



El Colegio de México
Centro de Estudios de Asia y África

GUERRA, CONSUMO Y CANCIONES MILITARES: EL CASO DE LAS *GUNKA*
DURANTE LA GUERRA DE LOS QUINCE AÑOS (1931-1945)

Tesis presentada por
ABDIEL ENRIQUE SÁNCHEZ REVILLA

Para optar al grado de
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA
ESPECIALIDAD: JAPÓN

DIRECTOR:
DRA. MICHIKO TANAKA NISHISHIMA

Ciudad de México, 2017

Para Jaqueline,

La persona que me enseña día a día lo que es el amor y con la que quiero estar toda mi vida

AGRADECIMIENTOS

Durante los dos años que duró esta investigación, una gran cantidad de personas colaboró, de manera directa o indirecta para darme cuenta de mis avances, logros y errores. Me parece imposible nombrar a todos, por lo que si alguien no encontrara su nombre se debe más a la falta de espacio que al olvido. No obstante, y esto es importante, los errores que pudieran aparecer en la tesis no tienen otro culpable que mi persona.

En primer lugar dedico esta tesis a la gloria del Gran Arquitecto del Universo por encarnar la figura de la inteligencia suprema. Es de él de quien saco las fuerzas necesarias para seguir el arduo camino de desbastar mi piedra en bruto y las energías para honrarle con buenas acciones y la práctica de la virtud .´.

A mis padres, Sergio Alfredo y María Antonieta a quienes debo todo cuanto soy. Fueron ellos quienes desde mi infancia se desvelaron, me cuidaron y encaminaron mi curiosidad y la convirtieron en fuerzas para el estudio. También es a ellos a quienes amo con todo el corazón.

A Jaqueline Briceño Montes quien me leyó incontables veces y me apoyó durante todo el proceso de tesis. Fue ella quien me hizo cuestionar varias veces la dirección de mi investigación y una de las personas que más me ayudó a darle forma. Al mismo tiempo me brindó su amor y cariño, elementos necesarios en la vida de investigador.

A la Dra. Tanaka Michiko quien tuvo a bien acompañarme en este arduo viaje de investigación, pues con la sabiduría que la caracteriza me marcó mis errores, mis aciertos y siempre resolvió todas mis dudas. En el mismo tenor, agradezco a los profesores Miura Satomi, Awaihara Yoshie, Guillermo Quartucci y Amaury García quienes me guiaron con sus clases y encaminaron mi pasión por Japón y la combinaron con la metodología necesaria para realizar esta investigación. También agradezco los interesantes comentarios

de los doctores Carlos Mondragón y John Marston, pues con agudas observaciones enriquecieron el alcance de esta obra. A mis compañeros y amigos de El Colegio de México quienes con sus conocimientos, temas de investigación y bromas complementaron mis conocimientos sobre las áreas y al mismo tiempo, hicieron que mi estancia en El Colegio de México fuera más placentera.

Esta tesis no hubiera podido realizarse sin el apoyo de diferentes instituciones que me permitieron llevar a cabo la investigación y viajar a Japón para realizar trabajo de archivo y de campo. En primer lugar, a los contribuyentes mexicanos quienes, por medio del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, me otorgaron financiamiento para proseguir mis estudios de posgrado. También agradezco al Centro de Estudios de Asia y África, institución que me otorgó una beca de apoyo para el viaje a Japón y después una beca para terminación de tesis que me ayudó de manera extraordinaria a terminar este trabajo en tiempo y forma. Al mismo tiempo, mis más sinceros agradecimientos a la Fundación Japón la cual me permitió ir a Japón de manera holgada y me otorgó todo su apoyo para conocer profesores, ir a bibliotecas y archivos e impulsar mi camino como incipiente historiador especializado en Japón. Cabe recalcar que estoy doblemente agradecido con esta institución, pues actualmente me encuentro participando en el “Programa de especialistas en campos culturales y académicos” y estos agradecimientos fueron escritos en Osaka, Japón.

En este último viaje conocí a profesores que me ayudaron a delinear varios planteamientos de esta tesis y me proporcionaron libros, referencias y archivos. Mi agradecimiento especial para el profesor Hosokawa Shūhei, quien leyó el borrador de esta tesis y con la agudeza intelectual me hizo observaciones y sugerencias que me ayudaron a declinar esta tesis. Al mismo tiempo, también para el profesor Katō Tetsurō resolvió mis

dudas y donó un valioso archivo que servirá para impulsar mi incipiente carrera como investigador.

Por último, pero no menos importante quiero agradecer a mis familiares, quienes siempre me han apoyado en todos mis proyectos y quienes me han brindado su apoyo y cariño desde el día en que nací. En el mismo tenor, mi agradecimiento se extiende a todas mis amistades por enriquecer mi vida con felicidad y diversión.

RESUMEN

El propósito de esta tesis es ofrecer un análisis del papel jugado por las canciones militares japonesas (*gunka*) durante la Guerra de los Quince Años (1931-1945), centrándose la relación existente entre la temática, la letra y su consumo con las condiciones históricas en las que se desarrollaron este tipo de canciones.

En la tesis se compara el papel jugado por las *gunka* durante este conflicto bélico. En primer lugar, se analiza su uso como un instrumento que las autoridades militares utilizaron para imponer su ideología y convencer a la población de apoyar la empresa bélica de Japón. En segundo, el uso que la población hizo de ellas para dar a conocer su propia cosmovisión sobre la guerra. Para lograrlo es necesario hacer énfasis en las prácticas de producción y consumo que acompañan a las canciones militares japonesas para entender la manera en la que operaba uno de los principales dispositivos ideológicos durante la Guerra de los Quince Años.

Palabras clave: Canciones militares, *Gunka*, Música popular, Guerra de los Quince Años, Ideología nacional.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to analyze the role of *Gunka* (Japanese War Songs) during the Fifteen Years War. The focus will be in the relationship between the thematic, lyrics and the songs' consumption practices and the relation with the historical context in which these songs were produced.

This research discusses the various uses of this type of songs by the military government and the population, during the war. While the first used them as an ideological instrument to induce support for the war, the population appropriated them as a mechanism of resistance and rejection to the war. In this process, the production and consumption of the song were vital, because through it one can understand how the ideology of war operated during the Fifteen Years War.

Keywords: Military Song, *Gunka*, Popular Music, Fifteen Year War, National Ideology.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1 LAS <i>GUNKA</i> ANTES DEL INCIDENTE DE MANCHURIA	12
1.1 LAS PRIMERAS GUERRAS DEL JAPÓN MODERNO Y EL DESARROLLO DE LAS CANCIONES MILITARES	14
1.2 LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL, LA URBANIZACIÓN Y LAS <i>GUNKA</i>	21
1.3 MODERNISMO, MEDIOS Y NUEVAS PRÁCTICAS DE APROPIACIÓN DE LA MÚSICA	27
1.4 LA CENSURA Y EL CONTROL DE LA MÚSICA ANTES DE LA GUERRA	34
CAPÍTULO 2.- LAS <i>GUNKA</i> DE LA GUERRA DE LOS QUINCE AÑOS Y SU CONTEXTO	37
2.1 DEL INCIDENTE DE MANCHURIA AL INCIDENTE DE CHINA (1931-1937).....	40
2.2 DEL INCIDENTE DEL INCIDENTE DE CHINA A PEARL HARBOR (1937-1941).....	54
2.3 LA GUERRA DEL PACÍFICO (1941-1945).....	66
CAPÍTULO 3 LAS TRANSFORMACIÓN DE LAS <i>GUNKA</i> DURANTE LA GUERRA DE LOS QUINCE AÑOS	72
3.1 LAS CANCIONES MILITARES DE 1931 A 1937	72
3.2 EL INCIDENTE DE CHINA Y LOS CONCURSOS DE CANCIONES MILITARES JAPONESAS (1937-1941)	81
3.3 LAS CANCIONES MILITARES DE LA GUERRA DEL PACÍFICO	90
CONCLUSIONES	101
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	105

INTRODUCCIÓN

Esta tesis¹ analiza el papel que las canciones militares *gunka* 軍歌² tuvieron durante la Guerra de los Quince Años (1931-1945),³ así como la influencia que tuvo el contexto histórico en su composición, consumo y adecuación de estilo. En este sentido, el estudio examina las letras de este tipo de canciones y las inserta en su entorno histórico con el fin de conocer la interacción entre los eventos políticos, sociales y culturales con las canciones militares.

Durante esa época, las *gunka* fueron uno de los instrumentos más utilizados por las autoridades militares de Japón con el fin de legitimar las acciones bélicas que el país comenzó en 1931, con el Incidente de Manchuria. Esa estrategia gubernamental requirió del esfuerzo y de la colaboración de un equipo conformado por censores, compositores profesionales, cantantes populares y casas musicales de prestigio que popularizaron este estilo musical. La efectividad de este mecanismo de trabajo convirtió a Japón en el “gran país de las canciones militares” 軍歌大国 y desde ese momento, las *gunka* fungieron como uno de los medios de entretenimiento más populares.

¹ El sistema de romanización utilizado en esta tesis es el Hepburn, en el cual para marcar las vocales largas se utiliza el signo macrón. Así mismo, los nombres japoneses se señalan comenzando con el apellido y en segundo lugar el nombre de pila. Las traducciones que aquí se utilizan, excepto en los casos en los que el autor esté señalado, son de mi autoría.

² La palabra *gunka* 軍歌 es utilizada en este trabajo como un sinónimo de canción militar. Sin embargo, semánticamente la palabra tiene un toque de modernidad que lo equipara con la música de banda militar que llegó en los barcos euroamericanos que arribaron a Japón durante la segunda mitad del siglo XIX.

³ La Guerra de los Quince Años comienza con el Incidente de Manchuria en 1931 y culmina en 1945 con la derrota japonesa. La nomenclatura nace en la Posguerra para deslindarla de la postura imperialista que connota el nombre de Guerra de la Gran Asia Oriental o *Daitōa sensō* 大東亞戦争 que fue el nombre oficial del conflicto. Para una discusión historiográfica del nombre véase Ienaga Saburō, *La Guerra del Pacífico, La Segunda Guerra Mundial y los japoneses, 1931-1945*, México, Editorial Diana, 1982, sobre todo las páginas 13 y 14.

La notoriedad de las canciones militares, sin embargo, se puede datar desde la segunda mitad del siglo XIX cuando el encuentro de Japón con occidente llevó a la nación japonesa a ejecutar un plan de modernización que replanteó las bases sobre las que descansaba el imaginario nacional. En efecto, si la nación quería sobrevivir o mantenerse independiente del avance de las potencias extranjeras, tendría que adoptar bajo sus esquemas culturales los avances tecnológicos y culturales de occidente. La música no fue la excepción, pues desde los primeros años del contacto los compositores japoneses adaptaron escalas occidentales e inventaron un aparato musical que constituyó una de las bases sobre las que descansó el proceso de modernización japonés.

Este proceso, junto con una serie de transformaciones culturales, obligó a los músicos de la era Meiji a adoptar una postura con respecto al pasado y al presente que construyó una frontera infranqueable entre ambos. Desde ese momento las canciones populares anteriores pasaron a ocupar la categoría de lo “tradicional” y las canciones que utilizaban las escalas occidentales fueron colocadas en el cajón de “la modernidad”. La categorización obedeció a una apropiación de la modernidad diseñada por las élites de Meiji y a su estrategia de equiparación de Japón con los países occidentales. Sin embargo, por medio de la música, la prensa escrita y otros medios de comunicación, la población también fue internalizando la modernidad, hasta apropiarse de ella en la década de 1920. En parte, se puede considerar a la historia de las canciones militares japonesas como parte esencial del proceso de internalización de la modernidad por parte de la población en general.

La música y su relación con la modernidad y el nacionalismo han sido temas ampliamente estudiados, principalmente en el caso europeo. En primer lugar, el artículo *Nationalism and Music* del historiador David B. Knight puso de manifiesto que durante el

proceso de creación nacional de los siglos XVIII y XIX, la música había tenido un papel preponderante en la creación de identidades nacionales al afirmar que “la música que se dirige hacia los corazones y las mentes de una población particular que se acepta así misma puede ser una poderosa expresión de su nacionalismo”.⁴ Para el caso francés, la aparición en 1995 de *Listening in Paris* del historiador James H. Johnson marcó un parteaguas historiográfico al plantear la pregunta de por qué las prácticas de audición de la ópera parisina habían cambiado tanto una vez que terminó el *Ancien régime*. Esta obra puso de manifiesto que el sonido era un tema válido para el estudio de las representaciones y prácticas culturales de modernidad durante épocas de aceleración temporal como la Revolución Francesa.⁵ La música y el nacionalismo también han sido estudiadas por el historiador Michel Vovelle, sobre todo en relación con el surgimiento de *La Marseillaise* y su transformación en un “lugar de memoria” que se convirtió en el himno nacional francés.⁶ El giro cultural en la historiografía de la música ha permitido que se ponga especial interés en el estudio de la música de otras latitudes como los casos de México o China. Para el primer caso, existen estudios detallados sobre la relación entre la vida cotidiana y la radio que describen su intromisión de en los espacios públicos y privados de la sociedad de la ciudad de México durante las primeras décadas del siglo XX.⁷ Para el segundo, se ha

⁴ David B. Knight, “Nationalism and Music”, en Guntram H. Herb y David H. Kaplan, *Nations and Nationalism: A global Historical Overview*, Vol. 4, 1989 al presente, California, ABC Clío inc., 2008, p. 1430.

⁵ Véase James H. Johnson, *Listening in Paris, A Cultural History*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 1995.

⁶ Michel Vovelle, “La Marsellaise: War or Peace”, en Pierre Nora (dir.), *Realms of Memory*, Volúmen III, Nueva York, Columbia University Press, 1998, pp. 29-74.

⁷ Roberto Ornelas Herrera, “Radio y Cotidianidad en México (1900-1930)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo 5, volumen 1, México, Fondo de Cultura Económica/ El Colegio de México, 2006, pp. 127-170.

estudiado el discurso político y cultural de las canciones de la dinastía Song durante los siglos XI y XII.⁸

En el caso de Japón, la mayor parte de los trabajos históricos centrados en la música han estudiado las implicaciones de las canciones folclóricas *minyō* 民謡 y de las canciones *enka* 演歌 en la conformación del sentimiento de nostalgia que acompañó la creación de un imaginario nacional durante las primeras décadas del siglo XX.⁹ La relación de la música con el sentimiento de nostalgia es un aspecto del proceso de creación nacional que considero importante, pues demuestra que parte de la reconfiguración de la sensación histórica que tuvo lugar en Japón durante las eras Meiji (1868-1912) y Taishō (1912-1926), tuvo lugar en los movimientos musicales. En todos estos trabajos la modernidad musical ha tratado sobre las *minyō*, las *enka* y otras canciones modernas que configuraron a la nación japonesa, sin embargo aún no se ha prestado mucha atención desde el ámbito académico occidental a las *gunka*. Es probable que la razón de la falta de estudios sobre las canciones militares fuera de Japón se deba a la asociación, casi automática, de este tipo de música con el militarismo japonés y sus derivados –los horrores de la guerra, las matanzas, los bombardeos y la muerte de millones de personas.

La academia japonesa, sin embargo, ha estudiado largamente el fenómeno de canciones militares y en muchos de sus estudios se ha desdibujado la hipótesis de que las *gunka* y el gobierno militar estaban intrínsecamente unificados. Por ejemplo, desde 1944, el estudio seminal del compositor y crítico musical Horiuchi Keizō titulado *Las gunka de*

⁸ Joseph S. C. Lam, “A Matter of Style: State sacrificial Music and Cultural-Political Discourse in Southern China”, en Jane F. Fulcher, *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2011, pp. 403-427.

⁹ Véanse David W. Hughes, “Introduction”, en *Traditional Folk Song in Modern Japan, Sources, Sentiment and Society*, Folkestone, Global Oriental, 2008 y Christine R. Yano, *Tears of Longing, Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*, Massachusetts, Harvard University Press, 2003.

Japón [*Nihon no gunka* 日本の軍歌] ya dividía las canciones militares en las producidas por los militares y otras instancias oficiales y las compuestas por la población. De acuerdo con el autor, había tantas canciones militares en la época, que su propósito era verificar los errores y malentendidos que rodeaban ese tipo de canciones y “[...] dar una dirección correcta para los futuros compositores de *gunka*”.¹⁰

Después del fin de la guerra, el estudio de las canciones militares (y sobre todo las investigaciones sobre la guerra) estuvo limitado por las implicaciones éticas que primaron sobre el proceso de creación histórica de la posguerra y también porque las *gunka* evocaban de manera sustancial los horrores de la guerra.¹¹ Quizás su estudio académico estuviera limitado por el recuerdo de las masacres y los crímenes de guerra, pero también es cierto que algunas editoriales publicaron colecciones de canciones militares como estrategia comercial para promover un sentimiento de nostalgia por la época de la guerra. Es importante notar que este sentimiento impulsó un boom en la popularidad de las canciones militares en los últimos años de la década de 1980 y en los primeros de la década de 1990. En este renovado interés por el rescate del pasado las canciones populares tuvieron un papel determinante que impulsó su estudio desde el mundo académico japonés.

Por ejemplo, el historiador Tonoshita Tatsuya 戸ノ下達也 fue uno de los pioneros en investigar el sistema musical de la primera etapa de la era Shōwa (1926-1945) y conectar a las canciones populares *ryūkōka* 流行歌 y los eventos masivos que tuvieron

¹⁰ Horiuchi Keizō 堀内敬三, *Nihon no gunka* 日本の軍歌, Tokio, Nihon ongakuzasshi kabushiki gaisha, 1944, p. 9. Para una traducción de los títulos al español remitirse a la bibliografía general del trabajo.

¹¹ La única excepción es la reedición del libro de Horiuchi Keizō 堀内敬三, *Teihon nihon no gunka*, 定本日本の軍歌, Tokio, Jitsugyō no nihonsha, 1970. El libro es una reedición completa pero guarda ciertas similitudes con el estudio original, no obstante se diferencia en que carece de toda mención de los conflictos bélicos.

lugar durante la guerra.¹² Por otro lado, en su libro *Jūgun kayō imondan* 従軍歌謡慰問団 el musicólogo Baba Makoto 馬場マコト desentraña las historias y testimonios de los cantantes de canciones militares y los analiza para “ver desde las canciones del campo de batalla (la guerra de Shōwa) y observar para qué cantaban y qué cantaban desde Manchuria en el norte, hasta Indonesia en el sur”.¹³

Debido a la creciente fascinación de la generación joven por la guerra, han aparecido también algunos libros que se centran en las canciones militares o que tocan el tema tangencialmente. Es el caso de los testimonios recopilados por Chikushi Tetsuya 筑紫哲也, sobre todo en el capítulo “*gunka no isamashisa wa gunjin e no akogare datta*” 軍歌の勇ましさは軍人への憧れだった (La valentía de las canciones militares era lo que nos atraía hacia los militares) donde se recogen canciones y testimonios de jóvenes que vivieron durante la guerra.¹⁴ Por último, el reciente libro del literato Tsujita Masanori construye una historia de las *gunka* en el que las propone como parte integral de la propaganda y un sistema de diversión, además se aventura a proponer que si Japón estuviera en guerra seguramente las *idols*¹⁵ actuales cantarían canciones militares.¹⁶

Los periódicos siguieron de cerca el desarrollo de esta propuesta, por ejemplo el 5 de julio de 2015 en el periódico *The Japan Times* apareció un artículo titulado “Las canciones que trataron de enseñar a Japón a matar”, en donde se enumeran las

¹² Tonoshita Tatsuya 戸ノ下達也, *kokuminka o shōwashita jidai, Shōwa no taishū kayō* 「国民歌」を唱和した時代, 昭和の大衆歌謡, Tokio, Yoshikawa, 2010.

¹³ Baba Makoto 馬場マコト, *Jūgun kayō imondan* 従軍歌謡慰問団, Tokio Hakusuisha, 2012.

¹⁴ Chikushi Tetsuya, 筑紫哲也 “Gunka no isamashisa wa gunjin e no akogare datta” 軍歌の勇ましさは軍人の憧れだった” en *Mukashi, minna gunkoku shōnen datta* むかし、みんな軍国少年だった, Tokio, Chūō seihan, 2004.

¹⁵ Cantantes de pop japoneses.

¹⁶ Tsujita Masanori 辻田真佐憲, *Nihon no gunka, kokumin teki ongaku no rekishi* 日本の軍歌、国民的音楽の歴史, Tokio, Gentōsha, 2015.

características de las canciones y se traducen al inglés varias partes del libro de Tsujita. Al mismo tiempo se crítica el ascenso del militarismo y del gusto por la cultura militar en el Japón actual.¹⁷ En concreto, el libro de Tsujita puso de manifiesto que las canciones militares no eran un tema exclusivamente del pasado, sino que de hecho engloban varias aristas que las conectan con la actualidad. Cabe recordar que las canciones militares siguen siendo un crudo recordatorio de la guerra y por lo tanto, se les ha utilizado para ambientar discursos políticos, manifestaciones de la extrema derecha, algunos juegos de video y hasta las máquinas de *pachinko*.

La necesidad de contextualizar a las *gunka* surge de dos preocupaciones. La primera tiene que ver con que en el ambiente político actual se ha exagerado el papel de las canciones militares toda vez que se les ha utilizado para ambientar los discursos que piden derogar el artículo noveno de la Constitución japonesa y dar paso a la remilitarización del Japón. La segunda es la falta de estudios en el mundo iberoamericano sobre la propaganda japonesa durante la Guerra de los Quince Años y sus conexiones con las representaciones y prácticas de la población japonesa. La presente tesis es un primer paso en la investigación desde el mundo académico hispanoamericano sobre esta cuestión. .

Con base en esta metodología, la pregunta principal que rige este trabajo es: ¿Pudieron las canciones militares japonesas, compuestas durante la Guerra de los Quince Años (tanto las producidas por el gobierno, como las originadas desde la población), contener en sus letras ideas contradictorias (o visiones negociadas) sobre el conflicto bélico? Para contestar a semejante pregunta, se planificó estructurar la respuesta en tres capítulos.

¹⁷ *The Japan Times*, “The Songs that tried to teach Japan how to kill”, 5 de Julio de 2015 [<https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/07/05/music/songs-tried-teach-japan-kill/#.Weggj2i0PIU>], consultado el 21 de octubre de 2017]

El primero titulado “Las *gunka* antes de la Guerra de los Quince Años” responde a una pregunta secundaria, pero determinante de este trabajo ¿Cómo nació la tradición de la musicalidad militar en el Japón moderno? Así, este capítulo reconstruye el desarrollo musical japonés y lo entrelaza con los eventos políticos, militares y sociales que dieron su forma característica a las canciones y marcaron sus diferentes usos desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los primeros años de la década de 1930.

El capítulo II se enfoca en responder a la siguiente pregunta: ¿qué ocurrió con las canciones militares durante la guerra? Así, la respuesta a esta pregunta toma dos aristas, la primera se enfoca en describir cómo las transformaciones de las canciones militares iban de la mano con el desarrollo de los eventos bélicos para dotarlos de una significación característica. La segunda arista pone atención en los concursos de composición de *gunka* para mostrar la manera en la que los compositores podían popularizar miradas no oficiales sobre la Guerra de los Quince Años.

Por último, en el tercer capítulo, a partir de traducciones de canciones militares se demuestra que hubo una lucha ideológica, aunque sutil, entre las canciones militares que se crearon a partir de órdenes gubernamentales, como las que algunos estratos de la población podían componer mediante concursos. Así, la letra de las canciones militares se conjuga con el estudio de los mecanismos que las daban a conocer y mostrar sus cambios de sentido. Considero detenerse en el proceso de significación como un paso fundamental, pues ahí se muestran las interacciones y negociaciones que, en ese ámbito musical, tuvieron lugar entre los distintos estratos sociales y la élite en el poder.

LA CATEGORIAS DE LAS CANCIONES MILITARES

Antes de comenzar es necesario una reflexión sobre las categorías musicales que abarca el género *gunka*. La palabra canción militar, parece no necesitar una definición, la creencia general es que se trata de un género específico de canciones compuestas y consumidas exclusivamente por los militares y que sus posibilidades de abandonar los cuarteles y academias militares son escasas.

En el caso japonés aparecen poco antes de la era Meiji (1868-1912) y seguirán en uso por las fuerzas armadas hasta el fin de la Guerra de los Quince Años en 1945, después se convertirán en dispositivos memorísticos que permiten recordar la época de la guerra y ambientarán discursos políticos, juegos de pachinko (máquinas tragamonedas) y museos de época.

De acuerdo con el diccionario *kokugo jiten* de 1973, la palabra *gunka* refiere a “las canciones que se utilizan para animar la moral en las fuerzas armadas”.¹⁸ El diccionario *kōjien* de 1991 las define como “las canciones que se utilizaron para aumentar la moral en las fuerzas armadas”,¹⁹ remarcando su lugar como pertenecientes a un pasado, es decir al contexto del pasado bélico japonés. En concreto, en los dos casos anteriores se considera a las canciones militares como un estilo de canción definido y limitado a un espacio específico de producción y consumo: las fuerzas armadas.

Sin embargo, cuando se consultan enciclopedias y otros documentos, la definición comienza a difuminarse. Por ejemplo, la *sekai daihyakka jiten* de 1988 dice que las *gunka* son “[...] las canciones que se cantaban para animar el espíritu nacionalista. Algunas veces, también se le llama *gunka* a las canciones que se *cantaban* para expresar tristeza por la

¹⁸ Minoru Nishio, Iwabuchi Etsutarō y Mizutani Shizuo (eds.), *Iwanami kokugo jiten*, 岩波国語辞典 Tokio, Iwanami Shoten, 1973, p. 280.

