cuenta de que esta podría no volver nunca, podría olvidar: «sera que você esqueceu?» (¿lo has olvidado?), exclama (FIG. 9). Los paneles que siguen muestran al personaje corriendo de un lugar a otro al interior de la cueva, retratando así una desorganización espacial que representa la sensación de pérdida que este está experimentando. Los lectores, a su vez, experimentamos un universo material que se desmorona. A medida que la niebla se va apoderando del espacio, vemos cómo las líneas que dibujan al personaje también comienzan a desvanecerse (FIG. 10), volviéndose progresivamente más suaves, como cuando los recuerdos comienzan a volverse borrosos. Olvidar su pasado *queer* y migratorio —simbolizado tanto por su historia *queer* como por los recortes de periódico de la diáspora— significaría borrar su existencia por completo.

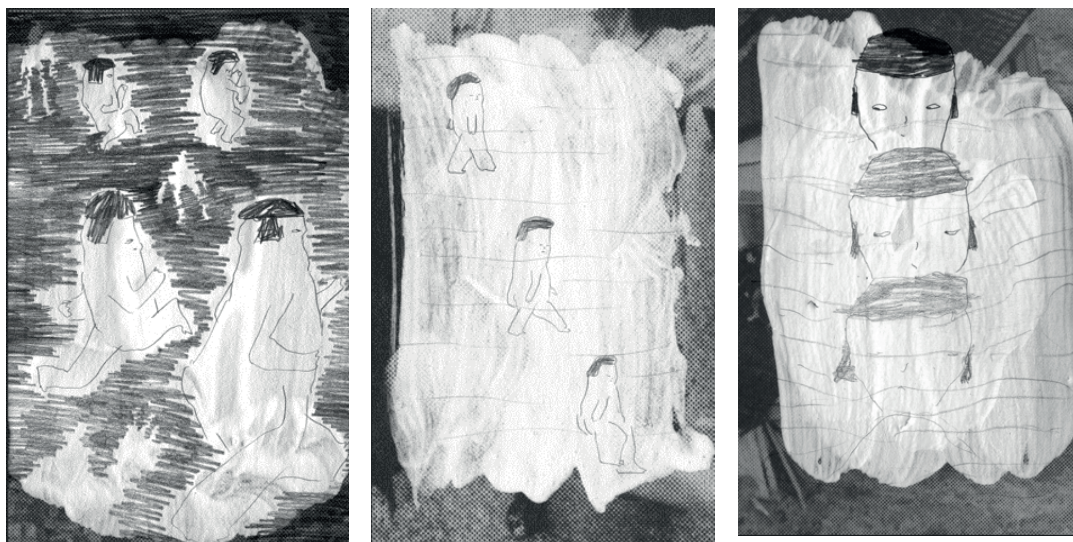


FIG. 10. Líneas corporales desvanecidas, en *Ainda ontem* (Koshino).

En su deambular desesperado, el personaje principal se encuentra con otro personaje, que parece venir de otra dimensión. Podemos leer esta otra dimensión como la dimensión del olvido: el nuevo personaje también está solo, pero ya no recuerda si tenía pareja o no; ha perdido todos los recuerdos de pertenencia y, por la noche, ya no ve «a linha do horizonte» (la línea del horizonte). Dice, «Eu fico só olhando a escuridão, sem saber o que é céu, o que é mar» (Solo miro la oscuridad sin saber dónde está el cielo, dónde está el mar). En este espacio liminal, temeroso de olvidar su pasado, el personaje principal se enfrenta a la urgente necesidad de escribir una carta a su pareja antes de que la niebla difumine todo. La urgencia es tal que se corta el dedo, y con su sangre



comienza a escribir una carta, en un lenguaje ilegible que difiere del portugués de las cartas que había recibido de sus padres en la dimensión familiar. Se trata de una palabra que gotea sangre, como se muestra en la FIG. 11, que proviene del cuerpo, cuyas gotas atraviesan las capas, como si pudieran atravesar las dimensiones, el tiempo y el espacio. Siguiendo a Muñoz, leo esta acción como un gesto final de utopía *queer*.