¹⁹ Izuru Shinmura (ed.), *Kōjien*, Tokio, Iwanami Shōten, 1991, p. 776.

muerte de un camarada [de armas]”,²⁰ esta definición describe a las canciones militares como portadoras de sentimientos además de confinarlas a un pasado. Aún más revelador es el *sekai taishū bunka jiten* que dice:

Originalmente refieren a canciones que fueron hechas para inspirar la moral de las fuerzas armadas, pero también tuvieron éxito infundiendo el espíritu de nacionalismo en la ciudadanía, por eso a partir de mediados de la era Meiji, los gobiernos subsiguientes y los departamentos militares van a fomentarlas activamente.²¹

Por otro lado, en el *Genshoku shin hyakka jiten*, además de las definiciones anteriormente expuestas, encontramos la siguiente información adicional: “En los países extranjeros, también hay este tipo de canciones, pero en Japón no sólo se cantaban en las fuerzas armadas, sino que también las canciones que se usaban como material didáctico en las escuelas y las canciones populares en los puertos cuentan como *gunka*”.²² Estas dos citas ponen de manifiesto que en Japón el término *gunka* o canción militar no estaba confinado al ámbito de la milicia, sino que también fungían como canciones populares entre la población, sobre todo durante la Guerra de los Quince Años.

De acuerdo con el libro *La historia de las canciones populares*, durante la guerra las categorías canción militar (*gunka*) 軍歌 y canción popular (*kayōkyoku*) 歌謡曲 se utilizaban indistintamente, pero después del Incidente de Manchuria de 1931 se inventaron nuevas categorías para las canciones producidas durante la guerra para mostrar su pertenencia a ese contexto. Así, nacieron las categorías de canción popular (*kayōkyoku*), canción popular de guerra (*senjikayō*) 戦時歌謡, canción de la población nacional (*kokuminka*) 国民歌, canción del Incidente (*jihenka*) 事変歌 y canción del país militar

²⁰ Las cursivas son mías, Hiro Shimonaka, *Sekai daihyakka jiten*, Tokio, Heibon sha, 1988, p. 370.

²¹ *Taishū bunka jiten*, Tokio, Kōbundo, 1994, p. 223.

²² *Genshoku gendai shin hyakka jiten*, Tokio, Gaakushū Kenkyūsha, 1967, p. 394.

(*gunkokukayō*)軍国歌謡.²³ Es importante destacar que, en los medios de la época, casi todas las categorías musicales se utilizaban para designar el mismo tipo de canciones, es decir a las canciones populares en tiempo de guerra. Sin embargo había dos términos se utilizaban en contraste para y que designaban la manufactura de una canción: las *kokuminka* y las *kanseika* (官製歌), es decir las creadas por la población y las compuestas por el gobierno. Es esta diferencia en la que se centra esta tesis.

²³ Komoda Nobuo 古茂田信男, Shimada Yoshifumi 島田芳文, Yazawa Kan 矢沢寛, Yokozawa Chiaki 横沢千秋, *Nihon ryūkōka shi* 日本流行歌史, Tokio, Nihon ongaku chosaku kyōkai, 1994, pp. 124-125.

CAPÍTULO 1 LAS *GUNKA* ANTES DEL INCIDENTE DE MANCHURIA

La apertura de Japón al mundo, después de la llegada de los famosos “barcos negros” del Comodoro Mathew C. Perry en 1853, puso de manifiesto la vulnerabilidad de Japón frente a las potencias euroamericanas. Como consecuencia de ello, los gobernantes japoneses delinearon un plan de modernización que incluía la creación de una cultura nacional basada en los nuevos modelos importados de occidente y que preveía directrices reformistas para las artes. Así, llegaron a Japón los instrumentos y las pautas que hicieron posible la asimilación de los nuevos estilos musicales, pero su consumo se restringió a las élites políticas, militares y económicas. Uno de esos estilos eran las canciones militares que se importaron para dar una tonalidad marcial a los actos diplomáticos, militares y para delinear una narrativa nacional.

En este capítulo se analizará cómo la emergencia de algunos eventos políticos, culturales y sociales dio su forma característica a las *gunka*. En cada uno de estos eventos, el desarrollo musical, tecnológico y cultural dictó las posibilidades de relación entre la población y la música. Por ejemplo, si en 1905 las canciones militares fungieron como uno de los elementos más utilizados para definir y fraguar un estilo musical “nacional”, en la década de los años 1920 las nuevas creaciones de música militar se adhirieron a la creciente cultura de consumo y transformaron las prácticas auditivas de la población, pues desde ese momento las canciones militares dejaron de ser imposiciones para convertirse en opciones, aunque mediadas por la censura, en una cultura de consumo modernista.

Los cantos de guerra ya existían antes del desmantelamiento del gobierno shogunal, en 1868. Pero, la palabra *gunka* 軍歌 denota un sentido de ruptura con el pasado en

términos musicales y por ello se trata de un fenómeno típicamente moderno. Estas canciones llegaron a Japón acompañando a los ejércitos extranjeros y a las embajadas de los países con los cuales Japón fue obligado a negociar, como Inglaterra, Estados Unidos. Y Francia, quien asesoró en el proceso de modernización del ejército del Shogunato.²⁴ Debido a los orígenes extranjeros de estas canciones, se utilizaron como uno de los varios elementos modernizadores que permitirían a Japón salir del “periodo feudal” y equipararse culturalmente a los países euroamericanos.

También, el gobierno japonés fomentó la creación de canciones militares como una estrategia para delinear los atributos del estado moderno: una historia oficial, fronteras nacionales y el establecimiento de una cultura común. Las fronteras creadas por las *gunka* no solamente fueron físicas, sino que también tuvieron elementos simbólicos que formaron parte importante del proceso de invención de la tradición²⁵. Por ello, en los primeros años de la era Meiji, las escalas musicales importadas buscaron dislocar las formas tradicionales de hacer música e imponer nuevas reglas que promovieron un cambio en la sensación temporal y en las formas de relacionarse con el pasado.²⁶ Junto con la invención de una narrativa nacional, la función de la música (incluida la militar) era cohesionar y estabilizar a la nación.

²⁴ Para una historia completa del proceso de modernización de Japón véase Ian Buruma, “The Black Ships”, en *Inventing Japan: from Empire to economic Miracle*, Londres, Orion Books, 2003, pp. 1-21.

²⁵ El uso de la palabra invención en este trabajo tiene un sentido más amplio que el de “creación de una cosa que no existía”, está más bien tomado de los historiadores Eric Hobsbawm y de Terrence Ranger cuando dicen que tradición inventada implica “un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición [...]” Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La Invención de la tradición*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002, p. 8.

²⁶ Con esto, no estoy negando que los japoneses no hayan tenido una visión sobre el pasado, al contrario, la historia japonesa está llena de invenciones sobre el pasado. Sin embargo, las diversas modernidades de Meiji se caracterizan por una reinención del pasado al estilo occidental que trastoca la relación pasado-presente y futuro

Las canciones militares japonesas, en un primer momento, tenían que promulgar las políticas de la era Meiji basadas en los lemas de “civilización e ilustración” *bunmei kaika* 文明開化 y “Estado rico y ejército fuerte” *fukoku kyōhei* 富国強兵. Para ello, el gobierno envió a varios músicos a estudiar en Europa y Estados Unidos. Uno de ellos fue Isawa Shūji 伊澤修二 (1851-1917) quien, siguiendo la orden gubernamental de crear música “como una manera de cultivar el carácter moral en los niños”, desarrolló las bases del sistema musical moderno japonés.²⁷ Sin embargo, la música militar junto con otros géneros musicales siguió circunscrita a las élites ilustradas y careció de elementos musicales comunes con los cuales la población se pudiera familiarizar.

1.1 LAS PRIMERAS GUERRAS DEL JAPÓN MODERNO Y EL DESARROLLO DE LAS CANCIONES MILITARES

El encuentro de Japón con las potencias euroamericanas y la evidente debilidad de Japón que lo obligaron a negociar con estos países, también fomentó la política estatal de “Estado rico y ejército fuerte”. Esta estrategia, cuyo propósito era convertir a Japón en una nación imperialista, por medio de la creación de una armada imperial poderosa que pudiera competir con las demás potencias por el control de territorios y monopolios comerciales. Esta táctica primero tuvo que probarse al interior del país durante la guerra del año del dragón *boshin sensō* 戊辰戦争, una guerra civil entre los partidarios del shogunato y la facción que estaba a favor de “devolver su poder al emperador”. La primera canción militar data de este periodo y se llamó “Señor príncipe, señor príncipe” *Miya san miya san* 宮さん 宮さん, se trató de una canción cuyos elementos musicales eran del tipo *miyakofūryū* 都風

²⁷ Noriko Manabe, “Song of Japanese Schoolchildren during World War II”, en Patricia Shihan Cambell y Trevor Wiggings, *The Oxford Handbook of Children’s Musical Cultures*, Nueva York, Oxford University Press, 2013, p 97.

流, es decir que poseía una musicalidad típica japonesa. Sin embargo, estos elementos desaparecieron de la industria de las canciones militares en las décadas siguientes, sobre todo cuando Japón se involucró en una serie de luchas en el exterior.

A pesar de que las *gunka* se institucionalizaron y con ello perdieron su tonalidad japonesa, los estilos musicales originarios y sus instrumentos siguieron utilizándose en los festivales *matsuri* 祭, en las fiestas populares, en algunas obras de teatro y en las casas de té. Inclusive se les utilizó en protestas como las del Movimiento por la Libertad y los Derechos del Pueblo 自由民権運動 a través de las canciones conocidas como *minken enka* 民権演歌 cuyo ejemplo más representativo es la *balada de la dinamita (dainamaito bush)* ダイナマイト節, cuya letra pedía “aumentar los intereses del Estado y el bienestar del pueblo” y amenazaba al gobierno con el estribillo: “si no se logra, dinamita ¡bum!”.²⁸ Por el contrario, la musicalidad de las canciones militares que se compusieron durante la Guerra Sino-Japonesa de 1894 utilizó la escala occidental para animar a los soldados en las batallas y elevar su moral en el primer conflicto internacional del país. Fue una sorpresa que Japón saliera victorioso un año después, ya que, aunque se trató de una guerra entre fuerzas armadas de igual tamaño, se esperaba que China triunfara.

La victoria japonesa se puede considerar como la ruptura definitiva de Japón con el orden chino *Kai'i*²⁹ porque a partir de ese momento, los medios oficiales extendieron la idea de que “los japoneses eran de una raza diferente, una similar a la de los europeos”.³⁰ Diez años más tarde, Japón se enfrentó a Rusia y una vez más, a pesar de las pocas

²⁸ Citada en Mita Munetsuke, *Psicología social del Japón*, México, El Colegio de México, 1996., p. 41.

²⁹ El orden Kai'i refiere al orden de supeditación del mundo asiático hacia China que se mantuvo hasta el siglo XIX, para una explicación más concreta véase Tessa Morris Suzuki, *Cultura, etnicidad y globalización. La experiencia japonesa*, Siglo veintiuno editores, México, 1998.

³⁰ Buruma, *Inventing Japan...*, *op. cit.*, p. 36.

esperanzas, se convirtió en la primera potencia asiática que venció a una nación europea. Si bien la victoria se alcanzó por un escaso margen y no hubiera podido lograrse sin la ayuda de Estados Unidos e Inglaterra, este hecho rompió con un esquema de pensamiento eurocéntrico, tal como lo retrata la siguiente cita de Rabindranath Tagore:

Cuando los asiáticos, debidamente hipnotizados, empezábamos a creer que las cosas no cambiarían nunca, Japón se despertó de su letargo, dejó rápidamente atrás la inercia de los siglos y se puso a la altura de los mayores logros del presente. Japón ha roto el hechizo que nos había mantenido aletargados durante siglos y nos hizo creer que era normal para ciertas razas que vivían dentro de ciertos límites geográficos.³¹

La cita de Tagore retrata un sentimiento compartido que se extendió tanto dentro cuanto fuera de Japón: había nacido un imperio nuevo y desde ese momento “era llamado, con justicia, Japón imperial (*Dai Nippon Teikoku*)”.³²

La imagen de Japón ante el mundo, como líder de la modernización asiática, era una de las razones que motivaron al Estado japonés a implementar el uso de escalas musicales occidentales en las *gunka*. Se puede considerar, entonces, que desde el comienzo de la Guerra Sino-japonesa de 1894 hasta el final de la Guerra Ruso-Japonesa surgió un gran número de canciones militares con melodía occidental, en lo que se considera la época del primer boom de canciones militares. Sin embargo, de acuerdo con el literato Tsujita Masanori, los resultados ambiguos de la victoria contra Rusia tuvieron como resultado que “[...] el boom de las *gunka* decayera de repente”.³³

A pesar de que el número de marchas y protestas contra el resultado de la guerra aumentó y que las canciones *enka* de este periodo se utilizaron para criticar al gobierno, la

³¹ Rabindranath Tagore, “El nacionalismo en Japón”, en *Nacionalismo, todas las grandes naciones de Europa tienen sus víctimas en otras partes del mundo*, México, Editorial Taurus, 2012, p. 7.

³² John Whitney Hall, “La constitución Meiji y la aparición del Japón Imperial”, en *El Imperio Japonés*, México, Siglo XXI editores, 1973, p. 281.

³³ Tsujita, *Nihon no gunka...*, *op. cit.*, p. 103.

victoria fue vanagloriada en los medios y en las representaciones artísticas. Las hazañas de los soldados en las batallas impulsaron la creación de impresiones en bloques de madera, la escultura de estatuas y la composición de algunas canciones militares. Sin embargo, la autoría de las canciones aún era prerrogativa de los músicos de élite de Meiji que seguían una férrea distinción entre lo “elegante” y lo “vulgar” para sus composiciones.³⁴

La necesidad del gobierno Meiji de dar estabilidad a la nación por medio de sus victorias militares exigió la represión de los sentimientos de protesta contra las acciones del gobierno y el rescate de los mismos elementos tradicionales que fueron combatidos en los primeros años de la época. La invención de la nación y de su narrativa histórica promovió una práctica de identidad que se llevó a cabo en el eje de la creación de una frontera imaginada entre lo japonés *wa* 和 y lo occidental *yō* 洋.³⁵ De acuerdo con el psicólogo social Mita Munesuke:

Sus iras [de los manifestantes] fueron convertidas, por una parte, en la fuerza motriz de la invasión japonesa de los países extranjeros y del arribismo social bajo la fuerte presión y la inducción del sistema de control perfeccionado y agigantado, pero, por la otra, sus sobrantes se reprimieron y se interiorizaron en forma de *resentimiento* y *desesperación*, para sedimentarse en el fondo de la sociedad.³⁶

Es decir, que a partir de ese momento, el gobierno Meiji endureció su política cultural y delineó de manera más clara lo que se entendería por “cultura nacional”. De esa manera, Mita describe la estrategia con la que las autoridades se apropiaron de las emociones de protesta y las encaminaron en los planes de la política nacional.

³⁴ Marius B. Jansen, “The Meiji Culture”, en *The Making of the Modern Japan*, Massachusetts, The Belknap Press of the Harvard University Press, 2000, p. 474.

³⁵ Christine Yano explica que las prácticas de la identidad musical japonesa moderna no se pueden entender sin la posibilidad de elección entre lo occidental y lo japonés. Ese elemento de distinción está presente en los baños, en la vivienda y permea hasta la música. Véase Christine R. Yano, *Tears of Longing...*, *op. cit.*

³⁶ Mita, *Psicología social...*, *op. cit.*, p. 49.

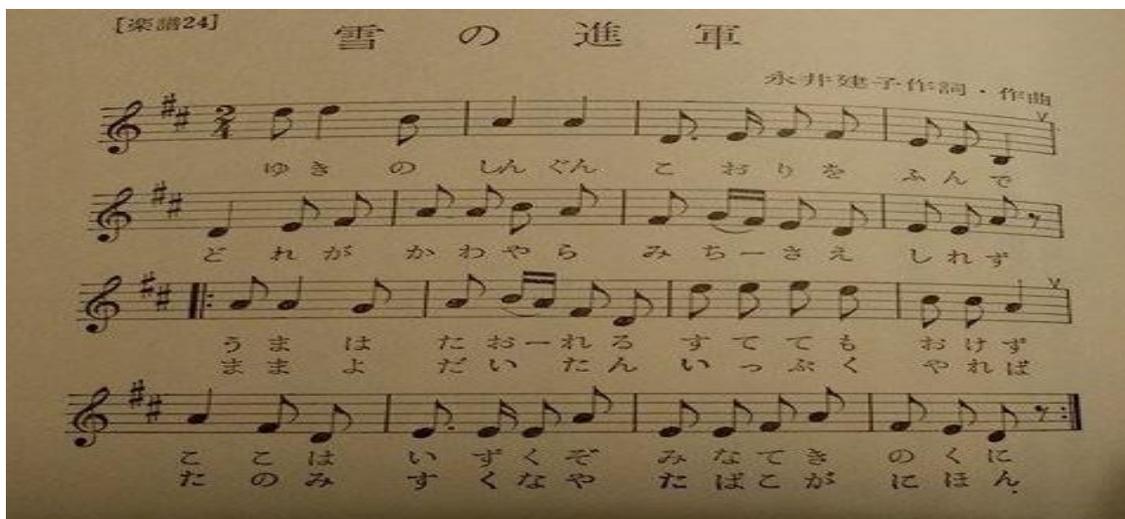
En el caso de la música, como parte de esta política de construcción nacional renovada, se diseñó una escala musical que rescató las tonalidades japonesas, pero que estipulaba la mezcla de instrumentos occidentales y japoneses. Esta escala musical llamada *yonanuki* 四七抜き se caracterizó por la ausencia de las notas FA (cuarta) y SI (séptima) y por el uso de tonalidades vocales occidentales y japonesas.³⁷

Gracias a esta escala, la apropiación de canciones militares por parte de la población fue más fácil, pues se asemejaba más a los sonos tradicionales populares *minyō* (民謡) y, el uso de instrumentos japoneses hizo más fácil su adaptación cuando fue llevada desde las escuelas o academias militares hacia los hogares. Algunas *gunka* que utilizan este tipo de escala son: *La marcha sobre la nieve*, en japonés: *yuki no shingun* 雪の進軍 (1895) cuya letra dice:

雪の進軍氷を踏んで
どれが河やら道さえしれず
馬は斃れる捨ててもおけず
ここは何処ぞ皆敵の国
ままよ大胆一服やれば
頼み少なや煙草が二本

Marchando sobre la nieve y pisando el hielo
No puedo ni distinguir cuál es el camino ni el río
Los caballos están abatidos, pero no los abandonamos
¿Dónde es aquí? Todo es el país del enemigo.
Bueno, si respiramos un poco de valentía
yo sólo pediré un par de cigarrillos.

³⁷ Fujie, “Popular Music...”, *op. cit.*, p. 201.



La música³⁸ y la letra compuestas por Nagai Kenshi 永井健子 (1865-1940) se basaron en las marchas militares occidentales, pero la ausencia de las notas Fa y Si le daba una tonalidad que la hacía fácil de familiarizar entre la población japonesa.³⁹ Diez años más tarde, durante la Guerra Ruso Japonesa, apareció *La marcha del barco acorazado gunkan kōshinōoku* 軍艦行進曲 que gracias al uso de la escala *yonanuki* se popularizó y se convirtió en “la marcha que representó a Japón” hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, en 1945.⁴⁰

守るも攻むるも 黒鉄の
 浮べる城ぞ 頼みなる
 浮べるその城日の本の
 皇国四方を守るべし
 真鉄の その船日の本に
 仇なす国を せめよかし

Defendiendo o atacando, este es nuestro
 castillo de metal flotante en el que confiamos.
 Esos castillos flotantes defienden los cuatro
 lados de Japón
 esos barcos de verdadero metal, que atacan a
 las naciones enemigas.

La letra de esta canción apareció por primera vez en la segunda edición de *Las canciones escolares* de Isawa Shūji de 1893, sin embargo, la música se compuso hasta la Guerra Ruso

³⁸ Horiuchi, *Teihon, nihon no gunka, op. cit.*, p. 135.

³⁹ Horiuchi, *nihon no gunka, op. cit.*, p. 124.

⁴⁰ Tsujita, *Nihon no gunka..., op. cit.*, p. 80.

Japonesa.⁴¹ Se puede decir que las *gunka* de este periodo se caracterizaron por haber sido compuestas con el propósito de promover una legitimidad gubernamental basada en las victorias militares, y dieron como resultado la invención de una cultura nacional que estaba estrechamente ligada al ámbito militar.

La música de protesta de esta época se diversificó, pues la población interiorizó la ira presente en la canción *Dainamaito bushi* y la transformó en canciones de resentimiento y sátira.⁴² Estos últimos sentimientos se pueden observar en la gran cantidad de canciones que corresponden al tipo *kaeuta* o canciones de letra cambiada. Mediante ellas, algunos sectores de la población utilizaron las mismas melodías de las canciones militares, pero cambiaron su letra para protestar, acompañar a los levantamientos o incluso para mofarse del gobierno. Aunque muchas de estas canciones se utilizaron en los levantamientos populares y contribuyeron a establecer una conciencia de las masas, se debe de tener cuidado con considerarlas expresiones populares de largo alcance, pues la población que tenía acceso a estas melodías era muy reducida y por lo tanto su consumo era localizado.

El número de *gunka* compuestas durante la era Meiji se estima que fue de 3000, siguiendo con los lineamientos dictados por el gobierno imperial y su plan de concretar un sistema de propaganda “desde arriba” que movilizara a la población en caso de guerra.⁴³ Sin embargo, también hay que tomar en cuenta que los movimientos sociales populares inventaron una musicalidad alterna que en muchos casos se apropió de las mismas canciones compuestas desde “arriba” y las utilizó para protestas al cambiarles la letra. No obstante, todavía habría que cuestionar las posibilidades de alcance de estas canciones.

⁴¹ *Ibidem*, p. 80-81.

⁴² Mita, *Psicología social del Japón...*, *op. cit.*, p. 61.

⁴³ Manabe, *op. cit.*, p. 98.

Hasta la segunda década del siglo XX las partituras de las canciones se vendían en las esquinas de las calles para ser reproducidas o cantadas en las casas, donde competían con los periódicos, las imágenes (como las tarjetas postales y la xilografía de colores sobre los campos de batalla) y otros tipos de entretenimiento. De hecho, las canciones militares tenían que competir en un mercado renovado de canciones japonesas y occidentales que sólo llegaron a la población a través de lugares institucionalizados como las escuelas o las academias militares. Por ejemplo, de acuerdo con la musicóloga Noriko Manabe:

Toda la música en el libro de canciones del Ministerio de Educación de 1910 (excepto la canción de contar) fue compuesta por músicos japoneses en escala occidental, adaptando la estructura regular, el uso de motivos y la cadencia jerárquica de la escritura de canciones alemana.⁴⁴

Es decir, después de 1905 y hasta el fin de la era Meiji, en 1912, la oferta musical se diversificó y aunque el gobierno japonés seguía empeñado en imponer las canciones militares en las escuelas y las academias militares, la competencia con otras ofertas musicales y con las *kaeuta* era un factor a tener en cuenta. No obstante, la victoria japonesa impulsó que muchas canciones militares llegaran a los hogares, aunque habría que esperar a la llegada del gramófono, la radio y a los procesos de urbanización y consumo para que pudieran tener un alcance nacional amplio.

1.2 LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL, LA URBANIZACIÓN Y LAS GUNKA

La Primera Guerra Mundial es un evento traumático que marcó, para los europeos, “el nacimiento de una nueva conciencia, definida por la desconfianza, la ironía y el pesimismo existencial”.⁴⁵ En efecto, se trató de un acontecimiento que trastocó varios paradigmas de

⁴⁴ *Idem*, p. 98.

⁴⁵ Véase, Paul Fussel, *La Gran Guerra y la memoria moderna*, Barcelona, Editorial Turner, 2015.

pensamiento sobre los que descansaba la idea basada en el pensamiento de Carl von Clausewitz de que los ejércitos actuaban de acuerdo a una ética militar que impedía el asesinato de civiles. Una vez comenzada la guerra, sin embargo, se hizo evidente que ésta se alargaría mucho y que la moral humana se había fracturado.

En este conflicto, la violencia alcanzada sobrepasó los límites de lo permisible y fundó la era de la guerra moderna, definida por el historiador Eric Hobsbawm como:

[la que] involucra a todos, la mayor parte de los cuales además son movilizados; que utiliza un armamento que exige una modificación del conjunto de la economía para producirlo y que se utiliza en cantidades ingentes; que causa un elevadísimo nivel de destrucción y que domina y transforma por completo la vida de los países participantes.⁴⁶

Si bien, la mayor parte de los beligerantes europeos sufrieron grandes convulsiones que desencadenaron en “la dislocación del mercado financiero internacional centrado en Londres y la destrucción de los canales habituales de comercio [...]”,⁴⁷ lo cierto es que Japón pudo aprovechar la situación y para fines de la década de 1910, las fábricas de este país producían el 2.5% de la producción mundial.⁴⁸

Los productos japoneses se exportaron a Europa, lo que ayudó a resarcir la quiebra de sus mercados y así, se convirtió en el proveedor de productos y servicios para los países en guerra. Japón también aprovechó los vacíos dejados por los europeos y estadounidenses en los mercados del Sureste de Asia, lo que le permitió un crecimiento industrial ascendente. Ante esta modificación industrial, el gobierno japonés comenzó a cambiar las políticas industriales para transformarse en un país con base en la industria pesada.

⁴⁶ Eric J. Hobsbawm, “La época de la guerra total”, en *Historia del siglo XX*, Editorial Crítica, Buenos Aires, 1998, p. 52.

⁴⁷ Omar Martínez Legorreta, “De la modernización a la guerra”, en Michiko Tanaka, (coord.), *Historia mínima de Japón...*, *op. cit.*, p. 240.

⁴⁸ Hobsbawm, *op. cit.*, p. 45.

Este movimiento táctico industrial provocó la migración masiva hacia las ciudades y, por ende, la urbanización y el crecimiento de éstas. En esta época, de acuerdo con la musicóloga Christine R. Yano: “la vida [...] se caracterizó por una reformulación de la cultura urbana existente basada en parte por un sentimiento de desplazamiento de estas nuevas ciudades”.⁴⁹ Es decir, que el sentido de desalojo, soledad y resentimiento de la vida moderna, promovieron la creación de algunos dispositivos imaginativos que les ayudaran a recordar su *furusato* 故郷 o tierra natal. El tema preferido de las canciones *enka* 演歌 de este periodo fueron los temas rurales y los tonos nostálgicos, además del uso de las palabras campiranas y el uso de la escala *yonanuki*.

Este tipo de canciones fueron útiles en la concreción del concepto de nación japonesa porque incorporaron elementos autóctonos de Japón para dar la ilusión de un lugar idílico tras la palabra *furusato*.⁵⁰ La construcción de un lugar idílico, pero indeterminado tras este concepto, uniformaba a los migrantes, pues en teoría casi todos ellos tenían un lugar de origen fácil de idealizar en los elementos de las *enka* del periodo.

Estos componentes tuvieron otro efecto poco estudiado. Lograron borrar, en el plano imaginativo, la frontera entre lo urbano y lo rural dando estabilidad y cohesión a la nación, porque como afirma Ben Curtis, “cuando una tonada popular es incorporada en una sinfonía, la cultura del campo se enlaza con la cultura de la ciudad y la obra de arte resultante es entendida como perteneciente a todos los miembros de la nación, ya sean cuidadores de cerdos o profesores”.⁵¹ Es decir, el uso de elementos autóctonos y modernos

⁴⁹ Christine R. Yano, “Defining the Modern Nation in Japanese Popular Song, 1914-1932”, en Sharon A. Minichiello, *Japan's Competing Modernities, Issues in Culture and Democracy. 1900-1930*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1998, p. 247.

⁵⁰ Yano, *op. cit.*, p. 248.

⁵¹ Ben Curtis, “Nationalism and Music”, en Guntram H. Herb y David H. Kaplan, *Nations and Nationalism: A Global Historical Overview*, Vol. 1, 1770 a 1880, California, ABC Clio inc., 2008, p. 81.

en las canciones populares de este periodo fungió como un poderoso elemento de cohesión nacional, pues de alguna manera contribuyó a difuminar las fronteras entre los estratos sociales, los espacios y sus distintas temporalidades, lo que dio al pueblo la ilusión de pertenecer a una comunidad nacional.

La urbanización, en este sentido, completó el discurso moderno de ruptura entre un “antes” y un “después”; entre lo inmemorial o *tradicional* frente a lo *moderno*, no sólo de las formas artísticas, sino de la concepción nacional. Sin embargo, no hay que olvidar que este proceso modernizador también fundó sus propias mitificaciones como lo demuestra la siguiente cita del historiador Saurabh Dube:

La idea de modernidad descansa en la ruptura. Trae a la vista una narrativa monumental: la violación de pactos mágicos, la superación de las supersticiones medievales y la deshechura de las tradiciones jerárquicas. El advenimiento de la modernidad, entonces, insinúa el desencantamiento del mundo: el control progresivo de la naturaleza por medio de las poderosas técnicas de la razón [...] No obstante, *el proceso de modernidad crea sus propios encantamientos*.⁵²

En el caso japonés, la modernidad no solamente fracturó las fronteras sociales y uniformó las temporalidades, sino que también fortificó por medio de las mitificaciones (como el *Shintō* estatal) el poder del Estado japonés y sus brazos represores.

La mayor parte de las *gunka* en este periodo fueron impuestas a los soldados desde los cuarteles militares. Por ejemplo, en 1914, por órdenes del gobierno, se compuso la primera compilación de canciones de la marina en la que apareció la canción *Servicio en los barcos* 艦船勤務⁵³ cuya letra dice así:

四面海なる帝国を

Los soldados de la marina que protegen

⁵² Las cursivas son mías porque quiero hacer latente que el sentimiento de ruptura puede o no existir, pues se trata de un “encantamiento” que es perceptible en un cambio de régimen de historicidad. Saurabh Dube (coord.), *Encantamiento del desencantamiento, historias de la modernidad*, México, El Colegio de México, 2011, p. 9.

⁵³ Tsujita, *Nihon no gunka...*, op. cit., p. 131.

守る海軍軍人は	al imperio y sus cuatro lados.
戦時平時の別（わか）ちなく	No distinguen ni en tiempos de guerra
勇み励みて勉むべし	ni tiempos de paz y se esfuerzan valientemente.

La melodía de la canción utilizaba el estilo de marcha militar y no incorporaba el estilo *yonanuki*, pero fue bien recibida en la marina y en el ejército también. Las canciones militares seguían teniendo su papel primordial: animar a los soldados y aumentar la moral. Pero, la ausencia de la escala musical japonesa las hacía poco atractivas para la población general, por lo que no se convertirían en canciones populares sino hasta muchos años después.

Otra de las estrategias para reforzar el control estatal fue la incorporación de *gunka* en las colecciones de canciones escolares *shōka* 唱歌 en la Primera Guerra Mundial. Se modificó el libro de canciones escolares y se compusieron algunas canciones como *La batalla del mar de Japón* 日本海海戦 que retrataba las hazañas de la Guerra Ruso Japonesa de la siguiente manera:

敵艦見えたり近づきたり	Al divisar como se acercan los barcos enemigos
皇国の興廃ただこの一挙	La caída o la victoria del imperio se decide en esta batalla
各員奮励努力せよと	Al alzarse las banderas de señales la orden es
旗艦のほばしら信号揚る	“Todos hagan su mejor esfuerzo”
みそらは晴るれど風立ちて	El cielo está calmado, pero el viento resopla
対馬の沖に波高し	Sobre el mar de Tsushima, las olas se alzan alto.

Sin embargo, esta intromisión del militarismo en las escuelas fue marginal y se limitó a pocos casos, la mayor parte de las canciones escolares seguía siendo de temas académicos o de inspiración extranjera como la canción *Kasumi ka kumo ka*.⁵⁴ En este sentido, la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias (como la urbanización, la concreción de la nación y la

⁵⁴ La melodía de esta canción proviene de una canción infantil alemana titulada *Todos los pájaros están ya aquí* *Alle Vögel sind schon da*. Para una explicación de la transferencia cultural de las canciones infantiles alemanas véase Junko Hayakawa, *Die rezeption Deutscher Lieder in japan, Betrachtung einiger Beispiele der Textübertragung*, en *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, Volumen 55, 2010, pp. 183-198.

invención de mitos nacionales) tuvo un efecto ambiguo en el proceso de creación de las canciones militares. Por ejemplo, el número de canciones militares y sus usos aumentaron, pero la población no conoció gran parte de ellas porque su uso se restringía a las academias militares o a las escuelas. Horiuchi Keizō, un conocido crítico musical de la época, llegó a retratar la falta de canciones militares como reflejo del aspecto del periodo Taishō”.⁵⁵

Sin embargo, este proceso cambió en la década de 1920 cuando la urbanización y el proceso de modernización impulsaron la aparición de un nuevo tipo de dispositivos culturales que, de acuerdo con el filósofo Edgar Morin, enfatizaban “[...] las imágenes y los sueños”.⁵⁶ En otras palabras, después de la década de 1920, se puede hablar de una democratización de la modernidad, mediante la creación de una multiplicidad de productos que desarrollaron una cultura del consumo generalizada. Las canciones militares y populares de este periodo se caracterizaron por la gran cantidad de mensajes que retrataban la vida cotidiana de las masas. En ellas se comienzan a repetir estrofas y se incorporan los sonidos de las canciones de las casas de té de Asakusa o de las notas de las canciones de jazz de los cafés en Ginza. Sin embargo, el alcance de estas canciones no sería generalizado hasta la llegada de los medios de comunicación y entretenimiento que impulsaron el desarrollo de una cultura urbana del consumo, tema que se analizará en el siguiente apartado.

⁵⁵ Horiuchi, *Nihon no gunka*, op. cit., p. 244.

⁵⁶ Edgar Morin, *El espíritu del tiempo, ensayo sobre la cultura de masas*, Madrid, Taurus, 1962, p. 19.

1.3 MODERNISMO, MEDIOS Y NUEVAS PRÁCTICAS DE APROPIACIÓN DE LA MÚSICA

A pesar de que la era Taishō duró desde 1912 hasta 1926, el periodo de alcance democrático englobado en la frase “democracia Taishō” o “periodo de gobierno de los partidos” se puede extender hasta 1931.⁵⁷ Se trata de una fase histórica supuestamente menos rígida que Meiji y en la que Japón se sumó al proceso global de la segunda etapa de modernización. Económicamente, se caracterizó por un rápido ascenso económico que impulsó el establecimiento de inmensos consorcios industriales o *zaibatsu* 財閥, que eran uniones económicas que mantenían un férreo monopolio sobre varios productos y servicios financieros. Algunos de los consorcios más conocidos eran Mitsubishi, Mitsui, Sumitomo y Yasuda.

En esta misma época, debido al alza de precios del arroz, surgieron varios movimientos de protesta que mostraron su rechazo por medio de marchas, acciones subversivas y canciones que criticaban al gobierno. Estas protestas llegaron a su clímax con los disturbios del arroz o *kome sōdō* 米騒動 que de acuerdo con la historiadora Michiko Tanaka, “constituyen quizás el movimiento popular espontáneo más grande de la historia moderna de Japón”⁵⁸. El movimiento duró de julio a septiembre de 1918, pero su alcance se potenció gracias a los periódicos y otros medios de comunicación, alcanzando a más de 300 poblados. Además de demostrar un aumento significativo de la conciencia social, después de que los motines alcanzaron Tokio, estas protestas lograron que renunciara el gabinete del

⁵⁷ Martínez Legorreto, *op. cit.*, p. 250.

⁵⁸ Michiko Tanaka, “Motines del arroz en Japón en el año de 1918”, en *Estudios orientales*, vol. VI, No 3, México, El Colegio de México, 1971, p. 250.

Primer Ministro Terauchi Masatake, quien era militar, y se estableciera el primer gobierno de partidos en la historia de Japón, encabezado por Hara Takashi 原敬 (1856-1921).⁵⁹

El primer gobierno electo democráticamente dio al pueblo oportunidades políticas nunca antes vistas en Japón, pero dentro del esquema fundado durante la era Meiji. En este sistema, el primer ministro era elegido por el emperador y su cuerpo de oficiales, pero el primer ministro podía elegir su gabinete.⁶⁰ El gobierno de Hara se caracterizó por la emergencia de varios problemas en el exterior e interior que llevaron a un estado de crisis política e ingobernabilidad en Japón. Por ejemplo, en China y en Corea, que estaban bajo control japonés, hubo varias refriegas y levantamientos en contra del ejército de ocupación que fueron brutalmente combatidas.⁶¹ Al interior del país, los movimientos de derecha fueron creando conexiones políticas y económicas que culminaron con el asesinato de Hara en noviembre de 1921.

La era Taishō también se caracterizó por un ambiente de cambio cultural que se debió a un incremento en el número de estudiantes y en la creación de la educación preparatoria *kōtōgakkō* 高等学校. En esas escuelas se comenzó la enseñanza de filosofía occidental y los estudiantes enraizaron una fuerte predisposición marxista como lo describe el historiador Marius B. Jansen: “No es una exageración decir que la mayor tendencia en el análisis de las ciencias sociales fue predominantemente Marxista en la década de 1920” y que los estudiantes “tenían mayores posibilidades de ascenso en las esferas social y política”.⁶²

⁵⁹ *Ibidem*, p. 282.

⁶⁰ Toshio Iritani, “The Status of Japan’s Pre-War Leaders” en *Group Psychology of the Japanese in Wartime*, Nueva York, Kegan Paul International, 1991, p. 3.

⁶¹ Buruma, *op. cit.*, p. 49.

⁶² Marius B. Jansen, *The making of modern...*, *op. cit.*, , p. 552.

Un aumento en la escolaridad de la población tuvo como consecuencia que en las calles de Tokio y otras ciudades japonesas aumentara el número de cafés en donde se discutían temas políticos, sociales y culturales. Desde esas nuevas plataformas culturales los *mobo* モボ⁶³ y las *moga* モガ (los chicos y las chicas modernas) podían además de discutir sobre *El capital* o la filosofía alemana mientras, comer una barra de chocolate importado, o tomar una cerveza. En estos cafés se gestaron algunos movimientos sociales que lucharon por conseguir el voto universal, los derechos de la mujer y el fin de la discriminación de los marginados.⁶³ Los cafés de discusión política crecieron en cantidad, sobre todo después del asesinato del primer ministro Hara, porque hizo evidente ante la población, que Japón estaba inmerso en un momento álgido y de crisis individual y existencial.

Los cafés y otros espacios de la modernidad como los cines, los teatros y los salones de baile fueron determinantes en la emergencia de una cultura de masas que se vio favorecida con el crecimiento de las ciudades. Esos lugares tenían la función de aliviar el aburrimiento del trabajo y fomentar las prácticas de ocio y diversión. El público no sólo estaba limitado a los interesados en la política, sino que también era atraído por la gama de productos y amenidades, provenientes del extranjero o nacionales, entre los cuales se encontraba la oferta de música militar.

El Japón de los años veinte se caracterizó por la emergencia del modernismo, entendido como un conjunto de prácticas típicamente urbanas que dislocaron en el plano imaginativo la continuidad entre el pasado y el presente, al insertar en el horizonte cultural el anhelo por el futuro. Es por eso que los productos culturales de los medios masivos ilustraban la figura del *sámurai*, pero lo equiparaban con los *gánsteres* de las películas

⁶³ *Idem*

estadounidenses de moda. En otras palabras, como escribe el filósofo Edgar Morin, el modernismo devino en “[...] una tercera cultura nacida de la prensa, del cine, de la radio y la televisión, que aparece, se desarrolla y cobra impulso al lado de las culturas clásicas - religiosas o humanistas- y nacionales”.⁶⁴ Aunque la cita de Morin no describe específicamente al Japón de esos años, pone de manifiesto que sus prácticas crecieron en párelo, u oposición, a otras formas de cultura tradicionales como las religiosas o las nacionales. Este proceso de sincretismo entre lo moderno y lo antiguo también se puede observar en las prácticas musicales de la era Taishō, las cuales se pueden analizar en dos lugares muy representativos para la época.

En la década de los años 1920, Asakusa, el conocido barrio de Tokio, era un espacio dominado por el templo de Kannon donde los devotos asistentes podían rezar y comprar amuletos para su protección, pero la cultura de ese lugar siempre se caracterizó por la coexistencia del “rezo y el juego”. En las callejuelas y callejones que rodeaban los lugares de culto se escondían los cafés, las casas de té, los prostíbulos, los teatros en la calle y los cinemas que resguardaban las notas musicales de la cultura *Ero, Guro, Nansensu* エロ・グロ・ナンセンス (Erótica, Grotesca y Sin sentido). En esos espacios el público podía vivir el “sueño de Asakusa”, un manojito de sensaciones de ocio, diversión y erotismo que se englobaron en las canciones de las revistas de mujeres jóvenes que trabajaban como meseras de cafés, pero que no descartaban los juegos eróticos con los clientes o el comercio sexual. De acuerdo con el musicólogo Mori Masao, esas trabajadoras “estaban vestidas con

⁶⁴ Morin, *El espíritu del tiempo...*, *op. cit.*, p. 20.

una falda corta llena de lentejuelas y una ropa apretada que envolvía su joven cuerpo mientras bailaban al son del Charleston”.⁶⁵

Después del Gran terremoto de Kantō 関東大震災⁶⁶ y del reacomodo de estos establecimientos, comenzaron a aparecer varios casinos en los que estas chicas bailaban en las noches, después de haber actuado o trabajado todo el día. Uno de los establecimientos más famosos era el *Casino Folies* カジノ・フォーリー, el más famoso de Asakusa hasta 1929, de su interior salieron grandes cantantes como Kawai Sumiko 河合澄子, Kimura Tokiko 木村時子 y la estrella de la época Umezono Ryūko 梅園龍子. Algunas de sus canciones más famosas como *La marcha de Asakusa* (*Asakusa kōshinkyoku* 浅草行進曲) fueron grabadas en la incipiente industria del gramófono.⁶⁷

El otro eje representativo de la modernidad japonesa era Ginza 銀座, el distrito comercial más importante de Tokio. Los escaparates llenos de novedades y los grandes almacenes de amenidades lo diferenciaban de Asakusa, en sus calles también había cafés y casas de té, pero de un precio mayor.

En la difusión de este estilo de vida, la prensa tuvo un papel fundamental, pues sus páginas tuvieron un uso pedagógico al enseñar una nueva forma de vida “moderna” y masiva. Por ejemplo, el *Asahi gurafu*, el primer periódico que incluyó fotografías a color organizó un concurso en el año de 1920, el cual consistía en que todos los niños que en su nombre tuvieran el carácter 正 *shō*, el mismo que el nombre de la era Taishō, recibieran una gorra. Se desconoce exactamente el número de personas que asistieron a las oficinas,

⁶⁵ Mōri Masato 毛利真人, “Yume no Asakusa 夢の浅草” en *Nippon ero guro nansensu, Shōwa modan kayō no hikari to kage* ニッポンエログロナンセンス, 昭和モダン歌謡の光と影, Tokio, Kōdansha, 2016, p. 164.

⁶⁶ Con este nombre se le conoce al movimiento telúrico que segó la vida de más de 100, 000 personas y causó grandes destrozos en Tokio y en otras ciudades.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 172.

pero el incidente puso de manifiesto que las cadenas comerciales de Ginza estaban “inventando” sus propias tradiciones mediante estrategias comerciales para atraer la atención de la población.

De acuerdo con Eric Hobsbawm, una tradición inventada

implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abiertamente o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado.⁶⁸

El autor menciona más adelante que no hay que olvidar que toda tradición contiene en su interior un aspecto práctico que, en el caso de la cultura de consumo de la época Taishō, era promover el consumo. De esta manera, estas nuevas tradiciones comerciales crearon un puente entre el presente y el pasado, pues de alguna manera no entraron en disputa con la ideología social.

Los medios de comunicación tuvieron otro efecto, pues debilitaron las rígidas estructuras sociales que hasta principios del siglo XX fragmentaron a los estratos de la población. Es por esa razón que, desde la década de 1910 y sobre todo en los años veinte, los medios de comunicación masiva se orientaron hacia un público indeterminado. Por supuesto, por razones comerciales las compañías dirigían sus productos hacia públicos diferenciados como: las mujeres, los hombres, los niños o las niñas, pero como sugiere Morin,

Estas nuevas estratificaciones no deben enmascarar para nosotros el fundamental dinamismo de la cultura de masas. A partir de los años treinta, primero en Estados Unidos y después en los países occidentales, emerge un nuevo tipo de prensa, de radio y de cine cuyo carácter más propio es el de dirigirse a *todos*.⁶⁹

⁶⁸ Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de...*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁹ Morin, *op. cit.*, p. 48.

La capacidad de los medios de comunicación para dirigirse a un público indeterminado, así como el crecimiento en la cantidad de publicaciones y emisiones de radio, permitieron que la masa social japonesa se cohesionara en una comunidad de cinéfilos, lectores, radioescuchas, etcétera. Ya en los años 1980, el politólogo Benedict Anderson en su libro *Comunidades imaginadas* sugirió que la imprenta, nacida en el siglo XIV, fue un factor decisivo en la unificación de las naciones al unificar el idioma y formar una idea de simultaneidad.⁷⁰ Lo que propongo aquí es que, en esta época, los medios de comunicación formaron una idea de simultaneidad que impulsó la idea de la existencia de una cultura nacional por medio de varios productos ideológicos como la música. La idea de simultaneidad fue completada por la llegada y el desarrollo de una cultura de consumo en relación estrecha con las industrias de la radio y del gramófono.

En esa misma década, se fundaron las principales compañías disqueras como: Nippon Victor (1927), Nippon Columbia (1928), Nippon Polydor (1924), King Records (1920), Teichiku Records (1934) y Taihei Records (1934) y los gramófonos pudieron llegar a los hogares.⁷¹ Gran parte de las canciones que grabaron estas disqueras, provenían de los cafés de moda o de las calles de Ginza y Asakusa. Al mismo tiempo, la radiodifusora nacional NHK 日本放送協会 (Asociación Japonesa de Radiodifusión), establecida en 1925,⁷² permitió, mediante el pago de una suscripción, que las canciones de moda se introdujeran en los hogares y otros espacios tanto privados como públicos. Así, gracias a la radio y al gramófono, la llegada de la música a estas zonas inauguró nuevas formas de

⁷⁰ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 63.

⁷¹ Sakuramoto Tomio 桜本富雄, *Las canciones y la guerra, todos estaban cantando canciones militares* 歌と戦争、みんなが軍歌をうたっていた, Tokio, Athenas Shobo, 2005, p. 6.

⁷² Gregory J. Kasza, *The State and the Media in Japan, 1918-1945*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 72.

socialización que difuminaron la frontera entre lo público y lo privado y permitieron escuchar las canciones colectivamente y, al mismo tiempo, discutir su contenido. Si tomamos en cuenta que ambos dispositivos no sólo se dedicaron a difundir música, sino que también divulgaron noticias, programas de entretenimiento y otros productos ideológicos se puede inferir que los mismos medios gubernamentales fueron una herramienta utilizada tanto para imponer una ideología oficial, como para desafiarla.

1.4 LA CENSURA Y EL CONTROL DE LA MÚSICA ANTES DE LA GUERRA

La llegada de los nuevos medios masivos de comunicación permitió a la población tener el poder de elección sobre lo que quería escuchar, leer o ver y, de esa manera, se abrieron espacios. Silverberg revisó las implicaciones políticas de la aparición del “súbdito cliente”, un individuo que tenía voluntad para elegir productos, estilos y opciones musicales, pero que vivía dentro del sistema imperial japonés y bajo un esquema capitalista de dominación.⁷³

En el plano musical, la posibilidad de transportar a casa las notas, las canciones y la radio permitió un tipo de relación cultural diferente con la música: ya no solo se escuchaba, sino que se podía interactuar, cambiar la letra y jugar con sus sentidos dando pie a una diversa gama de creaciones musicales. Los compositores y las casas musicales también mezclaron con éxito los estilos que encontraban en los discos importados, en las estaciones de radio extranjeras y en las calles de Ginza y Asakusa y además transformaron su significación. El número de canciones que salieron a la venta en ese momento fue espectacular. *Katyūsha no uta*, una de las canciones más populares del periodo, vendió más de veinte mil copias y las demás canciones no estuvieron muy lejos de vender la misma

⁷³ Miriam Silverberg, “Introduction”, en *Erotic Grotesque Nonsense, The Mass Culture of Japan Modern Times*, Los Ángeles, University of California Press, 2006, p. 4.

cantidad. En otras palabras, se puede considerar que la intromisión de los medios de comunicación en la intimidad del hogar produjo un reacomodo masivo entre la frontera moral de los espacios público y privado, y entre lo criticable y lo no criticable, algo que las autoridades no vieron con buenos ojos.

A pesar de que las protestas y movimientos sociales japoneses habían logrado que llegaran al poder gobiernos apoyados por la población, las gestiones de Hara Takashi y de sus sucesores no fueron tan liberales como se esperaba, si no que más bien, siguieron un estilo conservador de gestión que no se diferenciaba mucho de la de los líderes de Meiji.⁷⁴ Una característica de estos gobiernos era un rechazo total a los movimientos sociales y un gran temor por la Revolución Rusa. De hecho, el tercer primer ministro del gobierno de partidos, Katō Takaaki 加藤高明 (1860-1926) presidió la decisión de la Ley de Conservación del Orden Público 治安維持法 (*Chian ijihō*) de 1925.⁷⁵

Esta ley tenía como misión principal eliminar a los movimientos y grupos “que atentaran contra el ente nacional y el régimen de la propiedad privada”.⁷⁶ La ambigüedad de las palabras de esta legislación permitió que bajo esa ley se llevaran a cabo abusos contra los movimientos sociales, el movimiento anarquista, los comunistas y contra algunos movimientos de derecha radical. La ley también preveía sanciones contra la moral y el orden público, por lo que algunos cafés de Asakusa, también fueron cerrados y/u obligados a moderar la oferta musical, sexual y de entretenimiento. Incluso, algunos músicos fueron castigados severamente y muchas de sus canciones censuradas. No obstante, el número de canciones no disminuyó, por el contrario, la cultura de masas de Asakusa y de Ginza

⁷⁴ Richard H. Mitchell, “Japan’s Peace Preservation Law of 1925: its Origins and Significance”, en *Monumenta Nipponica*, Volumen 28, número 3, Otoño de 1973, p. 320.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ Michiko Tanka, *Política y pensamiento político en Japón, 1926-2012, México, El Colegio de México, 2014*, p. 92.

proporcionó una base de entretenimiento y ocio que no se pudo borrar ni con la censura de los años 1920, ni con las implicaciones culturales de la toma del poder de los militares la década siguiente.

El advenimiento de la cultura de masas, y de los extensos movimientos sociales permitieron a los ciudadanos japoneses externar sus gustos, sus modas, su idiosincrasia y sus elecciones políticas ganando terreno en el sistema imperial, lo que no pudo ser borrado por las autoridades japonesas. En ese sentido, hoy se puede considerar que esa cultura de masas aumentó en tamaño y poder en esta época y construyó las bases del mercado de bienes simbólico la toma del poder por los militares. En ese mercado, las canciones militares incorporaron las letras, la música y la idiosincrasia que las hizo consumibles para la población.

CAPÍTULO 2.- LAS *GUNKA* DE LA GUERRA DE LOS QUINCE AÑOS Y SU CONTEXTO

Una profunda mirada a los acontecimientos de los últimos años de la década de 1920 y del comienzo de 1930 pueden servir como muestra tangible de las grandes transformaciones que estaban por ocurrir en Japón. Durante ese lapso de tiempo, el desarrollo de una importante cultura de masas, una serie de cambios políticos y la llegada de los medios masivos inauguraron el camino para lograr la tan anhelada democracia imperial. Sin embargo, las diferentes fuerzas políticas que integraban los espacios de poder buscaron apaciguar esos avances. El régimen de partidos que alcanzó el poder gracias a las grandes movilizaciones de los “motines del arroz” de 1918, nunca llegó a rivalizar con el gobierno oligárquico y careció de la fuerza necesaria para lograr una verdadera transformación democrática en Japón.

Además, los primeros ministros elegidos durante este periodo estaban en desacuerdo con los cambios democráticos radicales y muchas veces emitieron leyes autoritarias para asegurar su poder y permanencia. En 1925, se emitió la Ley de preservación del Orden Público 治安維持法 con la que muchos intelectuales de izquierda terminaron en la cárcel o torturados y muchas publicaciones y emisiones de radio fueron censuradas. Es significativo que se emitiera unos meses antes que la Ley de Elección General 普通選挙法, pues demuestra que el gobierno de partidos característico de la denominada Democracia Taishō no deslumbraba una liberalización del voto sin un control coercitivo.