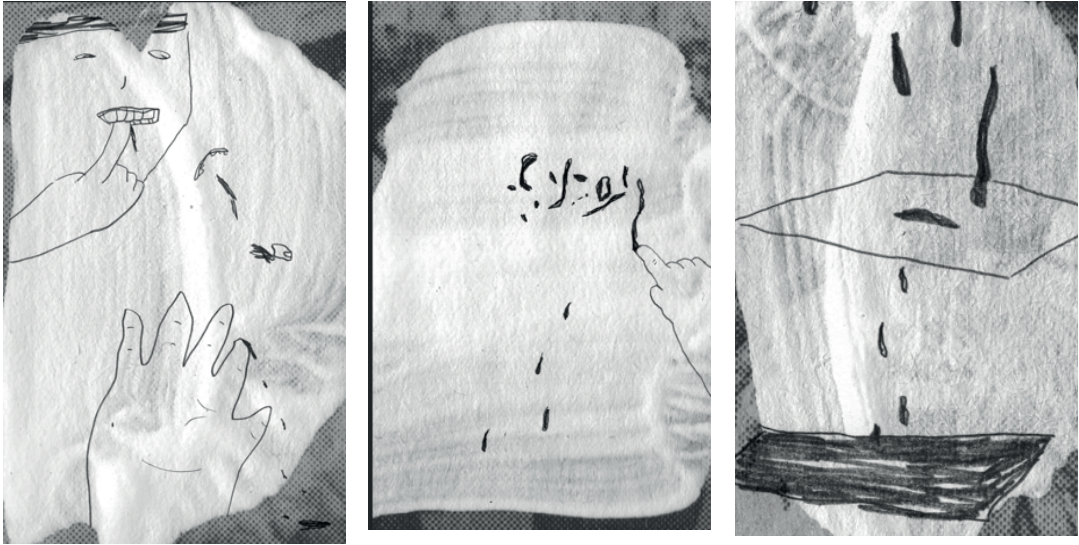


FIG. 11. El gesto final de utopía *queer*, en *Ainda ontem* (Koshino)

Con esto quiero decir que la carta final apunta a la posibilidad de habitar dentro de un estado de no soberanía que tiene como horizontes la esperanza y la utopía. El cómic nos presenta una forma de rememoración con miras hacia el futuro que no se enmarca en una articulación directa de felicidad o éxito, sino más bien en una narrativa de rechazo.<sup>46</sup> La carta, en este sentido, evoca una instancia de utopía *queer* que se construye sobre la pérdida y la esperanza simultáneamente, un intento de llegar, en un lenguaje que es otro al de la heteronormatividad, pero que no se encuentra en una oposición binaria o legible a esta. Con este final, Koshino se pregunta nuevamente por la posibilidad de mirar hacia el futuro permaneciendo en un punto medio indeterminado, en una condición diaspórica abierta que desafía la construcción binaria de la diferencia entre un adentro familiar y un afuera otro.<sup>47</sup>

## Conclusiones

A lo largo de mis reflexiones sobre *Ainda ontem*, he demostrado cómo Koshino enmarca una narrativa de utopía *queer* en la que yuxtapone el género, la raza, el deseo

<sup>46</sup> MUÑOZ, J. E. *Op. cit.*, p. 97.

<sup>47</sup> HALL, S. «Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad», en *Small Axe*, n.º 6 (1999), p. 7.

y la geografía, para navegar por una historia tanto de rechazo *queer* como de sus afiliaciones a la diáspora japonesa en Brasil. Koshino juega con las fronteras formales del medio del cómic, experimentando con su materialidad; invita, de esta manera, al lector a seguir las líneas del dibujo, a alejarse de los caminos rectos, y a detenerse en la temporalidad revuelta de lo intermedio provocada por el rechazo, la pérdida y la utopía.

Retomando el concepto de Eng desarrollado al inicio, se puede señalar que el cómic de Koshino manifiesta una suerte de melancolía racial, ya que trata de comprometerse con una historia muy personal que Taís no ha vivido en primera persona, una historia de desplazamiento que, sin embargo, forma parte de ella misma, pero que, por circunstancias estructurales, a menudo se le hizo creer que no tenía derecho a poseer. Las prácticas estéticas de la diáspora *queer* iluminan cómo las genealogías familiares y los relatos de migración también pueden ser *queer* en este sentido. Mantener la dimensión de la raza en los recortes de periódicos detrás de su ficción *queer* nos habla de la historia de una comunidad racializada en Brasil que ha sido reprimida, olvidada, que aparece como fantasmal. *Ainda ontem* piensa en un futuro que imagina el deseo no solo como *queer* sino también como racializado y migrante.<sup>48</sup>

Asimismo, la temporalidad de la diáspora *queer* se ve particularmente reflejada en la forma que adquiere *Ainda ontem*, que se aleja de las normas convencionales que suelen regir al medio y que parece erigirse en un territorio experimental propio, que no bebe de la tradición manga ni del cómic mainstream europeo ni estadounidense. Koshino no solo juega con medios mixtos, sino que expande categorías asociadas con los cómics como las de calle y panel. En este ensayo, he leído *Ainda ontem* como un artefacto *queer*, desde conceptos de la teoría *queer* tales como aquellos desarrollados por Gopinath o Muñoz. Este encuentro ha sido generativo, pues en ambos casos, se trata de producir constantemente nuevos contextos, inspirando al lector a expandir sus modos de percepción, a pensar de modo relacional e inesperado, y a combinar elementos que pueden hallarse a extremos opuestos, tanto de la narrativa o secuencia, como de la norma.