La Ley de preservación del Orden Público no era el único instrumento de control diseñado por el gobierno, pues como lo apunta la siguiente cita del historiador Richard H. Mitchell:

En realidad la nueva Ley de Paz [La Ley de Preservación del Orden Público] era solo una de las herramientas utilizadas por el Estado para controlar a sus oponentes. Además de esta ley, el gobierno creó un sistema complejo e interesante para la conversión de los criminales ideológicos; una vez que fueran suficientemente purificados se les permitía reingresar en el sistema imperial⁷⁷

Además de este código legal, destaca la existencia de una Policía Superior Especial 特高警察, encargada de regular la ideología de la población y de una Policía de Legislación Militar 憲兵隊. Ésta última, de acuerdo con la historiadora Katō Yōko 加藤陽子, “[...] se encargaba no sólo de los asuntos militares, sino que también tenía una importante fuerza legal contra la población”.⁷⁸ El endurecimiento de los controles estatales durante los últimos años de la década de 1920, también supuso un avance de la vigilancia del Estado sobre los medios masivos.

Los intentos de controlar estos nuevos dispositivos no fueron exclusivos del régimen imperial japonés, pero sí permitieron que en Japón los controles estatales primaran sobre la iniciativa privada. Por ejemplo, la negociación por el control de la radio comenzó en 1921, pero no fue sino hasta 1925 cuando se fundó la Asociación de Difusión Japonesa 日本放送協会 (NHK), un fuerte monopolio estatal mediante el cual se controlaron los usos, la programación y el tipo de música que se podía escuchar.

El entonces ministro de comunicaciones Inukai Tsuyoshi 犬養毅 (1855-1931) abogó por la creación de ese monopolio como una medida para asegurar el poder estatal.⁷⁹

En los últimos años de la década de los años 1920, de la misma manera, se controlaron los

⁷⁷ Richard H. Mitchell, “Japan’s Peace Preservation Law of 1925: its Origins and Significance”, *Monumenta Nipponica*, vol. 28, núm. 3, (otoño 1973), p. 318.

⁷⁸ Katō Yōko 加藤陽子, *Manshū jihen to nicchū sensō, Nihon no seppuku, Chūgoku no kaishaku* “満州事変と日中戦争、日本の切腹、中国の介錯”, en *Sore demo nihonjin ha sensō o eranda* “それでも日本は戦争を選んだ”, Tokio, Toppan Insatsu, 2011, p. 262.

⁷⁹ Gregory Kasza, “Radio”, en *The State and the Mass Media in Japan, 1918-1945*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 1988, p. 80.

lugares de entretenimiento y algunas producciones de cine y de *manga*. Con estos antecedentes en mente, una vez que comenzó la Guerra de los Quince Años y que las distintas facciones militares ocuparon puestos importantes en el poder estatal, lo único que tenían que hacer era reconstruir o reforzar los controles que los gobiernos supuestamente más democráticos habían inaugurado. De acuerdo con el historiador Marius B. Jansen, el desarrollo del imperialismo japonés representa un “cambio de prioridades y de ponderaciones más que una ruptura con la etapa anterior”.⁸⁰ En concreto, se puede considerar que el proceso de desarrollo del imperialismo japonés no comenzó en 1931, sino quizás se puede rastrear hasta mediados de la era Meiji. De la misma manera, la etapa de la Guerra de los Quince Años no corresponde a una etapa monolítica, ni a un proceso histórico definible a priori, toda vez que abarca tres enfrentamientos diferentes y distintas etapas políticas. Es por ello que en este trabajo se ha dividido en tres etapas concretas.

La primera etapa corresponde con el proceso que comienza con el Incidente de Manchuria del 18 de septiembre de 1931 y culmina con las disputas entre el ejército y la marina por avanzar hacia el norte o hacia el sur que llevaron al desarrollo del ataque contra la China continental. La segunda época comprende desde el comienzo del Incidente de China, el 7 de julio de 1937, hasta el ataque de Pearl Harbor en 1941. Por último, la etapa final termina en 1945 con la aplastante derrota japonesa. En cada una de esas etapas, el control estatal fue cambiando y las luchas políticas y sociales impidieron que la intervención estatal fuera uniforme, sobre todo en lo que respecta a las canciones militares.

En este sentido, el objetivo de este capítulo es presentar un esbozo del contexto histórico-político en el cual se desarrollaron las *gunka* durante la Guerra de los Quince Años. Si se parte de la hipótesis de que los temas y las posibilidades de producción de esas

⁸⁰ Marius B. Jansen, “The China War”, *op. cit.*, p. 576.

canciones obedecieron al contexto histórico, es necesario conocer los acontecimientos más relevantes del periodo toda vez que éstos marcaron la temática de las *gunka*. Así, se puede decir que no en todos los momentos las canciones militares tuvieron las mismas funciones o que la censura fue un proceso uniforme. En algunos momentos, cómo se verá más adelante, algunos estratos de la población pudieron expresarse en las canciones militares. En este sentido, las preguntas a las que este trabajo busca responder son: ¿qué procesos fueron determinantes en la temática de las canciones militares? y ¿Cómo y por qué se fueron transformando las canciones militares en cada una de las etapas de la Guerra de los Quince Años?

2.1 DEL INCIDENTE DE MANCHURIA AL INCIDENTE DE CHINA (1931-1937)

Cuando comenzó el año de 1931, la industria del entretenimiento estaba en auge. Ginza y Asakusa seguían siendo frecuentados por extensas masas de trabajadores que buscaban diversión, entretenimiento y espacios de contacto con la modernidad. En ese mismo año, el escritor Kawabata Yasunari escribió su famosa novela *La pandilla carmesí de Asakusa* (Asakusa Kurenaidan 浅草紅團) inspirado por el erotismo de ese distrito.

Por otro lado, la radio se había introducido en los hogares japoneses, pues aun con los fuertes controles estatales, rompió las barreras sociales y armonizó a la nación transformando los ámbitos públicos y privados. La posibilidad de imaginar a los demás ciudadanos japoneses escuchando la misma noticia o canción al mismo tiempo transformó las formas de aprehensión de las temporalidades y promulgó una sensación de

simultaneidad novedosa que unificó a la nación.⁸¹ En este sentido, el historiador Tonoshita Tatsuya 戸ノ下達也 considera que la masificación (大衆化) que tuvo lugar durante la década de 1930, pues este proceso inauguró la época de las canciones nacionales que fungieron como un instrumento importante de expresión simultánea para la población.⁸² Es probable que la radio y su programación fungieran como pilares fundamentales que ayudaron a la población japonesa a imaginar los límites de la nación, no es casualidad que los niños, durante los primeros años de la década, emularan el popular saludo: “Todos los ciudadanos del país” (*zenkoku no mina san* 全国の皆さん), mostrando la gran influencia que la radio había alcanzado en el Japón.⁸³

Sin embargo, la influencia de los medios y sus implicaciones para la población eran matizadas por un estricto control de censura que impidió que muchos japoneses conocieran la situación real de su país. Las noticias, las opiniones y las canciones tenían que ser modificadas si no reproducían las opiniones del gobierno y de esta manera se controlaba gran parte de la opinión pública. Por ejemplo, en 1931, dos meses antes del comienzo de la guerra, a los estudiantes de la Universidad Imperial de Tokio se les preguntó su opinión sobre la situación de China. Más del 80% respondió que Japón debería de comenzar una guerra para reclamar sus derechos en aquel país. De acuerdo con Katō, el resultado de la encuesta muestra el resultado del control gubernamental sobre la programación de la radio y otros medios de comunicación.⁸⁴

⁸¹ En este apartado retomo la idea de Benedict Anderson cuando habla de la simultaneidad como una de las condiciones primordiales para poder imaginar la nación. Véase Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas...*, *op. cit.*, p. 49.

⁸² Véase, Tonoshita Tatsuya 戸ノ下達也, *国民歌を唱和した時代昭和の大衆歌謡*, Tokio, Iwanami Shoten, 2011.

⁸³ Inagaki Yoshihiko 稲垣吉彦, *Ryūkōgo no shōwa shi* 流行語の昭和史, Tokio, Yomiuri Shinbun Sha, 1989, p. 18.

⁸⁴ Katō Yōko, *Sore demo...* *op. cit.*, p. 260.

De este modo, la censura impuesta sobre las noticias y otros medios de comunicación podía dirigir la atención de los japoneses hacia las noticias que convenían al gobierno. Esto impidió que muchos japoneses fueran conscientes de los graves problemas del interior de Japón y en cambio, enfocaran su atención en la problemática de China y del exterior. En ese país la influencia japonesa había crecido, desde la victoria contra Rusia en 1905. Japón tenía apostada allí a una pequeña fuerza (el ejército de Kwantung (關東軍) cuya misión era la defensa del ferrocarril de Manchuria y de otros intereses japoneses. Este ejército se caracterizó por sus irresponsables acciones entre las que se cuentan el asesinato de líder de guerra chino Zhang Zuolin en 1928. Esto exacerbó las tensiones con las fuerzas del General Chiang Kai Shek 蔣介石 (1887-1995), líder del Partido Nacionalista Chino.

La tensa situación detonó el 18 de septiembre de 1931 cuando una parte del ferrocarril de Manchuria explotó y provocó un enfrentamiento con las tropas chinas. Aunque nunca hubo una declaración de guerra formal, hoy es obvio que los altos mandos del ejército de Kwantung, liderados por Ishihara Kanji 石原莞爾 (1889-1949), habían planeado la explosión. Al respecto, el historiador Marius B. Jansen afirma que,

De ningún modo, el incidente de Manchuria es el producto de una subordinación de parte de los activistas militares de rueda libre. Fue el resultado de una planeación meticulosa llevada a cabo en el contexto de asociaciones complejas personales y de grupo.⁸⁵

Cabe destacar que el avance sobre China que siguió como respuesta al “desafío de los chinos” se llevó a cabo ignorando las órdenes centrales de Tokio. En poco tiempo se hizo evidente que el gobierno civil carecía de los medios necesarios para controlar las exigencias

⁸⁵ Jansen, *The Making of...*, *op. cit.*, p. 580.

de los militares de Kwantung. Desesperado, el primer ministro Inukai Tsuyoshi apeló al emperador para poder controlar al ejército, pero éste no respondió.⁸⁶

En el interior del país, la política japonesa era variopinta y en los últimos días se había vuelto excepcionalmente volátil. Las diferentes facciones civiles y militares habían avanzado hacia puestos políticos prominentes y aprovechando los vacíos de poder del gobierno de partidos, algunos militares jóvenes japoneses comenzaron a reunirse en secreto y planear un golpe de Estado que “restituyera” el poder imperial y castigara a los gobernantes civiles. Estos militares estaban inspirados por una ideología que ponderaba “la lealtad popular hacia el trono [imperial] y el dogma de una misión divina inspirada”.⁸⁷ Su acción más importante se gestó el 15 de mayo de 1932, cuando en un golpe de estado organizado lograron asesinar al primer ministro Inukai y a otras cabecillas del gobierno. No obstante, el gobierno de partidos no se deterioró inmediatamente después del incidente, pues hubo varios intentos de rescate del gobierno parlamentario. Sin embargo, esos intentos se vieron frustrados cuando Suzuki Kisaburō 鈴木喜三郎 (1867-1940), el candidato de partidos, no fue elegido como primer ministro debido a su enemistad con el príncipe Saionji Kinmochi 西園寺公望 (1849-1940) y en su lugar fue nombrado como primer ministro el general retirado Saitō Makoto 齋藤実 (1858-1936), quien llegó al poder en medio del sentimiento extendido de que Japón se encontraba en un periodo de emergencia 非常時日本. Con esto se puede decir que los militares llegaron al poder, pero no tenían un plan de acción concreto ni se pueden considerar como parte de un grupo estructurado, ya que entre ellos también había rencillas. Esto hizo que su avance fuera progresivo y complejo.

⁸⁶ Ian Buruma, *Inventing Japan...*, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁷ Richard Storry, *The Double Patriots*, Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1957, p. 1.

El incidente de mayo de 1932 tuvo consecuencias políticas importantes para Japón. Reacomodó a las élites gobernantes de Japón y abrió el camino político para los militares. También, de acuerdo con el historiador Walter A. Skya, la serie de golpes de estado organizada por los jóvenes militares “fue esencial para lanzar a Japón en una guerra global”.⁸⁸ La justificación mayor de los actos de terrorismo era la misión de devolver el poder al *tennō* y dislocar las oligarquías que se habían fundado desde la era Meiji. Cabe destacar que estos intentos de golpes de Estado no preveían la desaparición del gobierno, sino su cooptación.⁸⁹

Después de los golpes de Estado, el apoyo de la población hacia la guerra fue alto, pero es posible que las contradicciones políticas y el terrorismo impulsaran ese entusiasmo inicial. El espontáneo aliento de las masas también se debió a que gran parte de la población estaba en descontento con el gobierno civil y en ese sentido, observaban al avance del ejército en China como una oportunidad de armonizar la nación y de obtener ganancias económicas que disminuyeran los efectos de la gran depresión económica de 1929. El historiador Yoshimi Yoshiaki ha analizado algunas encuestas que demuestran que la población agrícola, la más golpeada por las exigencias del ejército y la marina imperial, era la que adquiriría más bonos de guerra y la que hacía más sacrificios, para que la guerra terminara más rápido.⁹⁰

En efecto, en el primer momento del enfrentamiento bélico, la constitución Meiji siguió en funciones y los cambios en la estructura de poder no transformaron todos los ámbitos de la vida cotidiana, pues los militares mantuvieron la rígida estructura de Meiji

⁸⁸ Walter A. Skya, “Terrorism in the Land of the Gods”, en *Japan’s Holy War, The Ideology of Radical Shintō Ultrationalism*, Duke, Duke University Press, 2009, p. 232.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 231.

⁹⁰ Yoshimi Yoshiaki, *Grassroots Fascism: The War Experience of the Japanese People*, Nueva York, Columbia University Press, 2015, p. 45.

que dividía la sociedad entre la “élite” y a la “no élite”.⁹¹ Las élites políticas, que habían ascendido al poder desde la era Meiji, siguieron manteniendo su estatus y su poder.⁹² En este sentido, se puede considerar que la subida al poder de Saitō supuso un reacomodo en la balanza de poder cuyas transformaciones fueron lentas y supusieron el enfrentamiento de facciones contrarias dentro de la milicia.

El Ministerio de Educación 文部省 fue una de las primeras instituciones que recibieron la influencia de los militares. Si bien durante los primeros años de la década, en el periodo de legitimación del gobierno militar, las directrices de los militares tuvieron que rivalizar con los proyectos educativos que los movimientos sociales habían logrado durante la década anterior, lo cierto es que los militares buscaron cooptar el sistema educativo y utilizarlo para imponer una ideología militarista y nacionalista. Por lo que se refiere a los libros de texto, los militares no necesitaron reformarlos, pues muchos de ellos ya contenían historias basadas en la lealtad militar. Por ejemplo, el libro de *Ética* 修身, que se había utilizado como texto básico de la Escuela primaria ordinaria 尋常小学校 desde el año 1918, contenía la historia del *Soldado veterano Kiguchi* 木口古兵, quien “aunque había sido alcanzado por las balas del enemigo, no dejó de tocar la trompeta”.⁹³ Los libros de música tampoco se modificaron, pues “de 1932 a 1933, el Ministerio de Educación promulgó solamente pequeñas modificaciones a estas colecciones [los libros de texto musicales]”.⁹⁴ Es decir, que se puede considerar que los militares utilizaron las estructuras de la educación nacionalista preexistente y desde ahí aumentaron su poder.

⁹¹ Toshio Iritani, *Group Psychology...*, op. Cit., p. 1.

⁹² Michiko Tanaka, *Historia mínima...*, op. cit., p. 260.

⁹³ Ministerio de Educación de Japón 文部省, *Jinjō shōgaku shūshin sho* 尋常小学修身書, Tokio, Kokutei kyōkasho, 1918, p. 10.

⁹⁴ Noriko Manabe, “Songs of Japanese Schoolchildren...”, op. cit., p. 98.

En lo que respecta a la propaganda con fines bélicos y militaristas, la influencia de los militares aumentó su producción y alcance, pues fungió como un importante medio para dar a conocer los éxitos militares en China y Manchuria. De manera progresiva, la propaganda de guerra comenzó a invadir los escaparates de las tiendas, donde aparecieron productos alegóricos a las batallas, como los *kimonos* teñidos con imágenes de las batallas. En esta misma época, las canciones militares eran parte fundamental de la propaganda de guerra, por lo que se impulsó su producción y alcance.

Desde el comienzo de la guerra las *gunka* tuvieron la función de aumentar la moral de los combatientes y de acompañar las ceremonias fúnebres para los soldados caídos en batalla. Las canciones militares, como se discutió en el primer capítulo, fungieron como parte del entretenimiento de la población desde la década de 1920, pero su producción “sólo era llevada a cabo por el ejército y la marina”.⁹⁵ El uso de temáticas y de tonadas militares impidió que las *gunka* se difundieran entre la población por un tiempo, por lo que no llegaron a ser canciones muy populares sino hasta unos años después. Como recuerda Sakuramoto Tomio “En los primeros años de 1930, cuando nació, la canción más popular era la balada de Tokio *tōkyō ondo* 東京音頭 adornada por la letra de Nakayama Shinpei 中山晋平”.⁹⁶ De la cita anterior se puede deducir que en los primeros años de la década de 1930, las *gunka* todavía no tenían la popularidad que alcanzarían en otras etapas de la guerra y que los militares en el poder tuvieron que construir espacios de legitimidad entre la población para la propaganda militar.

El gobierno militar utilizó varias estrategias para popularizar la música militar: implementó su uso en las escuelas, utilizó escalas musicales populares y comisionó a los

⁹⁵ Horiuchi Keizō, *Nihon no gunka*, op. cit., p. 243.

⁹⁶ Sakuramoto Tomio, *Uta to sensō...*, op. cit., p. 3.

artistas y cantantes del momento para producirlas. De acuerdo con Sakuramoto, los cantantes y autores de las *gunka* se pueden dividir “entre los músicos y cantantes lacayos [走狗] que tomaron la iniciativa en la creación de canciones militares y los que fueron movilizados”.⁹⁷ La iniciativa privada también observó la guerra como una oportunidad para incrementar las ganancias económicas y aprovechando los acontecimientos y noticias de guerra creó canciones militares que fuera fáciles de familiarizar con la población. Si como afirma Benjamin Curtis,

El desarrollo de una música nacional supone ayudar a codificar los valores, la historia y la identidad –en otras palabras, una música nacional supone formar una parte esencial de la cultura nacional que podría definir a la nación tanto para su propia población como para las poblaciones vecinas.⁹⁸

Probablemente, el uso de la música militar afianzó el poder de los militares y formó parte importante de la propaganda de guerra necesaria para la construcción de una unidad nacional. Es importante destacar que la música militar, el uso de la radio y del fonógrafo y la incorporación de los artistas más populares del momento hicieron de la propaganda musical un producto llamativo que penetró en los hogares con gran fuerza.

Una característica de la propaganda de guerra japonesa de la primera etapa de la guerra era que “el gobierno no dictaba lo que debía de hacer la población. Reflejando los ámbitos políticos y militares de aquel tiempo, no existía un solo órgano para propaganda, ni un ministerio de propaganda. Nunca apareció una contraparte japonesa de Joseph Goebbels, el ministro nazi de propaganda”.⁹⁹ Quizás Kushner tenga razón al notar la desestructuración de la publicidad de guerra japonesa, pero eso nos deja con una pregunta ¿si la música

⁹⁷ *ibidem*, p. 7.

⁹⁸ Benjamin Curtis, “Nationalism and Music”, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁹ Barak Kushner, *The Thought Wa, Japanese Imperial Propaganda*, Honolulu, University of Hawai’I Press, 2006, p. 6.

militar, y de hecho toda la propaganda, era creada por diferentes iniciativas, por qué era tan popular? Más adelante Kushner advierte que la respuesta a esa pregunta podría deberse a la desestructuración, otros han afirmado que el poder de la cultura de masas fue lo que dio su impulso definitivo a la propaganda de guerra. Lo cierto es que los últimos trabajos sobre la propaganda de guerra japonesa han hecho énfasis en la calidad de la propaganda. Como propone el historiador John Dower, la calidad fue una de las características esenciales de la propaganda de guerra japonesa,

Cuando el director de Hollywood Frank Capra fue reclutado después de Pearl Harbor para realizar películas de propaganda “documental” para el ejército, él tuvo la oportunidad de ver muchas películas que los japoneses habían presentado en el curso de la guerra con China. Su respuesta es citada en algunos círculos de arte contemporáneo: “no podemos vencer este tipo de películas”, Capra exclamó, “nosotros hacemos una película como esta cada diez años, no tenemos los actores”.¹⁰⁰

Además de la calidad de la propaganda, la música militar japonesa, por ejemplo incorporó capital gubernamental y capital privado. De esa manera, la letra de una canción podía ser producida por el ministerio de educación y su música podía ser compuesta por el ejército, la marina o por los músicos más populares de la época.

La desestructuración de la propaganda de guerra japonesa y el progresivo avance de los militares en el poder, también fomentó la cooperación entre empresas privadas. Sakuramoto apunta que,

Las empresas de periódico se dieron cuenta de que las canciones populares se habían convertido en un producto gracias a la aparición de la radio y gracias a la música de acompañamiento de películas, colaboraron con las empresas discográficas para organizar concursos para buscar letras, producción y selección de canciones populares.¹⁰¹

¹⁰⁰ John W. Dower, “Japan’s beautiful Modern War”, *Ways of forgetting, Ways of remembering, Japan in the Modern World*, Nueva York, The New Press, 2012, p. 98.

¹⁰¹ Sakuramoto Tomio, *Uta to sensō.., op. cit.*, p. 18.

Un ejemplo de la cooperación entre empresas privadas para la creación de canciones militares fue la composición de las canciones más populares del Incidente de China: *Los tres valientes soldados que utilizaron su cuerpo como bomba contra el enemigo* 爆弾三勇士 y *Los tres valientes soldados que utilizaron su cuerpo como balas humanas* 肉弾三勇士. El concurso para crear estas dos canciones fue organizado por el periódico *Osaka Asahi shinbun* 大阪朝日新聞社 y por el *Tokio Nichinichi shinbun* 東京日日新聞社. Las canciones tenían que basarse en la hazaña de los soldados Sakue Inosuke 作江伊之助, Kitagawa Susumu 北川丞 y Eshita Takeji 江下武二, quienes sacrificaron su vida explotando un cañón en la fortaleza del enemigo en Miaohangzhen 廟行鎮, China. Ambas canciones se convirtieron en éxitos comerciales sin precedentes y se transformaron en el primer precedente de “canciones militares de noticias” ニュース軍歌, es decir que en un país donde la censura no permitía que las noticias dijeran lo que sucedía, las *gunka* tenían la función de informar los acontecimientos de la guerra.

Una mirada más profunda a la falta de estructura de la propaganda japonesa también tiene que tomar en cuenta las contradicciones políticas de los primeros años de la década de 1930. La llegada de un militar al puesto de primer ministro no significó el final de los partidos políticos y los militares no fueron capaces de imponer una estructura homogénea, ni en el terreno político ni en el cultural, debido a que dentro del ejército existían varias facciones político-ideológicas que se disputaban el poder. Es cierto que el eje motor de todas esas facciones era la inconformidad con las élites militares implantadas desde la era Meiji, pero detrás de ello existían varios intereses acumulados. Así, el ejército y algunos sectores civiles se organizaron en facciones destacando la facción del Camino del *tennō* 皇

道派, influida por las ideas de ultranacionalistas de Kita Ikki 北一輝 (1883-1937) y centrada en la idea de fomento espiritual japonés y la facción de Control 統制派 que concentró su atención en la preparación tecnológica de Japón para una guerra de largo alcance, aunque ambas posiciones políticas distan de representar ideas políticas definidas, para efectos de su identificación de les ha denominado de esa manera. Las luchas entre estas facciones fueron tan cruentas que “para 1935, los terroristas ultranacionalistas shintō, estaban apuntando para su asesinato a sus rivales radicales ultranacionalistas shintō y a los oficiales militares que pertenecían a otras facciones nacionalistas”.¹⁰² En otras palabras que en el primer lustro de la década de 1930, los militares que habían ascendido al poder no representaron un plan ideológico concreto, pues estaban comprometidos por los enfrentamientos entre los grupos de militares y paramilitares que exigían una revisión a la situación de la política nacional e internacional.

Por si fuera poco, el ejército y la marina imperial también estaban divididos en cuanto a su plan de avance en China. Desde 1905, había dos estrategias enfrentadas que agrupaban los intereses de la armada imperial y que habían regido los movimientos y acciones diplomáticas de Japón: la ideología del pequeño Japón 小日本主義 y la del gran Japón 大日本主義. La primera abogaba por una expansión militar controlada que respetara los tratados internacionales y que se restringiera a un avance hacia el norte que comprendiera la península coreana, Manchuria y una parte de China. La segunda era más radical, buscaba una expansión comenzando en el sur de China y que se extendiera hasta el Sureste de Asia.¹⁰³

¹⁰² Skya, “Terrorism in the Land of the Gods”, *op. cit.*, p. 238.

¹⁰³ Peter Duus (ed.), *The Cambridge History of Japan*, volumen 6, Nueva York, Cambridge University Press, 1988, p. 271.

La lucha entre estrategias militares también tuvo relevantes consecuencias para los movimientos de liberación de Asia. Si desde principios del siglo XX habían existido algunas facciones y grupos ultranacionalistas japoneses que apoyaban a los movimientos de liberación nacional de algunos país asiáticos –como el movimiento nacionalista chino de Sun Yat Sen 孫文 o el movimiento de liberación coreano de Kim Okyun 金玉均-, para la década de 1930, “los ultranacionalistas japoneses habían cambiado su política de apoyar activamente los movimientos de liberación de Asia, a suprimirlos cruelmente”.¹⁰⁴ Este cambio en la mentalidad de los ultranacionalistas japoneses comprometió el apoyo de los países asiáticos en el esfuerzo bélico japonés e hizo que Chiang Kai Shek optara por un plan de resistencia abierta contra los japoneses.

Este tipo de enfrentamientos políticos tuvo consecuencias importantes en el terreno de las *gunka*. Si en la década de los años de 1920, las canciones populares 歌謡曲 tuvieron la función de definir a la nación moderna, la influencia militar en la escena política japonesa de los años 1930, otorgó ese papel a las canciones militares. También es probable que ante la falta de una política cultural estructurada desde el gobierno, en los primeros años de la guerra la categoría de música militar se expandiera hasta incluir las canciones populares del país militar 軍国歌謡, las canciones militares propiamente dichas y algunos tipos de canciones nostálgicas para el entretenimiento de los soldados.

La aceptación de las canciones militares por parte de la población se debió en parte a los esfuerzos de las empresas privadas por convertir a ese tipo de música en un dispositivo cultural que generara ganancias. En esa misión también jugó un papel importante la imposición progresiva de la ética militar y el control de las instituciones por

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 248.

parte del Estado. Por ejemplo, una canción podía ser compuesta o producida por alguna empresa privada, pero ésta se popularizaría gracias a su inclusión en los libros de texto de las escuelas o en las academias militares. Se puede considerar que esta estrategia de cooperación y beneficio mutuo haya sido una de las estrategias clave para entender el funcionamiento de la propaganda de guerra japonesa durante la Guerra de los Quince Años.

De acuerdo con la musicóloga Noriko Manabe, las compañías discográficas y las empresas de periódico fueron las pioneras en aprovechar el auge de la cultura militar impulsado por las altas esferas del gobierno. Así, si la función de la educación en Japón durante la guerra era “inspirar el nacionalismo, desarrollar una estética sensible, enseñar la correcta pronunciación e intensificar la actividad mental desarrollando la habilidad de recordar sonidos. [Porque para generar ganancias], la letra y la música tenían que ser “nacionales” (*kokumin teki*) en su naturaleza”,¹⁰⁵ estas empresas fueron las primeras en desarrollar una gama amplia de productos que inspiraran el nacionalismo como lápices, loncheras, mochilas y canciones militares.

Es decir, que en el primer momento de la Guerra de los Quince Años, la industria de las canciones militares fue llevada a cabo tanto por el gobierno como por la iniciativa privada. Sobre todo debido a que el gobierno no tenía los instrumentos de poder necesarios para cooptar a las empresas privadas y éstas se dedicaron a crear espacios de oportunidad para aumentar sus ganancias económicas basadas en los acontecimientos de la época. Esto seguiría así hasta el Incidente del 26 de febrero de 1936 二・二六事件.

En ese intento de golpe de Estado, un grupo de jóvenes militares de la facción del camino del *tennō* se sublevó e intentó asesinar a varios cabecillas del gobierno. Una parte del ejército de sublevados tenía la misión de acercarse al palacio imperial para “separar a

¹⁰⁵ Noriko Manabe, “Song of Japanese Schoolchildren...”, op. cit., p. 101.

Hirohito de sus “asesores perversos”. Aunque no pudieron acabar con la vida del primer ministro Okada Keisuke 岡田啓介 ni con la del famoso autor Charles Chaplin, el resultado de este ataque fue aprovechado por la facción de control para posicionarse en los puestos de poder más altos y desde ahí concretar el plan de avance militar hacia el sur. Para la población el resultado de este incidente fue la pérdida progresiva de los avances de la “democracia imperial” y un mayor control gubernamental sobre la vida cotidiana.

Estas acciones produjeron varias opiniones entre la población, es cierto que desde algunos estratos hubo rechazo, pero también apoyo inmediato a la conquista de China.¹⁰⁶ El control del gobierno por la facción de control no fue definitivo, pues una parte de los dirigentes de la facción del camino imperial siguió en puestos políticos. Pero, la plataforma que construyó la facción de control permitió a un grupo de militares irresponsables popularizar visiones ultranacionalistas y chauvinistas. Desde este escenario político, los militares en el poder lanzaron el poderío militar japonés contra China, lo que decididamente alejó definitivamente a Japón de cualquier tipo de entendimiento con las potencias euroamericanas. A pesar de la cantidad de opiniones en contra este país se acercó paulatinamente a la Alemania Nazi y posteriormente a la Italia Fascista en busca de apoyo para su política expansionista.

En el terreno cultural, después de 1937, la facción de control desarrolló una política mucho más eficiente en cuanto a las directrices de la propaganda y del pensamiento, lo que aumentó la producción de la música militar, pero al mismo tiempo disminuyó la cantidad de ofertas musicales alternas. Después de todo, como apunta Skya,

La más disciplinada o “controlada” facción ultranacionalista radical shintō, en la cual se incluye a Tōjō Hideki, demostró ser la más peligrosa de las dos. [Después de la toma del poder por la facción de control] la paz

¹⁰⁶ Yoshimi Yoshiaki, “From Democracy to Fascism”, *op. cit.*, p. 43.

interna fue de algún modo restaurada en Japón, pero al precio de un patrón temerario de expansionismo ilimitado del poder imperial en ultramar.¹⁰⁷

En suma, durante los primeros años de la década de 1930, los militares arrebataron progresivamente el poder a las facciones contrarias y a los movimientos democráticos que aún existían en el país. Una vez que tomó el poder definitivamente, la facción de control construyó una plataforma política fuerte desde la que cooptó todos los esfuerzos de propaganda de Japón. Esto tuvo consecuencias importantes para la relación entre la población y las canciones militares, tema que se verá en el siguiente apartado.

2.2 DEL INCIDENTE DEL INCIDENTE DE CHINA A PEARL HARBOR (1937-1941)

La toma del poder por parte de la facción de control fue un evento fundamental para impulsar el avance japonés en China. El plan de batalla propuesto era tan arriesgado que incluso Ishihara Kanji, el mismo general que había planeado la toma de Manchuria, se opuso varias veces y finalmente, se retiró de la vida política militar hasta el final de la guerra.

Desde que los japoneses tomaron el control de Manchuria en 1931 y se fundó el Imperio de Manchukuo 滿洲国 en 1932, la tensión entre las tropas chinas y japonesas había aumentado de manera alarmante y finalmente, estalló el 7 de julio de 1937. En la noche de ese día, el general japonés encargado de cuidar el Puente Marco Polo 盧溝橋 contó a sus tropas y se dio cuenta de que faltaba un soldado, por lo que pidió permiso al ejército chino de buscarlo en una población vecina. Los chinos se negaron y ante la insistencia de los japoneses se hicieron de disparos, parece ser que el soldado japonés no

¹⁰⁷ Skya, "Terrorism in the Land of the Gods", *op. cit.*, p. 256.

estaba desaparecido, sólo había ido a las letrinas.¹⁰⁸ Este suceso anecdótico supuso el pretexto que buscaban los dirigentes militares para comenzar su expansión en la China continental.

Entre la población, nadie imaginó que un simple intercambio de disparos desencadenaría en una cruenta guerra entre China y Japón. Hasta esa época la conexión entre el frente del hogar 銃後 y el frente de batalla 戦線 estaba limitado y por ello los acontecimientos del puente Marco Polo no llegó a Japón hasta varios días después. De todos modos, aunque hubieran podido saber la noticia inmediatamente, muy pocos japoneses hubieran imaginado que ese enfrentamiento era el comienzo de una guerra de gran escala. Lo importante es notar que hubo grandes diferencias entre las batallas de 1931 y las de 1937, pues como apunta el historiador Thomas R. H. Havenes, “ahora que la guerra se había extendido a China, propiamente, Japón encontró que no pudo definir sus objetivos y por ello no pudo limitar la crisis”.¹⁰⁹ La falta de aspiraciones específicas es lo que hizo tan peligrosa la estrategia japonesa en China.

Para la población japonesa el comienzo de las hostilidades con China fue palpable a los pocos meses, pues los militares del poder buscaron intervenir cada vez más en lo que veían, lo que comían y lo que escuchaban. La radio, por ejemplo, fue controlada desde un órgano fundado por la facción de control: la alianza de Agencias Noticieras 同盟通信社. Gracias a ella, la NHK y su programación fueron cooptadas para ser utilizadas en una única empresa: el esfuerzo de guerra. En otros ámbitos, el gobierno militar desalentó el uso de permanentes y otros tipos de maquillaje para las mujeres y en los niños se fomentaron

¹⁰⁸ Eri Hotta, “Rumores de guerra”, en *Japón 1941, el camino a la infamia: Pearl Harbor*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, p. 57.

¹⁰⁹ Thomas R. H. Havenes, *Valley of Darkness: The Japanese People and World War Two*, London, University Press of America, 1978, p. 2.

prácticas de fortaleza y resistencia para sensibilizarlos hacia los soldados que luchaban en China. Así, de acuerdo con Havens, cuando comenzó el Incidente de China,

Había algunos japoneses que no utilizaban chaquetas a veces por autocontrol a través del fortalecimiento físico, pero más seguido porque no podían comprar uno. Pero nunca antes de 1937 había solicitado el Estado a sus ciudadanos someterse a tales austeridades, porque nunca antes Japón había llevada a cabo una guerra de movilización total –en lo económico, lo social y lo militar.¹¹⁰

En suma, que el régimen de guerra total implementado por las autoridades militares después de 1937, requirió del esfuerzo y colaboración de la población en general y abrió una vez más la enorme brecha económica que existía entre la población campesina y la urbana. Por supuesto, los primeros resintieron mucho más la guerra, pues el gobierno militar les exigía grandes cantidades de víveres y recursos, además de que el ejército inflaba sus filas con los hijos no favorecidos de las familias rurales. En cambio, los habitantes de las grandes ciudades no resentirían los estragos de la guerra, sino hasta unos meses después.

El general Araki, encargado del Ministerio de Educación 文部省 implementó un plan específico para superar la separación entre los diferentes estratos de la población mediante la implementación de una estandarización ideológica que armonizara a la nación. Esto se concretó en una iniciativa de promoción para la movilización espiritual. Por ejemplo, el texto más emblemático del tennōismo japonés, el *Auténtico significado del ente nacional kokutai* 国体の本義, emitido un año después, culpaba a las ideologías importadas durante la era Meiji de “los problemas sociales e ideológicos que aquejan a nuestro país”,¹¹¹ es decir, a las tendencias modernas individualistas y liberales de la izquierda socialista del

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 10.

¹¹¹ Michiko Tanaka (coord.), “De la autogestión educativa a la movilización total para la guerra”, en *Historia documental de la educación moderna en Japón*, México, El Colegio de México, 2016, p. 225.

primer lustro de la década de 1930. Para resarcir el problema, se ponderaba la armonización de la sociedad mediante la creencia en el emperador Hirohito como el depositario de la personificación del ente nacional.

Los primeros momentos del enfrentamiento contra China, también tuvieron consecuencias importantes para las canciones militares, sobre todo cuando las autoridades se empeñaron en hacer de Japón un “gran país de canciones militares” 軍歌大国. Los militares buscaron armonizar la nación mediante dos directrices: la primera era el aumento del número de canciones y la segunda era la entrega de radios a muy bajo costo para poder incrementar el alcance de las *gunka*. Gracias a esa planificación, de acuerdo con Manabe, “para la segunda guerra chino japonesa de 1937, las *gunka* proliferaron en el espacio sonoro japonés, debido no sólo al control de comunicaciones del gobierno, sino también al crecimiento en la difusión de la radio y del fonógrafo”.¹¹²

Una de las estrategias más utilizadas por el gobierno fue la implementación de concursos de canciones militares, táctica que fue seguida por las empresas de periódicos y de radio debido a las ganancias que producían. Estos concursos habían comenzado desde la época Taishō y se habían popularizado gracias a la extensa colaboración entre la radio, las empresas de periódico, los cantantes y los compositores. Sin embargo, a partir del Incidente de Manchuria el número de concursos de canciones militares se incrementó y alcanzó a grandes estratos de la población gracias al impulso de los medios de información. La estructura de colaboración entre la NHK, el gobierno y las empresas discográficas en la organización de concursos de canciones abrió un novedoso frente en el proceso de producción de música militar: el pueblo. Gracias a ello, una parte de la población pudo participar en el proceso de musicalización del esfuerzo bélico.

¹¹² Manabe, “Japanese Schoolchildren...” *op. cit.*, p. 99.

En efecto, después del Incidente del puente Marco Polo, el número de canciones producidas por concurso fue tan alto que Sakuramoto lo ha proclamado como el “periodo de pico de concursos de canciones” (最盛期).¹¹³ Estos concursos no sólo estaban dirigidos hacia los adultos, también eran un próspero negocio encaminado hacia la población infantil que se embelesó con las rápidas victorias del ejército imperial y con la gran cantidad de productos alusivos a la guerra que habían aparecido. Por ejemplo, el 26 de diciembre de 1937 (año 12 de la era Shōwa), la toma de Nankín fue celebrada por millones de personas que se juntaron en Hibiya, esa misma noche se estrenó la canción *Marcha del patriotismo* 愛国行進曲 que logró vender 1,000,000 de copias y era muy popular entre los niños.¹¹⁴ El aumento en el número de las *gunka* surgió en una época en la que los militares de la facción de control tomaron el control del gobierno y promovió una cultura militarizada como contrapeso a la supuesta crisis en la que Japón se había insertado.

El periodo de “Japón en emergencia” (非常時日本), como se le ha llamado, supuso la respuesta del gobierno a un proceso en el que el temor creció entre las autoridades debido a que el ejército se estancó en China y su avance se vio frenado por una obstinada defensa del ejército chino, las consecuencias eran grandes cantidades de soldados japoneses muertos cada día y un gran coste económico para Japón. Como era de esperarse los primeros estratos en resentir el periodo de emergencia nacional fue la población que tuvo que resignarse a convivir con una serie de restricciones forzadas que tenían como objetivo reabastecer a las fuerzas armadas apostadas en China. Ante estas calamidades, resulta comprensible que las canciones militares fueran utilizadas como entretenimiento durante la guerra y el tiempo de escasez. Otras consecuencias del estancamiento japonés en China fue

¹¹³ Sakuramoto, *Uta to sensō...*, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁴ *Idem.*

el progresivo control del gobierno sobre la vida cotidiana de la población, la escasez progresiva de alimentos y el manejo de noticias a conveniencia del gobierno, además de la existencia de un sistema de reclutamiento forzado para ir a la guerra.

Es importante destacar que una mirada detallada de la producción de concursos de composición de canciones militares organizados por los periódicos y la radiodifusora NHK, puede aclarar las conexiones entre la economía y la música militar como se puede ver en la siguiente tabla elaborada por el sociólogo Tsuganezawa Toshihiro 津金沢聰廣:

Organizador	Nombre de la canción	Número de solicitudes	Fecha de anuncio del ganador	Fechas de la convocatoria
Periódico Mainichi 毎日新聞社	<i>Los tres valientes soldados que utilizaron su cuerpo como bomba contra el enemigo</i> 爆弾三勇士	84,177	15 de marzo de 1932	28 de febrero de 1932 al 10 de marzo de 1932.
Periódico Asahi 朝日新聞社	<i>Los tres valientes soldados que utilizaron su cuerpo como balas contra el enemigo</i> 肉弾三勇士	124,561	15 de marzo de 1932	28 de febrero de 1932 al 10 de marzo de 1932.
NHK 日本放送協会	<i>La canción del templo Yasukuni</i> 靖国神社の歌	2,278	25 de abril de 1937	1 de abril de 1937 al 10 de abril de 1937
Periódico Mainichi 毎日新聞社	<i>Canción de avance</i> 進軍の歌	25,000	12 de agosto de 1937	31 de julio de 1937 al 6 de agosto de 1937.
内閣情報部	<i>Marcha del patriotismo</i> 愛国行進曲	57,568	3 de noviembre de 1937	25 de septiembre de 1937 al 20 de octubre de 1937.
Periódico Asahi 朝日新聞社	<i>Canción de la gran victoria de la armada imperial</i>	35,991	19 de diciembre de 1937	27 de noviembre de 1937 al 10 de

	皇軍大捷の歌			diciembre de 1937.
Paródico Mainichi 毎日新聞社	<i>Marcha de la bandera del sol naciente</i> 日の丸行進曲	23,805	10 de marzo de 1938	11 de febrero de 1938 al 1 de marzo de 1938
Compañía “Amigo del ama de casa”主 婦之友社	<i>La canción de la mujer patriótica</i> 婦人愛国の歌	17,828	Junio de 1938	Edición de la revista de abril de 1938.
Periódico Mainichi 毎日新聞社	<i>La marcha del continente</i> 大陸行進曲	21,000	15 de octubre de 1938	10 de septiembre de 1938 al 31 de octubre de 1938
Periódico Asahi 朝 日新聞社	<i>Papá, sí fuiste muy fuerte</i> 父よあなたは強かった	25,753	3 de diciembre de 1938	9 de octubre de 1938 al 31 de octubre de 1938
Ministerio del ejército, departamento de caballería. 陸軍省馬政局	<i>La marcha del caballo amado</i> 愛馬行進曲	39,047	24 de diciembre de 1938	15 de octubre de 1938 al 5 de noviembre de 1938
Periódico Mainichi 毎日新聞社	<i>La marcha del océano Pacífico</i> 太平洋行進曲	28,105	27 de marzo de 1939	19 de febrero de 1939 al 15 de marzo de 1939
Kōdansha 講談社	<i>La canción de envío de soldados al frente</i> 出征兵士を送る歌	128,592	15 de agosto de 1939	7 de julio de 1939 al 31 de julio de 1939
Periódico Yomiuri 読売新聞社	<i>La canción de elogio a los valientes soldados del cielo</i> 空の勇士を讃える歌	24,783	11 de septiembre de 1939	26 de julio de 1939 al 31 de agosto de 1939
NHK 日本放送協会	<i>La canción de celebración por el dos mil seiscientos aniversario de la</i>	18,000	15 de octubre de 1939	20 de agosto de 1939 al 20 de

	<i>fundación del país</i> 紀元二千六百年奉祝国民歌			septiembre de 1939
Periódico Asahi 朝日新聞社	<i>La canción de defensa antiaérea</i> 防空の歌	16,000	8 de abril de 1940	17 de febrero de 1940 al 20 de marzo de 1940
Periódico Asahi 朝日新聞社	<i>La marcha de desarrollo de Asia</i> 興亜行進曲	29, 521	5 de junio de 1940	22 de marzo de 1940 al 30 de abril de 1940
Periódico Mainichi 毎日新聞社	<i>La canción de avance de la población</i> 国民進軍歌	22, 792.	1 de julio de 1940	1 de junio de 1940 al 20 de junio de 1940
Periódico Asahi 朝日新聞社	<i>La canción de la aviación japonesa</i> 航空日本の歌	25,161	12 de septiembre de 1940	7 de agosto de 1940 al 25 de agosto de 1940
Periódico Mainichi 毎日新聞社	<i>La canción de la guerra decisiva de la Gran Asia</i> 大東亜決戦の歌	25,000	15 de diciembre de 1941	9 de diciembre de 1941 al 13 de diciembre de 1941
Periódico Yomiuri 読売新聞社	<i>La canción de homenaje a las fuerzas especiales de ataque</i> 特別攻撃隊を讃える歌	8, 973	8 de abril de 1942	7 de marzo de 1942 al 20 de marzo de 1942
Periódico Asahi 朝日新聞社	<i>La canción del esfuerzo del escuadrón de ayuda al país</i> 労働報国隊歌	15,721	20 de agosto de 1942	21 de junio de 1942 al 20 de julio de 1942
Periódico Asahi 朝日新聞社	<i>Los soldados de la guerra sangrienta de la isla de Attu</i> アッツ島血戦勇士	9, 683	9 de julio de 1943	3 de junio de 1943 al 20 de junio de 1943

La tabla anterior toma en cuenta las *gunka* de concurso que se compusieron desde 1931 hasta 1943.¹¹⁵ De ella se pueden deducir varios aspectos importantes, en primer lugar que el número de canciones militares compuestas era mayor durante la época de auge económico de 1937 y 1938 y en segundo, que el número de canciones militares fue disminuyendo conforme las condiciones de guerra se hacían más difíciles. Otro aspecto a destacar es que la producción de canciones militares por parte de la población (o un estrato de ella) superó con creces a la producción hecha por el gobierno. Por ejemplo, el número de propuestas para la canción *Los tres valientes soldados que utilizaron su cuerpo como balas contra el enemigo* 肉弾三勇士 alcanzó los 124,000 en el año de 1939.

Destaca que en tan sólo unos meses, o en algunos casos días, se hayan alcanzado tantas propuestas de letras para las canciones. Lamentablemente, no se han conservado todas las canciones que compitieron ni se puede conocer la manera en la que se eligieron las canciones ganadoras. De acuerdo con Tsuganezawa, el premio era de 1000 yenes y los ganadores podían acceder a la fama a través de una carrera artística.¹¹⁶ En este sentido, es probable que muchos participantes hayan sido motivados por las jugosas ganancias económicas o por el deseo de convertirse en músicos o compositores.

El aumento en el número de canciones militares japonesas tuvo lugar en el momento en el que las elites militares estaban afianzando su poder y control sobre la población. Este control progresivo de la población se dio por medio de la implementación de leyes y decretos que buscaban cohesionar el apoyo hacia la guerra. Por ejemplo, en mayo de 1938, cuando el príncipe Konoé Fumimaro 近衛文麿 titubeaba entre elegir la paz o la guerra, se

¹¹⁵ Tsuganezawa Toshihiro 津金沢聰廣, “Media ibento toshite no gunka-gunkoku kayō メディア・イベントとしての軍歌・軍国歌謡”, en Aoki Tamotsu (coord.), *Sensō to guntai*, Tokio, Iwanami, 2001, p. 76.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 77.

anunció la Ley de Movilización Total 国家総動員法 que buscaba el control total de recursos para la guerra. Gracias a esta ley, el gobierno tuvo pleno control de la iniciativa privada y esto permitió que la producción de canciones militares fuera revisada por el departamento de información interna 内閣情報部, fundado en 1938. De acuerdo con la antropóloga Sabiene Strasser, “sus tareas inmediatas fueron el control cultural y la censura para dirigir la guerra ideológica”¹¹⁷ y bajo sus directrices, un año después, se fundó la Unión de compositores japoneses que controló de manera directa la composición de canciones militares y de canciones populares del país militar hasta 1945.

Los datos anteriores han diversificado la imagen de una sociedad unificada y homogénea que se tenía, y por el contrario han puesto sobre la mesa el problema de su desestructuración y diversificación. Es decir, que aunque la mayor parte de las canciones militares del periodo y de hecho, todo el texto del *Auténtico significado del ente nacional* 国体の本義 preconizaran la existencia de una armonía existente entre la sociedad japonesa, lo cierto es que un estudio detallado revela que ésta estaba dividida en cuanto a ideas y proyectos. En este sentido, John Dower en un ilustrativo texto sobre la investigación atómica de Japón durante la guerra, afirma que el fracaso de Japón para construir una bomba atómica ilustra también la profunda desorganización de la sociedad durante la guerra y las difíciles condiciones de guerra que enfrentaron los científicos japoneses.¹¹⁸

Si esto es cierto, es probable que aunque el número de canciones de concurso que aparecieron entre 1937 y 1941 sea elevado, esto no demuestre automáticamente que los japoneses hayan apoyado la guerra con entusiasmo. El historiador Yoshimi Yoshiaki

¹¹⁷ Sabiene Strasser, “Home, Militarism and Nostalgia in Japanese Popular Song from 1937 to 1945”, en *Vienna Graduate Journal of East Asian Studies*, volumen 2, Vienna Praesens Verlag, 2011, p. 121.

¹¹⁸ John Dower, “Ni and F, Japan’s Wartime Atomic Bomb Research”, en *Japan in War and Peace*, Nueva York, New Press, 1993, pp. 55-100.

también ha demostrado que el apoyo de la población por la guerra era transformado por las condiciones de ésta. Si al principio muchos adoptaron el lema “democracia al interior e imperialismo al interior” anhelando las jugosas ganancias de una expansión en ultramar, después de que la guerra comenzara a hacer sentir sus estragos en Japón muchos japoneses la rechazaron.¹¹⁹

Algunos investigadores han argumentado que en varios aspectos de la cultura popular se puede ver un rechazo explícito por la guerra. Por ejemplo, algunas selecciones de cartas de soldados atestiguan que éstos estaban extenuados por las batallas y que en épocas muy tardías de la Guerra de los Quince Años, muy pocos seguían creyendo en la victoria japonesa. Un ejemplo de ello son las palabras del soldado Kawashima Tadashi quien se queja de la situación de Japón de la siguiente manera: “Nunca, jamás, consentiré a un hijo mío ser soldado... ¡cualquier cosa menos soldado!... Paz. Un mundo en paz es la mayor de las prioridades”.¹²⁰

El rechazo a las condiciones de guerra por parte de la población también ha sido estudiado con base en el análisis de otras expresiones populares como los deseos escritos en las tablas votivas *ema* 絵馬 de los templos. De acuerdo con la antropóloga Jennifer Robertson, las inscripciones que deseaban a los soldados “buena suerte en la batalla” (武運長久) o las que contenían otros slogans patrióticos no significaban un nacionalismo intransigente, al contrario “lo que motivó la producción de esas tablas [...] no era ni el patriotismo ni la esperanza de una victoria militar, sino más bien un deseo privado e

¹¹⁹ Yoshimi, “From Democracy to Fascism”, *op. cit.*.

¹²⁰ Diego Blasco Cruces (editor), *No esperamos volver vivos, Testimonios de kamikazes y otros soldados japoneses*, Madrid, Alianza Editorial, 2015, p. 66.

individualista por un retorno seguro y una subsecuente longevidad”.¹²¹ En suma, el trabajo de Robertson demuestra que había muchos soldados que pedían a los dioses por una victoria rápida para Japón, pero su deseo real era no ir a la guerra. En lo referente a los slogans de guerra, muchos de ellos se podían modificar para mostrar cierto rechazo por la guerra jugando con las palabras. Por ejemplo, la frase “el enemigo es el lujo” (*zeitaku wa teki da* 贅沢は敵だ), que a partir de 1938 se comenzó a colocar en casi todas las calles de las grandes ciudades japonesas, se podía modificar para decir “el lujo es precioso” (*zeitaku wa (su)teki da* 贅沢は(す)てきだ). Durante la noche, escondidos por la oscuridad, algunos ciudadanos modificaron los posters de esta manera para mostrar su rechazo a las exigencias de la guerra y preconizando una apasionada defensa por los lujos de la cultura de masas de la década anterior.