Para terminar, se podría agregar que tal vez sea esto lo más significativo del proyecto de Koshino: *Ainda ontem* captura la intersección paradójica de la diáspora *queer* tanto a nivel de contenido como de forma, y ello permite pensarlo como un proyecto estético cuyo impacto opera a varios niveles. A nivel de la ficción, *Ainda ontem* aboga por una identidad en flujo, que se niega a elegir un color y, por tanto, a entrar en la dimensión de la familia nuclear heteronormativa. Sin embargo, también reivindica una historia específica a nivel de la realidad que yace afuera, es decir, se asocia a una identidad regional basada en el imaginario simbólico de la comunidad japonesa bra-

---

<sup>48</sup> GOPINATH, G. *Op. cit.*, p. 61.

sileña, con la que los abuelos de Taís tenían vínculos fuertes. En el momento histórico actual, cuando, a nivel local, Brasil está aún viviendo los efectos del gobierno de Jair Bolsonaro, y, a nivel global, seguimos experimentando los rezagos de una pandemia que ha mostrado una creciente prevalencia de racismo antiasiático, las realidades sociales apuntaladas por el racismo estructural como la xenofobia y las desigualdades económicas afectan cada vez más las vidas de las poblaciones minoritarias. Si bien la investigación interseccional, las coaliciones activistas de inmigración y los movimientos *queer* son fundamentales para visualizar los derechos de estas comunidades, así como para luchar contra la opresión estructural, también merece la pena revisar la proliferación e importancia de proyectos culturales y de arte visual que han surgido en un contexto específico de resistencia. Se trata de proyectos que, como el de Koshino, nos muestran una experiencia particular que imagina la diáspora japonesa brasileña y su legado, y que funciona para desterritorializar de modo estético las ideas normativas y fijas sobre la nación, la subjetividad y la relacionalidad.

## Bibliografía

ADACHI, N. «Japonês: A Marker of Social Class or a Key Term in the Discourse of Race?», en *Latin American Perspectives*, n.º 31.3 (2004), pp. 48-76.

—«Japanese Brazilians: A Positive Ethnic Minority in a Racial Democracy», en *Studies on Asia*, n.º 4.4 (2014), pp. 35-77.

AHMED, S. *Queer Phenomenology*. Durham, Duke University Press, 2006.

CARRANZA, L. E. y LARA, F. L. *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*. New York, University of Texas Press, 2015, pp. 199-205.

DA COSTA, A. E. «Confounding Anti-Racism: Mixture, Racial Democracy, and Post-Racial Politics in Brazil», en *Critical Sociology*, n.º 42 (2016), pp. 495-513.

ENG, D. L. *The Feeling of Kinship Queer Liberalism and the Racialization of Intimacy*. Durham, Duke University Press, 2010, p. X.

FREEMAN, E. «Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory», en Haggerty, G. E. y McGarry M. (eds.). *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Oxford, Blackwell, 2007, pp. 293-314.

—«Still After», en Halley J. y Parker A. (eds.). *After Sex?: On Writing since Queer Theory*. Durham, Duke University Press, 2011, pp. 495-500.

GOPINATH, G. *Unruly Visions: The Aesthetic Practices of Queer Diaspora*. Durham, Duke University Press, 2018.

GARDNER, J. *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. Palo Alto, Stanford University Press, 2012.

GROENSTEEN, T. *The System of Comics*. Jackson, University of Mississippi Press, 2007 [1999].

HALBERSTAM, J. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, New York University Press, 2005.

HALL, S. «Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad», en *Small Axe*, n.º 6 (1999), pp. 1-18.

KING, E. *Virtual Orientalism in Brazilian Culture*. Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015.

KOSHINO, T. *Ainda ontem*. São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 2017.

LONE, S. *The Japanese Community in Brazil, 1908-1940: Between Samurai and Carnival*. New York, St Martin's Press, 2001.

LOVE, H. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2007.

McCLOUD, S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York, Harper Perennial, 1993.

MUÑOZ, J. E. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York, New York University Press, 2009.

PINTOR IRANZO, I. *Figuras del cómic: forma, tiempo y narración secuencial*. Valencia, U. Valencia, 2017.

RIVERA GARZA, C. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. México DF, Tusquets, 2013.

SCOTT, D. y FAWAZ, R. «Introduction: Queer about Comics», en *American Literature*, n.º 90.2 (2018), pp. 197-219.

TIEMI KURIHARA, J. y PAULO BALISCEI, J. «“JAPONESA, ABRE O OLHO”: racismo, xenofobia e misoginia contra mulheres amarelas», en *Revista Teias* 23, n.º 69 (2022), pp. 273-293.