Algunas canciones militares del periodo de 1937 a 1941, también pudieron ser utilizadas para demostrar que la población tenía sentimientos diferentes a los que pretendía el gobierno e incluso demostrar rechazo por la intromisión del gobierno en la vida cotidiana de la población. Por ejemplo, cuando se compuso (*La canción de envío de soldados al frente* (*Shusseiheishi o okuru uta* 出征兵士を送る歌) para animar a los soldados a ir a la batalla, esta canción fue introducida en el lado A de los discos de varias compañías con el fin de utilizarse para acompañar las ceremonias de los soldados antes de partir hacia el frente de batalla. Sin embargo, la población adoptó la canción del lado B *La canción del campamento* (*roei no uta* 露営の歌). Esta canción era la ganadora de un concurso masivo y describía a un soldado listo para partir al frente, pero con un rostro más humano y natural.

¹²¹ Jennifer Robertson, “Ema-gined Community: Votive Tablets (ema) and Strategic Ambivalence in Wartime Japan”, en *Asian Ethnology*, vol. 67, No1, 2008, p. 61.

El caso de las canciones militares durante el Incidente de Manchuria es ilustrativo de la gran cantidad de ideas que existían en Japón con respecto a la guerra. También dan cuenta de que la sociedad japonesa coetánea al enfrentamiento bélico era mucho más desorganizada de los que les gusta aceptar a los nacionalistas actuales.¹²² Para ellos, la sociedad japonesa luchó valientemente durante la Guerra y estaba organizada para pelear hasta el final como lo demuestra el lema “Cien millones, un solo corazón” 一億一心, que supuestamente preconiza que todos los japoneses estaban unidos en una empresa imperial: ganar la guerra.

Una vez que comenzó el enfrentamiento contra Estados Unidos y que los controles gubernamentales se hicieron cada vez más fuertes, las posibilidades de expresión fueron disminuyendo como se puede ver en la tabla de Tsuganezawa. En esa época las canciones militares y su producción fueron llevadas a cabo casi exclusivamente por el gobierno y por las empresas privadas (que en ese momento estaban bajo estricto control gubernamental) y muy pocas personas pudieron participar en ese proceso. Como consecuencia de ello, el número de concursos decayó a medida que el país se introducía en una guerra suicida que culminó con la desaparición de cuatro millones de japoneses y la destrucción de la mayor parte del país.

2.3 LA GUERRA DEL PACÍFICO (1941-1945)

Luego del estancamiento militar en la China continental y de haber perdido contra las tropas soviéticas en el Incidente de Nomonhan, a mediados de 1939, los japoneses comenzaron a dirigir sus tropas hacia el sur con la esperanza de expandirse y tomar los

¹²² Me refiero sobre todo a la existencia de algunos libros nacionalistas que ponderan que la sociedad japonesa de la época de la guerra era homogénea y unida. Véase Kobayashi Yoshinori 小林よしのり, *Sensō ron* 戦争論, Tokio, Gentosha, 1998.

cuantiosos recursos del sureste de Asia. En ese momento, los estrategas japoneses tuvieron una sincronización perfecta, los ojos del mundo estaban puestos sobre los avances de Hitler en el continente Europeo y Estados Unidos seguía absorto con su ideología de “no intervención”.¹²³

En el interior del país, la camarilla política liderada por el militar Tōjō Hideki 東条英機 había tenido éxito en subyugar a los debilitados partidos políticos, sobre todo cuando absorbió el último intento de mantener el gobierno civil encabezado por el príncipe Konoé. Una vez que éste renunció, la Asociación de Apoyo a la Política del Tennō 大政翼賛会 fue absorbida por el cuerpo burocrático japonés y puesto a disposición del gobierno del general Tōjō Hideki 東条英機. En otras palabras, después de esa fecha, los militares en el poder se hicieron de una plataforma política más para poder comenzar una guerra de expansión hacia el sureste de Asia.

Una vez que Hitler tomó Francia y se fundó el gobierno de Vichy, los japoneses obtuvieron permiso del gobierno francés para penetrar en Indochina. Su avance fue seguido con gran inquietud por los gobiernos de Estados Unidos y de Gran Bretaña, pues sus intereses en China y otras partes de Asia se verían comprometidos por los japoneses. Como consecuencia de ello, los estadounidenses tomaron algunas represalias para limitar el avance japonés. Por ejemplo, “el gobierno estadounidense tomó medidas al anunciar un embargo sobre el petróleo, lo que fue asumido [por algunos estadounidenses] como una

¹²³ De acuerdo con el historiador Howard Zinn, la ideología de no intervención pareció una paradoja para la mayor parte de los estadounidenses y para sus aliados, pues Estados Unidos no intervino en Europa después de la invasión de Hitler a Polonia, pero este país tenía muchos intereses en Asia y estaba listo para defenderlos en caso de un ataque de Japón. Véase Howard Zinn, “¿Una guerra popular?”, en *La otra historia de Estados Unidos*, México, Siglo XXI, 1999, pp. 302-329.

determinación para ir a la guerra”.¹²⁴ Las medidas pusieron en jaque a Japón, los irresponsables militares en el poder tenían que hacer una decisión rápida: o abandonaban el avance militar en China y Asia y pactaban con los aliados o enfrentaban una guerra contra Estados Unidos y sus aliados. Parece ser que las victorias iniciales de Hitler y la situación mundial convencieron a muchos de los militares japoneses de que la segunda opción era la más viable.

El 8 de diciembre de 1941, de acuerdo con la fecha japonesa, la armada imperial japonesa atacó Pearl Harbor. En la tarde de ese día, los japoneses recibieron la noticia de que estaban en guerra contra Estados Unidos y Gran Bretaña. La población mostró una euforia generalizada y fueron muy pocos los que se estremecieron por la noticia. Para muchos japoneses era tiempo de abandonar la empresa de conquista en China y expandirse hacia nuevos horizontes, para otros era la oportunidad de vengarse contra los estadounidenses por las vejaciones del pasado.

Las exigencias de esta nueva guerra hicieron que el gobierno reforzara su control sobre los medios de comunicación masivos. No hay que olvidar que uno de los puntos esenciales del programa de acción de la Asociación de Apoyo a la Política del Tennō era “cooperar en la construcción de un orden político que apoye al *tennō*, promoviendo una política energética que unifique la vida económica y cultural, acorde con el espíritu de Su Majestad”.¹²⁵ Esto significó una reorganización de los medios masivos que afectó incluso a la producción de *manga*, pues el número de revistas se redujo de 16,788 a 942.¹²⁶ En el ámbito de la música militar los cambios más trascendentales conllevaron la transformación de los textos escolares de música, pues como apunta Manabe,

¹²⁴ Peter Duus, *The Cambridge History of Japan*, *op. cit.*, p. 310.

¹²⁵ Michiko Tanaka, “Del movimiento fascista...”, *op. cit.*, p. 137.

¹²⁶ Véase Jason S. Yadao, *The rough guide to manga*, Londres, Roughguides, 2009.

Es evidente que los textos de los libros de canciones de 1941 a 1944 intentaron enseñar a los niños un sistema de pensamiento deseable para pelear la guerra efectivamente y sobre la superioridad de Japón. Además de lealtad por el país y sus gobernantes y sus héroes. También enseñaban sobre la negación de los deseos individuales para alcanzar una meta común y sobre la glorificación de las muertes heroicas.¹²⁷

Esto trajo como consecuencia una disminución en el número de concursos de composición de canciones militares organizados para la población y desde ese momento, las autoridades militares tomaron la iniciativa en su composición.

Las *gunka* que se produjeron durante este periodo no tuvieron mucha competencia, pues fueron impulsadas por una época de ganancias económicas impulsadas por los trofeos de guerra iniciales. A partir de 1942, el jazz fue prohibido en la radio y de acuerdo con Strasser, la censura no sólo alcanzó al jazz, pues “la música alemana e italiana fue tolerada, pero la música estadounidense y británica fue censurada estrictamente, no sólo la música moderna como el jazz, sino también la música de cámara”.¹²⁸ Si a esto sumamos la prohibición de palabras en idiomas extranjeros 敵性語, encontramos que la característica de las canciones militares durante la última etapa de la guerra era que estaban dirigidas a un público casi cautivo que no tenía otras opciones musicales.

El estricto control sobre la radio y otros vectores de difusión de noticias también fomentaron el consumo de *gunka*, pues ante la imposibilidad de conocer el estado real de la guerra, estas canciones fungieron como “canciones militares de noticias” ニュース軍歌. Es decir, que los ciudadanos más perspicaces podían darse cuenta del estado de la guerra, por el contenido de la letra de las canciones.

¹²⁷ Noriko Manabe, “Music...”, *op. cit.*, 105.

¹²⁸ Strasser, “Home, Militarism and Nostalgia...”, *op. cit.*, p. 124.

El retroceso en el consumo de *gunka* durante la Guerra de los Quince Años, tuvo lugar cuando el país enfrentó la inevitable derrota. Entre la población primaba un ambiente de derrotismo o por lo menos de desconfianza hacia el gobierno. Por ejemplo, Tamura Tsunejirō, un ciudadano ordinario de Kioto, relata en su diario que,

[Al principio de la guerra] yo creía que la resistencia de millones de personas sobre las privaciones de la situación de guerra significaría la victoria. Es por ello que yo mismo practiqué una economía simple, llenando mi estómago al 70 por ciento y trabajando todo el día hasta llegar en la noche sucio. No comía nada más y mucho menos algo dulce.¹²⁹

Unos años después, en 1944, Tamura se sentiría traicionado por las autoridades militares y juzgaría su sacrificio como inútil.¹³⁰ La extenuación de la guerra, aunada a una población que era bombardeada cada noche y moría de hambre hizo real el refrán japonés que reza “dango (un dulce japonés elaborado con harina de arroz) antes de flores” 花より団子. Es decir, que el poco dinero que quedaba se utilizaría para conseguir alimentos antes que cualquier cosa, incluidas las *gunka*.

Aun así, el gobierno siguió componiendo canciones militares para las batallas decisivas y de esa manera aumentar la moral de los soldados. En la batalla de Iwōjima 硫黄島 de marzo de 1945, se estrenó *la canción de la defensa de la isla de Iwōjima* 硫黄島守備隊の歌. En ella se pide a los soldados que aguanten lo más que puedan para que la tierra del emperador viva en paz por siempre. La canción no fue muy popular, pues en ese momento la población vivía una de sus peores crisis.

¹²⁹ Samuel Hideo Yamashita, “Bittersweet, The Wartime and Postwar Diary of an Ordinary Kyoto Person”, en *Leaves from an Autumn of Emergencies, Selections from the Wartime Diaries of Ordinary Japanese*, Honolulu, The University of Hawai’I Press, 2005, p. 83.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 86.

La guerra terminó el 15 de agosto de 1945, cuando Japón se rindió oficialmente. Una vez que las batallas cesaron, la política de la Ocupación estadounidense de convertir a Japón en el “taller industrial” del lejano oriente, implicó la prohibición de todos los símbolos del militarismo japonés, incluidas las canciones militares. Sobre el tema, el historiador Ienaga Saburō apunta:

En realidad, la reacción [de la población hacia la desmilitarización] fue favorable porque la mayoría de los japoneses habían experimentado en carne propia la pérdida de seres queridos, los bombardeos o la inanición. Su apasionado odio a la guerra era un grito salido del corazón de un pueblo que había sido extraviado: no fue el camino de la gloria lo que encontraron, sino los horrores de la guerra.¹³¹

En suma, una vez que la guerra terminó los japoneses abrazaron con ahínco las disposiciones antibélicas impuestas por Estados Unidos, pues estaban hartos de la guerra y extenuados por ella. En ese sentido, las canciones militares fueron observadas como rezagos peligrosos del “valle oscuro”, como los japoneses llamaron a su época de guerra. Las *gunka* a partir de ese momento se convirtieron en “lugares de memoria”, es decir en dispositivos que podían hacer reaparecer los sentimientos y visiones de la época de la guerra. Durante toda la posguerra se les utilizó para recrear o ambientar discursos políticos, militaristas y nacionalistas. Las Fuerzas de Autodefensa de Japón las adoptaron, pero con un contexto diferente.

¹³¹ Ienaga Saburō, *La Guerra del Pacífico...*, op. cit., p. 25.

CAPÍTULO 3 LAS TRANSFORMACIÓN DE LAS GUNKA DURANTE LA GUERRA DE LOS QUINCE AÑOS

El objetivo de este capítulo es vincular a las *gunka* de la Guerra de los Quince Años con su contexto histórico con el fin de analizar la forma en la que los eventos histórico políticos desarrollados en el capítulo anterior dieron su forma distintiva a este tipo de canciones. Para lograr este propósito, se traducirán algunos fragmentos de canciones militares en las que el lector podrá notar la interacción de los sistemas culturales con los cambios políticos de ese momento y sus transformaciones durante el régimen de la guerra total.

Como se discutió en el capítulo anterior, las canciones militares japonesas no sólo eran compuestas por el gobierno, sino que también hubo canciones en cuya confección participó activamente la población y es en esa brecha donde se pueden analizar las diferentes formas de observar la guerra. De la idea anterior se puede deducir que las canciones militares no representan un bloque homogéneo, sino que más bien son expresiones que varían a través del tiempo, cuya característica principal es haber sido compuestas bajo un contexto bélico. Así, la pregunta rectora de este capítulo es ¿De qué manera y cómo se pueden obtener datos sobre el contexto histórico en las letras de las *gunka*? Y ¿De qué manera cambiaban las ideas de acuerdo con el estrato social del compositor? Para responder a esta pregunta se utiliza el esquema del capítulo anterior, donde se dividió al período de la Guerra de los Quince Años en tres etapas.

3.1 LAS CANCIONES MILITARES DE 1931 A 1937

El Incidente de Manchuria de 1931 y la lucha de facciones dentro de la armada para acceder a espacios de poder político fueron dos eventos que transformaron paulatinamente

la vida política y cultural del país. Si a principios de la década de 1930, la tarea de imaginar la nación seguía dependiendo en gran parte de las imágenes del concepto de *furusato* contenidas en las letras de las *enka*, el impulso en la cultura militar de la década permitió que la tarea de “imaginar la nación” fuera arrebatada a las canciones populares y fuera depositada en las *gunka*.

Los medios masivos jugaron un papel fundamental en este proceso, sobre todo cuando el gobierno impulsó la política de “un radio, una casa”, con la cual se distribuyeron dispositivos de radio y fonógrafos a muy bajo costo en los hogares japoneses. Una vez que las canciones militares invadieron los espacios residenciales, la familiarización con este tipo de música se extendió por toda la nación. Como consecuencia de ello, los compositores de música militar de ese periodo modificaron la temática y la letra de las canciones y las empalmaron con algunas innovaciones musicales como la combinación de tonadas nostálgicas con temas militares. El proceso de familiarización con la música militar ya había tenido precedentes en la época de la Guerra Ruso japonesa y en la cultura del consumo de la década de 1920 pero después de 1931 avanzó con gran ímpetu, a pesar de que su manufactura seguía siendo manejada exclusivamente por los militares.

La canción titulada *La frontera norte de Chōsen* 朝鮮北境警備の歌 fue la primera canción militar adecuada expresamente para el gusto de la población por el músico Hoshina Zenshirō 保科善四郎. Su uso de la escala Yonanuki y la introducción de instrumentos tradicionales japoneses como el shamisen 三味線, la convirtieron en una de las primeras canciones militares populares 軍国歌謡. La canción también destaca por su descripción apasionada de la frontera de Corea y de Manchuria como una tierra de ensueño y oportunidad, en un momento en el que la Gran Depresión económica comenzó a hacer

estragos entre la población japonesa y el expansionismo se imaginaba como una opción viable para salir del letargo económico. Su letra animaba a los soldados apostados en la frontera de Corea a imaginar las riquezas de Manchuria y a cruzar la frontera para reclamar “el gran tesoro de Asia”. Es probable que el autor respondiera a los requerimientos y mandatos del gobierno de mayo de 1929, cuando de acuerdo con el musicólogo Horiuchi Keizō, el “[...] Departamento General de Educación Militar [教育総監部] solicitó letras para las canciones que se necesitaban difundir.”¹³² El objetivo implícito de esos requerimientos era aumentar la moral de los soldados y estimular la idea de la viabilidad del expansionismo japonés.

En estas condiciones el proceso de popularización de las canciones militares fue lento, pero exitoso. La adecuación de las partituras militares al gusto popular y el uso de instrumentos tradicionales japoneses ayudaron a concretar el gusto por las canciones militares que fue de la mano con los requerimientos del gobierno y dio pie a su alianza con la iniciativa privada. Gracias a esa colaboración, las *gunka* pudieron convertirse en parte esencial de la estrategia de militarización y preparación para una guerra de gran escala.

Después del asesinato del Primer Ministro Inukai Tsuyoshi en febrero de 1932, los militares pudieron acceder de manera cada vez mayor a espacios de poder dentro del gobierno. Esto les permitió delinear estrategias para fomentar la colaboración de la población en el enfrentamiento de Manchuria. Uno de los puntos más importantes se basaba en la colaboración con la iniciativa privada para el diseño de propaganda bélica, de la cual un rubro importante lo constituyeron las canciones militares. Un ejemplo de esta colaboración es la canción *Ah, nuestra Manchuria* あゝ、我が満州, cuya letra fue escrita

¹³² Horiuchi Keizō, *Nihon no gunka*, op. cit., p. 243.

por Iwaya Sazanami 巖谷小波, un colaborador habitual de las compañías periodísticas como Asahi 朝日新聞社 y Nichinichi 日日新聞社, mientras que su música fue compuesta por la Banda Musical del Colegio Militar de Toyama 陸軍戸山学校軍楽隊.¹³³ El resultado fue una canción militar que presentó a Manchuria como como “el tesoro guardado eternamente de la Gran Asia”.¹³⁴

La estructura de beneficio mutuo en la que el gobierno y las empresas privadas obtuvieron ganancias y beneficios, promovió el uso de las canciones militares como parte esencial de la estrategia de movilización de la población durante la guerra. En esa misma época, los medios de comunicación y su intromisión de los hogares japoneses, permitieron el desarrollo de una idea de simultaneidad y conciencia de grupo que hizo posible “imaginar la nación” con base en la programación de la radio, del periódico y del fonógrafo.

Los primeros concursos de canciones militares o de canciones populares militares 軍歌歌詞募集 fueron organizados por las empresas de periódico después del Incidente de Manchuria. El objetivo para las empresas era acrecentar las ganancias económicas y para el gobierno era asegurar el apoyo por parte de la población.¹³⁵ Es gracias a la organización de este tipo de concursos que la población, o por lo menos algunos estratos de ella, pudieron expresar sus ideas, representaciones culturales y prácticas sobre la guerra. La temática de este tipo de concursos se organizaba en torno a hazañas que, de acuerdo con las autoridades militares, valía la pena difundir.

Por ejemplo, cuando ocurrió un sangriento enfrentamiento en las afueras de Shanghai, en el distrito de Miaohangzhen 廟行鎮, se organizaron varios concursos de

¹³³ *Ibidem*, p. 251.

¹³⁴ *Idem*

¹³⁵ Tsuganezawa Toshihiro 津金沢聡広 (editor), *Kindai nihon no media ibento* 近代日本のメディア・イベント, Tokio, Dōbunkan, 1996, p. 298.

canciones militares con ese tema. El periódico Asahi 朝日新聞社 organizó una competencia con el título *La canción de los tres valientes soldados que utilizaron su cuerpo como balas contra el enemigo* 肉弾三勇士の歌. La letra ganadora elogiaba los logros de la hazaña de la siguiente manera:

<i>Tomando por asalto</i>	戦友の屍を越えて、
<i>Pasando por el cadáver del</i>	突撃す、
<i>Comarada,</i>	祖国（みくに）のために、
<i>Dedicando nuestra vida</i>	大君に捧げしいのち
<i>a nuestro país</i>	ああ、忠烈
<i>Y por nuestro emperador</i>	肉弾三勇士 ¹³⁶
<i>Ah, los leales</i>	
<i>Tres valientes soldados</i>	
<i>Que utilizaron su cuerpo</i>	
<i>Como balas contra el enemigo.</i>	

El disco apareció el año siguiente y fue distribuido por la compañía Columbia Records y se convirtió en un éxito en ventas para la población que estaba absorta por las grandes victorias militares. Por otro lado, el periódico Osaka Mainichi 大阪毎日新聞社 organizó un concurso similar con el tema *La canción de los tres valientes soldados que utilizaron su cuerpo como bomba contra el enemigo* 爆弾三勇士の歌, cuyo disco fue distribuido por la empresa discográfica Polydor.

La importancia de los concursos de canciones radica en que demuestran que la guerra se convirtió en un evento mediático de gran escala en el que la población participó activamente. En una época en la que la mayor parte de los entretenimientos y espacios de ocio fueron ocupados por las autoridades militares, los concursos de composición de *gunka* llegaron a ser una forma de entretenimiento muy popular entre la población, alcanzando su

¹³⁶ *Ibidem*, p. 252.

auge en 1937.¹³⁷ En esa época las canciones militares aumentaron en gran número, a pesar del ambiente de terrorismo que invadió al país.

En el ámbito de contenido, los concursos de composición de canciones militares también transformaron el proceso de creación musical de las canciones. En primer lugar porque por primera vez los compositores poco conocidos tuvieron la oportunidad de dar a conocer sus creaciones de manera masiva. En segundo, porque las canciones elegidas muchas veces fueron popularizadas desde las escuelas y otras instituciones oficiales hasta las casas disqueras más importantes, por lo que su alcance era considerable. Un ejemplo de esto es la canción *De castigo a los bandidos (enemigos) Tōhikō* 討匪行, cuya letra retrató el avance del ejército japonés en China y al mismo tiempo sirvió para alentar a los soldados en la batalla.

*A donde avancemos, hay un lodazal
Tres días y dos noches sin probar alimentos,
Y esta lluvia que sigue cayendo sobre
Nuestros cascos.*

どこまで続く泥濘ぞ
三日二夜食もなく
雨ふり洩く鉄兜

*Ya ha desaparecido
El último cigarro,
Los cerillos están
Demasiado húmedos,
Y mientras más se acerca la noche
El frío arrecia*

すでに煙草はなくなりぬ
頼むマッチも濡れ果てぬ
飢え迫る夜の寒さかな

*Si es así que así sea
Somos los soldados
De Japón,
Que desde hace mucho tiempo
No tenemos ningún remordimiento
Por morir en el campo [de batalla]*

さもあらばあれ、
日の本の
吾はつわものかねてより
草生す屍悔ゆるなし¹³⁸

¹³⁷ Véase la gráfica del capítulo anterior, págs.

¹³⁸ Shiiba Kyōichi 椎葉 京一, *Nihon no uta* 日本の歌, Tokio, Nobarasha, 1998, p. 77.

Las estrofas aquí expuestas sirven de referencia para demostrar que esta canción sirvió para popularizar una imagen heroica del soldado japonés, al mismo tiempo que ayudó a hacer presente el frente de batalla en el frente del hogar. Así, la canción compuesta por Fujiwara Yoshie 藤原義江, fue encargada especialmente para una actuación de consuelo (慰問演奏), era una canción escrita por un compositor civil, pero dirigida hacia las tropas del frente de batalla en China y pronto fue distribuida entre la población. Las canciones *La canción de castigo a los bandidos* (*tōhi no uta* 討匪の歌) y *Lodazal sin fin* *Hatenaki nukarumi* (涯なき泥濘) también fueron son ejemplos de canciones compuestas por civiles que se dirigían a los soldados en el campo de batalla. La música utilizada en esas canciones era tan parecida a las tonadas populares que la población las adoptó como parte de su repertorio de entretenimiento.

Los medios de comunicación más populares (la radio y el fonógrafo) contribuyeron en el proceso de popularización de este tipo de canciones militares, pues fungieron como una de las herramientas más utilizadas por el gobierno para difundir la ideología bélica entre la población y comprometer su participación durante la guerra. En ese momento, la programación de la radio era controlada por diversos órganos gubernamentales, mientras que las compañías discográficas mantuvieron cierta autonomía gracias a que pertenecían a la industria privada. Como se vio en el segundo capítulo, el impulso en la creación de canciones militares y su distribución tuvo lugar gracias a la colaboración entre el gobierno y la iniciativa privada, lo que trajo beneficios para ambas instancias.

El impulso de la ideología bélica durante la guerra parece haber dado frutos. Es cierto que algunas voces se levantaron en contra de la guerra, por ejemplo, el 4 de marzo de 1936, tan sólo unos días después del fallido Incidente del 26 de febrero de 1936 二・二六

事件, el vicepresidente del periódico Asahi informó al Ministro de la casa imperial Yuasa

Kurahei 湯浅倉平 sobre el enojo de las masas de la siguiente manera:

Todos los días escucho voces de justa indignación y recibo letras de enojo y lamentación. Las mujeres gritan que estuvo mal haber asesinado al [Ministro de Finanzas] Takahashi [Korekiyo], y sus niños lloran. Alrededor de Saitama [la prefectura], los profesores repiten sin cesar a sus alumnos, “después de este tipo de cosas, ustedes no pueden confiar en el ejército tampoco”. Un creciente número de personas dice: “si van a actuar así, no podemos mandar a nuestros hijos a ser soldados”. Y en lugares como el club japonés, incluso los ancianos, normalmente corteses, están bastante irritados.¹³⁹

Pero también es cierto que para la mayor parte de los japoneses, el avance japonés en Manchuria representó una oportunidad para obtener tierras fértiles y productivas en las cuales podrían establecerse y conseguir ingresos económicos.

El auge en la composición de canciones militares por concursos coincidió con los acontecimientos del Incidente del 26 de febrero de 1936. Después del fallido intento de asesinato del primer ministro Okada, la facción de Control fue tomando cada vez más posiciones en el poder. Los jóvenes soldados relacionados con el Incidente fueron duramente castigados y el apoyo del ejército se decantó por la facción de control. Como menciona Marius B. Jansen: “con este capítulo [el Incidente de febrero], la insubordinación y la violencia en esta escala, llegó a su fin. Los altos mandos militares fueron dominados por la facción dedicada al control y a la eficiencia, por burócratas y no por ideólogos”.¹⁴⁰

Sin embargo, la facción del camino imperial y sus objetivos no terminaron abruptamente, sus dirigentes siguieron en funciones y el general Araki Sadao, uno de sus principales ideólogos, posteriormente sería ministro de educación. Inclusive se

¹³⁹ Yoshimi Yoshiaki, *Grassroots Fascism...*, op. cit., p. 42.

¹⁴⁰ Marius B. Jansen, *The Making of Modern...*, op. cit., p. 599.

compusieron canciones que representaban los anhelos de la facción imperial. Por ejemplo,

La canción de la renovación Shōwa 昭和維新の歌 que dice:

<i>Sobre la hondura del río Bekira, las olas se encrespan</i>	汨羅の淵に波騒ぎ
<i>Las nubes se elevan sobre Fuzan</i>	巫山の雲は乱れ飛ぶ
<i>Si nos paramos sobre un mundo turbio</i>	混濁の世に我立てば
<i>Nuestra sangre se vierte por la justa indignación</i>	義憤に燃えて血潮湧く ¹⁴¹

La marcha de 4/4 tenía una música de estilo militar que recordaba las canciones militares de principios de siglo, pero al mismo tiempo una melodía nostálgica en el que el anhelo por la construcción de un presente mejor estaba presente; es decir, la construcción de la renovación Shōwa 昭和維新.

Recapitulando, las *gunka* de la primera etapa de la guerra se caracterizaron porque en su creación y distribución intervinieron una gran cantidad de actores (el gobierno, las casas discográficas, la radio NHK, los artistas y los cantantes). Cada uno de estos actores buscaba obtener beneficios, por lo que su colaboración jugó un papel importante en el aumento de la producción de las *gunka*. En esta etapa comenzaron los concursos de canciones militares que agregaron un nuevo actor en el proceso de producción de canciones militares: la población. En el siguiente apartado veremos cómo los militares en el poder reforzaron su legitimidad por medio de las canciones militares, pero al mismo tiempo el número de concursos de composición de canciones se expandió y con ello las visiones de la guerra se expandieron.

¹⁴¹ Shiiba Kyōichi, *Nihon no uta...*, *op. cit.*, p. 60.

3.2 EL INCIDENTE DE CHINA Y LOS CONCURSOS DE CANCIONES MILITARES JAPONESAS (1937-1941)

El comienzo de la Guerra Sino japonesa, el 7 de julio de 1937, fue una consecuencia directa del avance de la facción de control en los puestos clave del gobierno. Después de ello, la serie de batallas victoriosas que llevaron a cabo la marina y el ejército imperiales le proporcionaron las herramientas necesarias para legitimarse. Desde esas posiciones, la facción de Control pudo implementar un control cada vez mayor sobre la vida cotidiana de la población y sobre los medios de comunicación.

Ese férreo control mediático impidió que los japoneses se dieran cuenta del estallido del Incidente del Puente Marco Polo, como se puede ver en la siguiente cita: “[los japoneses] prestaron poca atención al enfrentamiento [...], pensando que era solo el último de los encuentros de una serie que había tenido lugar desde finales de los años 1920”.¹⁴² La economía mejoró en varios aspectos gracias al conflicto, pero después de un corto tiempo, el crecimiento económico se estancó y la inflación creció vertiginosamente.¹⁴³ A partir de ese momento, y gracias a las noticias del racionamiento de alimentos, los japoneses se dieron cuenta de que esa acción bélica era en realidad el comienzo de una contienda de gran escala que arrastraría al país entero al régimen de la guerra total.

Mantener el apoyo de la población a pesar de los sacrificios que se le requerían, supuso la puesta en marcha de un plan de armonización que promoviera la unión imaginativa entre el frente de batalla (戦線) y el frente del hogar (銃後), es decir, que ayudara a crear un sentido de simultaneidad entre los militares y la población japonesa. Para llevar a cabo esta misión, se intensificó la colaboración con las compañías

¹⁴² Elise K. Tipton, *Modern Japan, a Social and Political History*, Oxon, Routledge, 2017, p. 144.

¹⁴³ Marius B. Jansen, *The Making of...*, *op. cit.*, p. 607.

discográficas, con las asociaciones musicales, con los cantantes y con los compositores de moda. El plan consistió en bombardear ideológicamente a la población japonesa con imágenes, sonidos y productos alusivos a la guerra.

En el plano musical, una de las ideas más innovadoras fue la de organizar concursos de canciones militares de gran alcance. Estos concursos eran organizados por los periódicos y publicados en sus páginas donde se buscaban letras para una canción sobre una hazaña, un momento específico de la guerra o un ícono patriótico. Un ejemplo de ello es que el 16 de marzo de 1937, unos meses antes del comienzo de la Guerra Sino-japonesa, el periódico *Yomiuri* 読売新聞 hacía un llamado a la población para componer una canción con el título “Canción del templo Yasukuni”, la ganadora “sería cantada en el gran festival del templo Yasukuni” y el primer premio “consistirá en 100 yenes por persona”.¹⁴⁴ El concurso duró 24 días, pues cerró el 10 de abril y de acuerdo con Tsuganezawa Toshihiro 津金沢聰廣 el número de participantes fue de 2,278.¹⁴⁵ Es importante destacar el número de respuestas para ese concurso, pues con ello se puede tener una idea de la magnitud de los eventos mediáticos japoneses bajo el régimen de la guerra total.

El ganador del concurso podía recibir un premio nada despreciable y al mismo tiempo, las canciones más sobresalientes eran recogidas por las empresas discográficas y grabadas en colecciones de discos para ser distribuidas por las casas de música. La participación ciudadana en este tipo de concursos era promovida como parte de la estrategia para fomentar el “entretenimiento sano” preconizado por el primer ministro Konoe Fumimaro 近衛文麿. Incluso, un anuncio en el periódico *Yomiuri* presentó a las canciones

¹⁴⁴ “Yasukuni jinja no uta, kenshō boshū” 靖国神社の歌懸賞募集, *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 16 de marzo de 1937, p. 7.

¹⁴⁵ Tsuganezawa Toshihiro, p. 76.

militares como “La primera diversión de una época de emergencia nacional debe ser un disco impregnado del espíritu japonés 大和魂”.¹⁴⁶

De acuerdo con el historiador Barak Kushner, la propaganda de guerra japonesa se puede clasificar en dos grandes grupos: la oficial y la no oficial. Mientras que la primera era diseñada expresamente por iniciativas gubernamentales y seguía una directriz ideológica concreta, la segunda podía utilizarse para cualquier propósito, pues carecía de un objetivo concreto.¹⁴⁷ Con el comienzo de la guerra chino japonesa, el gobierno comenzó a llevar a cabo un control cada vez mayor de la propaganda y en varias ocasiones buscó unificar la propaganda japonesa.

En este contexto, se emitió la Ley de Movilización Total 国家総動員法, con la cual la intromisión gubernamental en las empresas privadas aumentó. Así, de acuerdo con Jansen, “bajo sus provisiones, al gobierno le fue permitido establecer acuerdos, emitir directivas relacionadas con la manufactura, la distribución, la transferencia y el consumo de materiales de importación [...] también promulgar ordenes relacionadas con la administración, el uso y la expropiación de fábricas y minas”.¹⁴⁸ El mayor control del gobierno en la iniciativa privada permitió al gobierno controlar los medios de manera directa tanto en su contenido como en su manufactura.

Una de las innovaciones del periodo fue la inclusión y repetición de slogans propagandísticos que supuestamente representaban los pensamientos de todos los japoneses. De acuerdo con Elise Tipton, “los sobrios slogans solicitaban a los japoneses a trabajar,

¹⁴⁶ “Jyūgo ni nesshō”銃後に熱唱, *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 9 de septiembre de 1937 edición matutina. p. 6.

¹⁴⁷ Barak Kushner, *The Thought War...*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁸ Jansen, *The Making of...*, *op. cit.*, p. 607.

trabajar por el bien del país y a obedecer los prescriptos imperiales”.¹⁴⁹ Al mismo tiempo, los japoneses eran bombardeados con noticias y anuncios sobre el conflicto bélico

El extenso control gubernamental también les permitió intervenir en las formas de entretenimiento de los japoneses. A partir de 1937, pero sobre todo en 1938, se prohibió a las mujeres usar permanente en el cabello.¹⁵⁰ En su lugar se impulsaba a la población a jugar juegos nacionalistas, como el juego de cartas patriótico (愛国百人一首 *aikoku hyakunin isshu*) o a escuchar canciones militares. “Escuche por favor los discos de polydor impregnados del espíritu japonés (Yamato)”¹⁵¹ decía un anuncio de la época. Las prácticas impulsadas por el gobierno militar daban la ilusión de que los japoneses y sus convicciones políticas representaban un todo armónico, listo para enfrentarse a China. Siguiendo esta directriz, el 12 de septiembre de 1937, el periódico Yomiuri anunciaba un “gran coro de cien mil personas cantando canciones militares”.¹⁵² En ese coro se cantaron las canciones militares que impulsaron el sentido de comunidad como *La marcha del patriotismo* 愛国行進曲, que en la segunda estrofa dice:

*Del soberano de descendencia única
Recibiendo su luz eterna
Nosotros sus leales súbditos, todos juntos
Hemos aceptado su gran misión:*

*Vayan hacia las ocho confines del mundo y háganlas su casa
Controlando a las personas de los cuatro mares
Construyamos una paz correcta
Y dejemos que nuestro ideal florezca con las flores*

建て一系の大君を
光と永久に戴きて
臣民我ら皆共に
御稜威に副わん大使命
往け八紘^{いえ}を宇となし
四海の人を導きて
正しき平和うち建てん
理想花と咲き薫る¹⁵³

¹⁴⁹ Elise K Tipton, *Modern Japan...*, op. cit., p. 147.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 147.

¹⁵¹ Canciones patrióticas Polydor ポリドール愛国歌, *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 5 de noviembre de 1937, edición vespertina.

¹⁵² *Gunka jyūmannin no daigasshō* 軍歌十万人の大合唱, *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 12 de septiembre de 1937, edición vespertina.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 157.

El plan de armonización era promovido por el Ministerio de Educación 文部省 que era encabezado por el general Araki Sadao 荒木貞夫 quien abogaba por una movilización espiritual de la población japonesa en la guerra. Esta necesidad mostrar a la población japonesa como un bloque homogéneo también se puede ver en los eslóganes que aparecieron durante la guerra como “Cien millones, un corazón” 一億一心.

En el ámbito musical, el impulso del sentimiento patriótico por parte de las autoridades militares, popularizó aún más los concursos de composición de *gunka*. Las estrategias para lograrlo eran variadas, pero se centraban en el objetivo de sumar la voz de la población en el esfuerzo bélico. Las canciones de la época se centraban en símbolos nacionales como el caso de *La marcha de la bandera del sol naciente* 日の丸行進曲, cuyo concurso fue organizado por el periódico Mainichi. La letra ganadora se dio a conocer por medio del fonógrafo y de la radio. En su letra se describen tanto cuestiones relacionadas con el frente de batalla como con el frente del hogar, como se puede ver en el siguiente ejemplo:

<i>Cuando una de mis hermanas se casó</i>	一人の姉が嫁ぐ宵
<i>Mi madre guardó una bandera que acababa de comprar</i>	買ったばかりの日の丸を
<i>En un cajón de la cómoda que tenía que llevar a su nueva casa</i>	運ぶ箆笥の抽斗へ
<i>Al recordar ese momento</i>	母が収めた感激を
<i>Mis ojos se llenan de lagrimas</i>	今も思えば目が潤む
<i>El otoño del año pasado entre los soldados</i>	去年の秋よ強者に
<i>Yo fui el primero que plantó su bandera en</i>	召しだされて日の丸を
<i>La torra más alta del enemigo como prueba</i>	敵の城頭たかだかと
<i>De la hazaña de nuestra victoria</i>	一番乗りに打ち立てた
	手柄はためく勝ち戦. ¹⁵⁴

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 207.

Colocar en una misma canción imágenes de las batallas y de la vida civil seguía los mandatos del gobierno que deseaban unir los sentimientos de la población civil con los de los soldados. De esa manera, se fomentaba una idea de simultaneidad más allá de las fronteras que promoviera la participación ciudadana en la guerra.

Las estrategias de familiarización de la población civil con la vida de los soldados incluyeron la propagación de canciones que retrataban las adversidades que tenían que enfrentar en el frente de batalla. Por ejemplo, la canción *Papá sí fuiste muy fuerte* 父よあなたは強かった del año 1938 relató la vida en batalla de la siguiente manera:

<i>Papá fuiste muy fuerte</i>	父よあなたは強かった
<i>Durmiendo junto al cadáver del enemigo</i>	兜も焦がす炎熱を
<i>Con el fuego que quemó hasta tu casco</i>	敵の屍とともに寝て
<i>Tomando agua sucia y mordiendo la hierba</i>	泥水すすり草をかみ
<i>Por cuántos kilómetros avanzaste</i>	荒れた山河を幾千里
<i>Gracias por disparar</i>	よくこそ撃って下さった
<i>Hermanos, muchas gracias</i>	兄よ弟よありがとう
<i>Balas, minas y corrientes fuertes</i>	弾丸も機雷も濁流も
<i>Nuestra bandera naval avanzando día y noche</i>	夜を日に進む軍艦旗
<i>Tu nombre es uno con un aletazo</i>	名も荒鷺の羽ばたきに
<i>De las águilas salvajes</i>	
<i>No queda ni la sombra del enemigo</i>	残る敵機の影もなし
<i>Gracias por haber cumplido tu objetivo</i>	よくこそ遂げて下さった
<i>Ah, el servicio honorable de aquellos valientes</i>	あ、御身らの功こそ
<i>El espíritu de Japón que une</i>	一億民の真心を
<i>Los corazones de cien millones</i>	一つに結ぶ大和魂
<i>Ahora, cuando la bandera del sol se refleja</i>	今大陸の青空に
<i>En el cielo del continente</i>	日の丸高く映えるとき
<i>Lloraremos y rezaremos por</i>	泣いて拝む鉄兜 ¹⁵⁵
<i>Nuestros cascos de acero</i>	

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 191.

La canción fue encargada por el periódico Asahi y en pocos meses se convirtió en un éxito, pues era cantada en la mayor parte de los eventos masivos de la guerra. Un aspecto importante de la canción es que fue interpretada por el famoso cantante Kirishima Noboru 霧島昇, un famoso cantor de *enka*. El concurso para buscar su letra alcanzó los 25, 753 participantes y una vez que se dio a conocer al ganador su disco fue sacado a la venta por la compañía Columbia.¹⁵⁶ Una explicación para el gran número de participantes puede estribar en las jugosas ganancias del premio (aproximadamente 1000 yenes) y porque el hecho de ganar un concurso de esta naturaleza podía impulsar al autor hacia la fama.

En las convocatorias de los concursos de composición de canciones militares se establecían las pautas, los premios y los objetivos de la canción. Por ejemplo, el 15 de febrero de 1938 apareció la convocatoria para buscar letra para la canción de “Commemoración por los 2600 años del establecimiento del trono imperial” 紀元二千六百年. En la convocatoria se solicitaba una letra “que reflejara el esplendor de Japón” y se especificaba que “la letra tenía que ser elaborada de acuerdo con el estilo de música militar”. El primer premio consistió en 1000 yenes, 300 yenes para el segundo lugar y 100 yenes para el tercer lugar.¹⁵⁷

Las ganancias y la posibilidad de volverse famoso jugaron un papel importante en el aumento en la cantidad de concursos de composición de canciones militares. Otro aspecto a tomar en cuenta es que en la época se endurecieron los controles de censura y por medio de ella se estableció un férreo control sobre los lugares de entretenimiento y diversión de las ciudades japonesas. En este contexto, la censura comenzó a afectar de manera directa las

¹⁵⁶ *Idem*

¹⁵⁷ “*Kigen nisen roppyakunen kinen* 紀元二千六百年記念, *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 15 de febrero de 1938 edición matutina, p. 5.

demás formas de creación musical y se dio prioridad a la composición de canciones populares del tiempo de guerra 戦時歌謡.

Aún en este momento de férrea censura, surgió un fenómeno importante. Cuando un disco salía a la venta no era inusual que las canciones compuestas por el gobierno ocuparan la caratula del lado A, mientras que las canciones ganadores de los concursos de composición de *gunka* eran grabados en el lado B. El fenómeno a destacar es el siguiente: en algunos casos la población solamente escuchaba el lado B, pues el lado A no inspiraba ninguna conexión sentimental con la situación. Un ejemplo de ello es *La canción del campamento* 露営の歌, una melodía compuesta por civiles que se convirtió en un éxito, a pesar de encontrarse en el lado B. Hay varias razones que pueden explicar la predilección de la población por esta canción. Por ejemplo, de acuerdo con Horiuchi Keizō, el éxito de la canción tuvo lugar “gracias a que la letra utilizaba palabras populares [俗語体] y al uso de la escala *yonanuki* [esta canción] tenía muchos de conexión con los sentimientos humanos y por eso su disco vendió en seis meses la cantidad de seiscientos mil copias”.¹⁵⁸ Por otro lado, Mita Munesuke cita dicho ejemplo para demostrar que “[...] las canciones reprimidas fueron cantadas muy ampliamente por los soldados en el frente y por sus familias que quedaron en el frente doméstico [...]”.¹⁵⁹

Su letra retrataba el punto de vista de la población al despedir a sus hijos para ir a la guerra; muchos de esos jóvenes regresarían mutilados o muertos y el dolor y la incertidumbre impregnaron su letra:

Tanto la tierra como la hierba se queman con el fuego 土も草木も火と燃える
Pisando un terreno sin final 果てなき曠野踏み分けて

¹⁵⁸ Horiuchi Keizō, *Nihon no gunka*, op. cit., p. 259.

¹⁵⁹ Mita Munesuke, “Las canciones populares como datos...”, op. cit., p. 33.

Seguimos con la bandera los cascos de metal
Mientras acaricio el crin de mi caballo
¿Quién puede decir si mañana seguiremos vivos?

進む日の丸 鉄兜
馬のたてがみ なでながら
明日の命を 誰か知る

Si recuerdo en la batalla de ayer
Cubierto en sangre
Mi amigo murió con una gran sonrisa
Y diciendo: Diez mil años a nuestro emperador
¿Cómo podría olvidar esas palabras?

思えば今日の 戦いに
朱に染まって につこりと
笑って死んだ 戦友が
天皇陛下 万歳と
残した声が 忘らりよか

Nuestros cuerpos están decididos a luchar
Tirando cualquier deseo frívolo
No lloren por nosotros insectos de la hierba
Si es por la paz de Oriente
¿No vale el sacrificio de nuestra vida?

戦争する身は かねてから
捨てる覚悟で いるものを
鳴いてくれるな 草の虫
東洋平和の ためならば
なんの命が 惜しかろう¹⁶⁰

Por otro lado, en el lado A del mismo disco se encontraba *La canción de avance militar* 進軍の歌, diseñada por el gobierno. Su letra buscaba alentar a la población a colaborar con el esfuerzo bélico y a los soldados a realizar sacrificios en el frente de batalla. Ésta carece de los sentimientos de nostalgia y vacilación por la vida, pues en cambio retrata al soldado como un individuo listo para ir a la guerra y obedecer al emperador:

Las nubes se elevan esta mañana
Bajo el sol de la mañana con determinación
Se levanta en la justicia nuestro Gran Japón
Toma el fúsil y la espada que castigarán al enemigo

雲わきあがる この朝
旭日の下 敢然と
正義に起てり 大日本
執れ膺懲の銃と剣

Cumpliendo el mandato del Emperador
Defender el país de nuestros ancestros
Por las montañas y ríos con calor y corazón
Y resuena la bandera del avance en el viento

祖国の護り 道の為
君の御勅を 畏みて
山河に興る 肝と熱
鳴れ進軍の 旗の風

Ya en la guerra santa desde hace varias veces
El grito de victoria siempre ha estado con nosotros
La verdad penetrante es sólo una
Sépanlo diez mil generaciones del Gran Japón

すでに聖戦 幾そ度
凱歌は常に 我とあり
貫く誠 ただ一つ
知れ万世の 大日本¹⁶¹

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 187.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 152.

Esta canción tuvo grandes dificultades para penetrar en el gusto de la población, pues además de su letra, la música producida por la Escuela Militar del Ejército de Toyama seguía utilizando la escala de 4/4. En las condiciones de censura extrema en las que se encontraba el país es probable que la población tuviera un espacio pequeño de elección musical, aunque éste se fue perdiendo paulatinamente conforme la guerra aumentaba su nivel de autodestrucción.

Una vez que Konoe volvió a ocupar el puesto de primer ministro, en julio de 1940, muchos grupos de interés político pusieron sus esperanzas en él, pues “vieron la necesidad de [formar] un órgano de movilización de masas poderoso para encaminar las energías espirituales y económicas de la población hacia los objetivos del Estado”.¹⁶² Esta estrategia se concretó en la Asociación de Apoyo a la Política del Tennō 大政翼賛会, que comenzó a funcionar en octubre de ese mismo año. Sin embargo, una vez que Konoe renunció al cargo de primer ministro, esta asociación se convirtió en una plataforma política administrativa que cayó bajo el control del general Tōjō Hideki. Este proceso transformó la manera en la que las canciones militares eran compuestas y consumidas hasta el final de la guerra, tema que se verá en el siguiente apartado.

3.3 LAS CANCIONES MILITARES DE LA GUERRA DEL PACÍFICO

La guerra en China llegó a un punto crítico a partir de 1939, cuando el avance japonés se estancó y cada día costaba millones de yenes a las arcas japoneses, los altos mandos del gobierno estaban divididos en cuanto a las posibilidades de acción. Los gobiernos que siguieron al del príncipe Konoe, estuvieron divididos en cuanto a las políticas a llevar a

¹⁶² Gordon, *A Modern History of Japan...*, *op. cit.*, p. 214.

cabo en el exterior. Sin embargo, una vez que el general Tōjō Hideki llegó al poder, en el verano de 1941, éste ocupó por un corto tiempo las posiciones de primer ministro, ministro del ejército y del interior simultáneamente.¹⁶³

En este momento era claro que Japón seguiría la estrategia de expansión hacia el sureste Asiático donde los recursos petroleros y metalúrgicos eran vastos. La realización de este objetivo fue posible gracias a la desestructuración de los altos mandos que imperaba en aquella época. Por un lado, se encontraban los militares que pujaban por continuar la guerra contra china y por el otro lado, la corte imperial que vacilaba en sus decisiones políticas. La imposibilidad de llegar a un acuerdo fue decisiva para el comienzo de las hostilidades contra los poderes occidentales. La desorganización de los altos mandos políticos en Japón y la renuncia del primer ministro Inukai, producto de su fracaso en llevar las negociaciones de paz con Estados Unidos, también impidieron que la Asociación de Apoyo a la Política del Tennō 大政翼賛会 cumpliera su misión, toda vez que su estructura de poder fue absorbida dentro de las estructuras burocráticas preexistentes.¹⁶⁴

El avance hacia el sur fue orquestado una vez que se sincronizó con las victorias alemanas en Europa. Una vez que Paris cayó, en junio de 1940, se llegó a un acuerdo con el gobierno de Vichy permitió que las fuerzas japonesas penetraran en Indochina. La estrategia de avance hacia el sur era necesaria por dos razones, “el control japonés del sureste Asiático entregaría recursos naturales estratégicos como el petróleo, el caucho y el estaño al ejército y al mismo tiempo aislaría estratégicamente a los nacionalistas chinos”.¹⁶⁵

¹⁶³ Andrew Gordon, *A Modern History of Japan, from Tokugawa Times to the Present*, Nueva York, Oxford University Press, 2014, p. 206.

¹⁶⁴ Elise K. Tipton, *Modern Japan...*, *op. cit.*, p. 151.

¹⁶⁵ Gordon, *A Modern History of Japan...*, *op. cit.*, p. 205.

El avance japonés hacia la Indochina francesa fue observado de manera preocupante por los estadounidenses y los británicos y como consecuencia de ello, ambos países impusieron una serie de sanciones económicas que pusieron a Japón en jaque y pronto se hizo evidente que si Japón quería sobrevivir tenía dos opciones: retirarse de China y aceptar las represalias de Estados Unidos y Gran Bretaña, o preparar una guerra de invasión y enfrentar a las potencias euroamericanas. Las victorias alemanas y la irreflexión de los altos mandos militares en el poder hicieron que la segunda opción fuera más llamativa. Después de una serie de inútiles intentos diplomáticos por evitar la guerra, el 8 de diciembre de 1941, las fuerzas imperiales japonesas atacaron la base estadounidense apostada en Pearl Harbor.

Las respuestas de la población japonesa fueron variadas, aunque es cierto que una gran parte de ella apoyó con entusiasmo el avance japonés en Asia y el comienzo del estado de guerra contra Estados Unidos y sus aliados. Una vez más se organizaron varios concursos de canciones militares cuya temática se centró en el ataque a Pearl Harbor. Una de ellas es la *Gran guerra naval de Hawái* ハワイ大海戦 cuya letra refleja el entusiasmo del estallido de la guerra y los deseos de venganza en contra de Estados Unidos:

<i>¿Quién no va a pensar en el amanecer</i>	誰か思わん暁の
<i>En el que fueron despertados del sueño</i>	夢驚かす爆撃を
<i>Por las bombas que resonaban entre nubes de tormenta?</i>	つんざく雲の切れ間より
<i>Ve el rugido del ataque</i>	見よ轟々と攻め襲う
<i>El rayo certero de las águilas del mar</i>	必殺の雷、海の鷲
<i>Se acercan nuestros submarinos enanos</i>	しんしん迫る潜航艇
<i>Hasta el cielo se rompe por el ruido de las bombas</i>	天も砕ける轟爆音
<i>Ya está hecha la decisión de la justicia</i>	今こそ知れや米艦隊
<i>Ahora ya lo sabe la flota americana</i>	正義の決意すでにして
<i>Elevamos el grito de victoria este día 8</i>	凱歌はあがるこの八日
<i>Como una esperanza que recorre el océano Pacífico</i>	一望万里太平洋、

Y se llena de esperanza nuestra Gran Asia Oriental あれあり望む大東亜¹⁶⁶

La particularidad de esta canción es que el concurso fue organizado exclusivamente por y para el ejército y la marina es decir, que su convocatoria no fue abierta al público. Aun así, y quizás debido a las victorias iniciales de la guerra contra Estados Unidos y sus aliados, la canción fue difundida ampliamente entre la población. La característica de las canciones militares de la época es que se puede ver una reducción sustancial en el número de canciones producidas por concurso, como se puede ver en la tabla del capítulo anterior. En este momento, el ejército y la marina comenzaron a tomar la batuta en el proceso de creación musical espacio que solamente compartieron con la iniciativa privada, que en ese momento estaba bajo control gubernamental.

Las transformaciones en el proceso de producción tuvieron consecuencias en la temática de las canciones militares, pues en esta época se enfocaron exclusivamente en difundir temas patrióticos y en retratar las batallas. Un ejemplo de lo anterior es: *La canción de la batalla decisiva de la Gran Asia Oriental* 大東亜決戦の歌, que se compuso en 1942, donde sólo se tienen registros del avance japonés y no hay espacio para los sentimientos de los soldados. En ese mismo sentido, *La canción del ejército de la guerra de la Gran Asia Oriental* 大東亜戦争陸軍の歌, cuya letra dice:

En este momento ¡disparen!
En el campo de batalla
Los soldados que valientemente cumplimos
Cortando la línea de fuego y avanzando
Este 8 de diciembre

今こそ撃てと宣戦の
大詔に勇むつはものが
火蓋を切つて押し渡る
時、十二月 その八日

De Malasia sigue la isla de Luzón

マレーに続くルソン島

¹⁶⁶ *Hawai daikaisen* ハワイ大海戦, [<http://cubeaki.dip.jp/gunka/ha/ha7.html>, consultado el 7 de septiembre de 2017].

*En el veloz ataque de nuestro batallón
Que es más fuerte que el metal cae Hong Kong
Y se destruye ante nuestros cueros*

快速部隊の 進撃に
鉄より固き 香港も
わが肉弾に砕けたり

*Antes de la primavera cae la gran Manila
Y también Borneo
Ante una fuerza similar a la de un huracán
Se inclinan las palmeras de la bahía*

春真先に 大マニラ
陥して 更にボルネオも
迅速の如き 勢ひに
なびくジャングル椰子の浜

*Birmania también y hasta Australia
Son los lugares conquistados por nuestra armada imperial
Las hondas eléctricas retiemblan ante nuestro grito de victoria
Y el sol de la mañana ilumina la Gran Asia Oriental*

ビルマも何ぞ 濠洲も
わが皇軍の 征くところ
電波は踊る 勝鬨に
朝日かゞやく 大東亜¹⁶⁷

Siguió de manera certera la ruta de avance de Japón en el Sureste de Asia. La canción fue compuesta por Koseki Yūji 古関裕而, un compositor muy conocido de la época. Sin embargo, no se tienen datos sobre su distribución, e incluso Horiuchi Keizō no la incluye en su estudio sobre las canciones militares.

Se puede afirmar que las primeras canciones militares que aparecieron durante la Guerra del Pacífico fueron utilizadas para musicalizar la guerra y acompañar las noticias, los discursos y los programas de radio. Estas canciones fueron monopolizadas por las autoridades militares y en consecuencia, los concursos de canciones militares mediante los cuales la población podía componer canciones disminuyeron en número, como se puede ver en la tabla del capítulo anterior. El único ejemplo disponible en el periódico *Yomiuri* es la búsqueda de letras para “La canción de los pequeños nacionales 少国民の歌 que apareció el 11 de julio de 1943. La letra tenía que ser “divertida y de fácil lectura para los niños”.¹⁶⁸

¹⁶⁷ *Daitōa sensō rikugun no uta* 大東亜戦争陸軍の歌,

[<http://gunka.sakura.ne.jp/uta/daitoasensourikugun.htm>, consultado el 7 de septiembre de 2017]

¹⁶⁸ *Shōkokumin kashū* 少国民歌集, *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 11 de julio de 1943 edición vespertina, p. 1.

Después de 1943, la música angloamericana fue prohibida. En opinión de Horiuchi Keizō, este tipo de música tenía efectos perjudiciales en la población japonesa y “de ninguna manera podía ser cantada por la población japonesa”.¹⁶⁹ Estas acciones reforzaron los controles de censura sobre las diversiones de la población.

La prohibición de las canciones producidas por los países enemigos, fue de la mano con la aparición de una nueva temática para las canciones militares: las descripciones del enemigo. Por ejemplo, en la canción *Hacia el cielo de la victoria decisiva* (*Kessen no ōzora e* 決戦の大空へ) se caracterizó por su descripción de los aviones estadounidenses derribados como “hojas cayendo en otoño”. Al mismo tiempo, la canción *El bombardeo continental de Estados Unidos* (*Amerika hondo bakugeki* アメリカ本土爆撃) dice: “se escuchan las sirenas y este es el canto del funeral de Estados Unidos [...] el enemigo de Asia”.¹⁷⁰ La descripción del enemigo en las canciones militares iba en concordancia con un sistema de estigmatización y rechazo a la forma de vida de los países enemigos. De acuerdo con el historiador John Dower, esta representación y el énfasis en las diferencias con el enemigo era una parte esencial de la cruenta guerra racista que libraron Estados Unidos y Japón durante la Guerra del Pacífico.¹⁷¹

Una vez que las derrotas en el Pacífico hicieron retroceder a los japoneses y que las provisiones en Japón se fueron reduciendo, las canciones creadas por los militares solicitaron a la población hacer más sacrificios. Aunque en los periódicos se puede ver una

¹⁶⁹ Horiuchi Keizō 堀内敬三, *Beiei ongaku tsuihō* 米英音楽追放, *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 26 de enero de 1943 edición vespertina, p. 4.

¹⁷⁰ *Amerika hondo bakugeki* アメリカ本土爆撃 [http://cubeaki.dip.jp/gunka/a/a11.html, consultado el 8 de septiembre de 2017]

¹⁷¹ Para una descripción del racismo durante la guerra véase John Dower, *War without Mercy, Race and Power in the Pacific War*, Nueva York-Toronto, Pantheon Books, 1986.

reducción en el número de anuncios relacionados con las *gunka*, se pedía a la población cantar al unísono en la “batalla decisiva por la tierra japonesa”.¹⁷²

La defensa del frente del hogar que se les solicitó a la población significó hacer más sacrificios económicos y aumentar los envíos de alimentos hacia el frente de batalla. Además, de aumentar las jornadas de trabajo bajo la promesa de ganar la guerra. Además, a los niños se les solicitó hacer sacrificios por medio de canciones militares, como se puede ver en la letra de *No desearemos nada hasta ganar la guerra* (*Hoshigarimasen katsumade wa* 欲しがりません勝つまでは):

Cualquier lápiz por más corto que sea
Cualquier pequeño papel por más pequeño que sea
Lo utilizaremos sin desperdiciar
Así es, nosotros
No desearemos nada hasta ganar la guerra

どんな短い鉛筆も
どんな小さい紙切れも
無駄にしないで使います
そうです僕達私達
欲しがりません勝つまでは

Antes que zapatos o nuevas ropas
Es más útil construir
Construiremos un cuerpo fuerte
Así el campo de batalla es el frente del hogar
No desearemos nada hasta ganar la guerra

靴や洋服新しく
作る事より役に立つ
強い体を作ります
そうです銃後も戦地です
欲しがりません勝つまでは

Esto es para construir tanques y aviones
Esto es para construir un gran barco
Todos juntos ahorrando dinero
Así es, amarrando nuestros corazones
No desearemos nada hasta ganar la guerra

これは戦車に飛行機に
これはお艦を作るため
皆揃って貯金です
そうです心を引き締めて
欲しがりません勝つまでは

En el norte y en el sur
Se levanta la bandera del sol entre gritos de victoria
Sin perder o minimizarse, seguimos avanzando
Así es, si eres un niño de Japón
No desearas nada hasta ganar la guerra

北に南に次々と
挙がる日の丸勝鬨に
負けず劣らず進みます
そうです日本の子供なら
欲しがりません勝つまでは

173

¹⁷² *Kokumin no gunka, hondo kessen ni utau* 国民の歌本土決戦, *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 5 de julio de 1945, versión matutina.

¹⁷³ *Hoshigarimasen katsumade* [<http://gunka01.blog.shinobi.jp/1942>, consultado el 8 de septiembre de 2017]

Esta canción fue distribuida en las escuelas y anunciada ampliamente en los periódicos. Su letra buscaba alentar un régimen de autocontrol entre la población que fomentara la compra de bonos militares y asegurara su apoyo para la contienda bélica. Para los adultos aparecieron canciones similares que buscaban incentivar el ahorro y la colaboración durante la guerra.

Conforme el conflicto bélico se recrudecía y la derrota se hacía más predecible, el gobierno militar implementó políticas cada vez más desesperadas. En las ciudades se promovió el eslogan *Cien millones como joyas destrozadas* 一億玉砕, un eufemismo para esconder un plan general de sacrificio de la población para el esfuerzo bélico. En los campos de batalla se alentaba a los soldados a luchar hasta el final impulsándolos a realizar ataques suicidas. En las ciudades se pretendía que la población redujera sus porciones de alimentos a niveles alarmantes y que se alistaran para agarrar con la mano las bombas de Estados Unidos como lo anunciaba una famosa canción de la época: *Recibamos las bombas con las manos* (爆弾くらはいは手で受けよ).

Incluso en el último año de la guerra se pueden encontrar dos tipos de canciones militares. Por un lado las que promueven sacrificios para los soldados y en cuyas letras no se encuentran descripciones de los sentimientos de los soldados. Por el otro, las que a pesar de alentar a la realización de actos suicidas retratan los sentimientos y pensamientos de un joven soldado que está a punto de sacrificar su vida por su nación, por su familia y por el emperador. Un ejemplo de la primera es la canción *Si muere un hombre* (*Otoko chiru nara* 男散るなら) cuya letra dice:

*Las balas son mi especialidad
Esperé con ansia esta salida
Amigos, ríen y coman mi parte*

鉄砲玉とは俺等の事よ
待ちに待ってた門出ださらば
戦友よ笑って今夜の飯は

De la cena, por favor

俺の分まで食ってくれ

*Llevando un gran torpedo en mi avión
Mi especialidad es estrellarme
Amigos, ¿no están divertidos?
Levantaré un pilar de fuego y de agua
en el barco enemigo*

でっかい魚雷を翼で抱え
俺の得意はいざ体当り
愉快じゃないか仇なす艦に
挙げる火柱水柱

*Coloreándose de rojo un avión joven
En la superficie que se quema, sonriendo hasta el final
Así está bien, como prueba de esta vida
No queda ni una palabra, ni una carta de despedida*

若い翼を茜に染めて
燃える地上ににっこり笑や
それでいいのだ俺等の一生
残す言葉も遺書も無い

*La vida de un hombre es una flor de cerezo
Al caer vuelve a florecer en Kudan
Al vivir para morir muestra su espíritu
Del cuerpo de torpederos
Al morir para emanar su aroma,
Muestra su espíritu japónés*

男命は桜の花よ
散って九段でまた咲き返る
死んで生きるが雷撃魂
死んで薫るが大和魂¹⁷⁴

De la canción destaca la descripción de los soldados japoneses como tenaces y listos para partir hacia su muerte y renacer como flores de cerezo en el santuario Yasukuni. En la letra hay muy pocas alusiones a los sentimientos o al punto de vista del soldado.

Además, el mismo año fue compuesta la canción *La balada del cuerpo de Ataque Especial (Tokkōtai bushi 特攻隊節)* que, además de estar adecuada para el uso de instrumentos tradicionales japoneses, su letra muestra a un piloto *kamikaze* listo para partir hacia la muerte, pero con sentimientos, anhelos y miedos:

*Con combustible sólo para la ida, ten tsuru shan
Aceptando con lagrimas
Ir significa un viaje hacia la muerte en Ryūkyū
Eh, Eh un viaje hacia la muerte*

燃料片道テンツルシャン
涙で積んで
行くは琉球 死出の旅
エーエ 死出のたび

*Al despegar ten tsuru shan
Y hasta separarme de este mundo*

地上離れりやテンツルシャン
この世の別れ

¹⁷⁴ *Otoko chiru nara* 男散るなら, [<http://gunka12thy4.blog.shinobi.jp/1945>, consultado el 8 de septiembre de 2017].

Sólo pienso en la cara de mi madre
Eh, Eh en la cara de mi madre

想ひだします母の顔
エーエ母の顔

La lluvia cae y cae ten tsuru shan
Incluso en el ataque, sigue lloviendo
Este dolor para la persona que
hace mantenimiento mecánico
Eh, Eh Este dolor

雨よ降れ降れテンツルシャン
せめても雨よ
整備する身のこの辛さ
エーエこの辛さ¹⁷⁵

La canción describe casi la misma escena: un piloto japonés listo para salir y estrellar su avión en la cubierta de un barco enemigo. Sin embargo, la diferencia radica en la descripción de la experiencia y de los sentimientos del soldado: el aceptar la misión con lágrimas, dirigirse hacia un viaje con una muerte segura, pensar en la cara de su madre y el dolor del mecánico al arreglar un avión que nunca más aterrizaría. Los autores de ambas canciones son desconocidos, pero es importante destacar las diferencias de estas canciones para mostrar que el mismo evento podía ser relatado de distinta forma dentro de las canciones militares japonesas y que una vez más la población tenía la opción de escoger el lado A o el lado B del mismo disco.

Estas canciones salieron a la venta justo en una época en la que las dificultades se recrudecían en Japón y amenazaban con matar de hambre a una gran parte de la población. Esta situación poco a poco se hizo insostenible y obligó a los dirigentes a evaluar la situación de Japón durante la guerra. Algunos militares se pronunciaron por seguir luchando hasta el final, otro grupo de militares deseaba llegar a pactar con Estados Unidos y finalmente, en el último momento, el emperador Hirohito tomó la decisión de rendirse. El 15 de agosto de 1945 al mediodía, los japoneses escucharon por primera vez la voz del

¹⁷⁵ Tokkōtai bushi 特攻隊節, [http://bunbun.boon.jp/okera/w_shouka/t_gunka/tokkotai_bu.htm, consultado el 8 de septiembre de 2017]

emperador con la famosa emisión *Gyokuon hōsō* 玉音放送, donde se anunciaba la rendición de Japón.

Es importante notar que la radio, el mismo instrumento con el que se anunció con bombo y platillo el comienzo de la guerra, el curso de las batallas y se distribuyeron las canciones militares, fue el que anunció el final del conflicto. El final de la Guerra de los Quince Años y la Ocupación estadounidense significaron el comienzo de una época de censura en la que la industria de las canciones militares japonesas fue desmantelada junto con el ejército y la marina imperiales.

Sin embargo, una vez que Japón recobró su soberanía, en 1952, las canciones militares de la Guerra de los Quince Años fueron recuperadas aunque con una misión diferente. Algunas veces se les utilizó para evocar sentimientos nostálgicos, otras para infundir el nacionalismo japonés. Una vez que se crearon las Fuerzas de Autodefensa de Japón, se rescataron algunas canciones para sus entrenamientos y ceremonias. Sin embargo, no han ocupado el lugar que tenían durante la guerra como una de las principales formas de entretenimiento nacional para la población (国民娯楽).

CONCLUSIONES

Analizar los procesos de producción y consumo de las *gunka* durante la Guerra de los Quince Años implica replantear varias de las ideas imperantes en la historiografía sobre la manera en la que operaba la ideología en esa época. Con base en este tipo de estudios, cada vez resulta menos plausible sostener la teoría de un gobierno todo poderoso que podía controlar las ideas de la población a su antojo. En cambio, se ha aceptado la participación de una gran cantidad de actores sociales en la construcción filosófica y artística del Japón durante el régimen de la guerra.

En este sentido esta investigación se centró en exponer que no sólo el gobierno componía canciones militares, sino que las empresas de entretenimiento, los periódicos, los compositores, los cantantes y, por medio de los concursos de composición de *gunka*, también la población estuvo involucrada en su manufactura. Cada uno de estos actores interactuaba con su contexto histórico de manera diferente, lo que ofrece una multiplicidad de visiones sobre el mismo hecho: La Guerra de los Quince Años.

Aplicar al estudio de las *gunka* un análisis sobre la influencia de los acontecimientos históricos y su interrelación con la composición de las canciones militares abrió una serie de debates que fue necesario tocar en función de aclarar la pertinencia de estos dos fenómenos. Para ello, y aunque el propósito del trabajo es centrarse en el estudio del papel de las canciones militares durante la Guerra de los Quince Años, pronto se hizo evidente que esta misión no se podría completar sin revisar el primer proceso de modernización impulsado por las élites gobernantes japonesas que comenzó en el siglo XIX.

En esa época, las canciones militares llegaron a Japón acompañando a las embajadas y ejércitos extranjeros que se hicieron presentes después de que el comodoro

Perry obligara a los japoneses a renegociar su política comercial. El encuentro de Japón con los poderíos militares extranjeros y la constatación del atraso tecnológico de Japón dieron pie al establecimiento de un gobierno de estilo occidental que buscaba “restituir” el poder al emperador y para ello llevó a cabo varias transformaciones. Con base en el modelo occidental se fundó un sistema legal, se reformó el sistema económico, etcétera. Una de las directrices más importantes fue la que se dirigió hacia la adopción de lo que se consideraba la “alta cultura” occidental, que abarcaba la transformación de varios aspectos culturales incluida la música.

En este primer impulso del proceso modernizador se buscó crear una nación desde “arriba” en el que la música fue un aspecto esencial, sobre todo cuando se inventó una escala nacional que hacía uso de instrumentos autóctonos e importantes. El estudio de las canciones militares de esta etapa da cuenta, por medio del proceso de transformación musical, de las dificultades iniciales que enfrentó el gobierno Meiji para crear una nación. Al mismo tiempo, la existencia simultánea de otras musicalidades “tradicionales” en otros espacios como las casas de té o los acompañamientos de los discursos performativos de protesta, sirvió para demostrar que los cambios en el ámbito cultural son procesos de larga duración que escapan a cualquier intento de manipulación coercitiva, pues tienen su propio ritmo de transformación.

En la transformación de la musicalidad de las canciones militares, pasando de la escala *yonanuki* a la militar de 4/4 y viceversa, se vio la participación de los músicos, de los cantantes y de las grandes casas musicales por hacer ganancias económicas y por difundir ciertos estilos musicales. Ante ellos, la población tenía la posibilidad de elegir, de apropiarse o rechazar. Las transformaciones en la temática, el ritmo y la producción y consumo, se

vieron los intentos de la población por apropiarse y transformar la música ofrecida por las élites, sobre todo en la década de 1920.

Una vez que comenzó la Guerra de los Quince Años y que los militares de distintas facciones iban escalando en puestos clave dentro de la administración gubernamental las *gunka* se idearon como un instrumento para manipular y comprometer la participación de la población en un régimen de guerra total. Sin embargo, como se vio las canciones militares y sus compositores no siempre siguieron las directrices gubernamentales, aunque se adaptaron y transformaron en cada una de las etapas en las que se dividió el proceso bélico japonés.

En la primera etapa este tipo de música fue difundido ampliamente debido a que algunos militares deseaban imponer una cultura militarizada para comprometer el apoyo de la población y la mayor parte de las canciones militares de la época fue producto de la colaboración entre las empresas privadas, que buscaban una parte de las ganancias.

Las canciones militares de la segunda etapa alcanzaron su pico de producción ya que siguiendo las directrices gubernamentales, las empresas de periódico comenzaron a organizar de manera masiva concursos de canciones militares. En esta etapa la popularidad de las *gunka* alcanzó niveles muy altos debido a la difusión de los medios y al alcance de los eventos masivos.

La característica de las canciones militares de la tercera etapa de la Guerra de los Quince Años es que se puede ver una reducción sustancial en el número de canciones producidas por concurso. Una vez que las condiciones de guerra se hicieron más desesperadas, la temática se centró en los ataques suicidas y en los sacrificios que el pueblo debería de enfrentar para la victoria final. Como vimos esa victoria nunca llegó, después de una serie de negociaciones políticas difíciles, el Emperador Hirohito dirigió unas palabras a

su pueblo en las que anunciaba la rendición de Japón. El final de la Guerra de los Quince Años y la Ocupación estadounidense significaron el comienzo de una época de censura en la que la industria de las canciones militares japonesas desapareció por un tiempo, pero después de 1950, las canciones militares se convirtieron en dispositivos memorísticos que se utilizaron para ambientar discursos políticos, películas bélicas, máquinas de pachinko, etcétera.

El estudio de la relación de las canciones militares con su contexto desarticuló el discurso de que las *gunka* representan un tipo de música único. Más bien, se puede considerar que se trata de varios ritmos musicales, varias formas de producción y de consumo cuya temática se centra en el conflicto bélico. Esta elasticidad estilística es lo que impulsó su producción y consumo durante la Guerra de los Quince Años. Así, si como hemos visto, las canciones militares podían ser compuestas por grupos de diferente estatus social, se puede decir que la investigación de las *gunka* también permitió esbozar un mapa sobre la manera en la que se operaban las negociaciones ideológicas de la población con la ideología oficial.

Estoy consciente, sin embargo, que estas notas no representan un trabajo definitivo. A lo largo de la investigación surgieron más preguntas que respuestas. Cuestiones como la relación de cultura musical con otros tipos de propaganda, el pensamiento de los músicos acerca de las canciones militares acerca de las *gunka* o responder a la pregunta ¿por qué se dejaron de crear nuevas canciones militares en la Posguerra? se convierten en líneas investigativas que habrá que seguir en el futuro. Por lo tanto, este análisis representa un primer intento de acercamiento al tema de las canciones militares japonesas durante la Guerra de los Quince Años en español, por lo que estoy consciente que este camino de investigación apenas comienza.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES ELECTRÓNICAS:

Hawai daikaisen ハワイ大海戦, [<http://cubeaki.dip.jp/gunka/ha/ha7.html>, consultado el 7 de septiembre de 2017].

Daitōa sensō rikugun no uta 大東亜戦争陸軍の歌, [<http://gunka.sakura.ne.jp/uta/daitoasensourikugun.htm>, consultado el 7 de septiembre de 2017].

Amerika hondo bakugeki アメリカ本土爆撃 [<http://cubeaki.dip.jp/gunka/a/a11.html>, consultado el 8 de septiembre de 2017]

Otoko chiru nara 男散るなら, [<http://gunka12thy4.blog.shinobi.jp/1945>, consultado el 8 de septiembre de 2017].

Tokkōtai bushi 特攻隊節, [http://bunbun.boo.jp/okera/w_shouka/t_gunka/tokkotai_bu.htm, consultado el 8 de septiembre de 2017]

FUENTES HEMEROGRÁFICAS:

“*Yasukuni jinja no uta kenshō boshū*” 靖国神社の歌懸賞募集 [Concurso de canciones para la canción del templo Yasukuni], *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 16 de marzo de 1937, p. 7.

“*Jyūgo ni neshshō*”銃後に熱唱 [Cantemos con entusiasmo en el frente del hogar], *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 9 de septiembre de 1937 edición matutina. p. 6.

Gunka jyūmannin no daigasshō 軍歌十万人の大合唱 [Gran coro de canciones militares de cien mil personas], *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 12 de septiembre de 1937, edición vespertina.

“*Kigen nisen roppyakunen kinen* 紀元二千六百年記念 [Conmemoración de la fundación de Japón], *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 15 de febrero de 1938 edición matutina, p. 5.

Shōkokumin kashū 少国民歌集 [Colección de canciones para la pequeña población], *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 11 de julio de 1943 edición vespertina, p. 1.

Horiuchi Keizō 堀内敬三, *Beiei ongaku tsuihō* 米英音楽追放 [Prohibición de la música angloamericana], *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 26 de enero de 1943 edición vespertina, p. 4.

Kokumin no gunka, hondo kessen ni utau 国民の歌本土決戦 [Canción de la batalla decisiva nacional], *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 5 de julio de 1945, versión matutina.

Canciones patrióticas Polydor ポリドール愛国歌, *Yomiuri shinbun* 読売新聞社, 5 de noviembre de 1937, edición vespertina.

BIBLIOGRAFÍA:

- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- BABA, Makoto 馬場マコト, *Jūgun kayō imondan 従軍歌謡慰問団* [El grupo de consuelo de canciones populares], Tokio Hakusuisha, 2012.
- BURUMA, Ian, “The Black Ships”, en *Inventing Japan: from Empire to economic Miracle*, Londres, Orion Books, 2003, pp. 1-21.
- BLASCO CRUCES, Diego (editor), *No esperamos volver vivos, Testimonios de kamikazes y otros soldados japoneses*, Madrid, Alianza Editorial, 2015.
- CHIKUSHI, Tatsuya 筑紫哲也”Gunka no isamashisa wa gunjin e no akogare datta” 軍歌の勇ましさは軍人の憧れだった” [La valentía de las canciones militares estribaba en el anhelo por ser soldados] en *Mukashi, minna gunkoku shōnen datta むかし、みんな軍国少年だった* [En el pasado, todos fuimos jóvenes del país militar], Tokio, Chūō seihan, 2004.
- CURTIS, Ben, “Nationalism and Music”, en Guntram H. Herb y David H. Kaplan, *Nations and Nationalism: A global Historical Overview*, Vol. 1, 1770 a 1880, California, ABC Clio inc., 2008.
- DUBE, Saurabh (coord.), *Encantamiento del desencantamiento, historias de la modernidad*, México, El Colegio de México, 2011.
- DOWER, John W., “Japan’s beautiful Modern War”, *Ways of forgetting, Ways of remembering, Japan in the Modern World*, Nueva York, The New Press, 2012.
- _____, “Ni and F, Japan’s Wartime Atomic Bomb Research”, en *Japan in War and Peace*, Nueva York, New Press, 1993.
- DUUS, Peter (ed.), *The Cambridge History of Japan*, volumen 6, Nueva York, Cambridge University Press, 1988.
- FUJIE, Linda, “Popular Music”, en Richard Gid Powers y Hidetoshi Kato (eds.), *Handbook of Japanese Popular Culture*, Connecticut, Greenwood Press, 1989.
- FUSSEL, Paul, *La Gran Guerra y la memoria moderna*, Barcelona, Editorial Turner, 2015.
- GORDON, Andrew, *A Modern History of Japan, from Tokugawa Times to the Present*, Nueva York, Oxford University Press, 2014.
- HAYAKAWA, Junko, *Die rezeption Deutscher Lieder in japan, Betrachtung einiger Beispiele der Textübertragung*, en *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, Volumen 55, 2010.
- HUGHES, David W., “Introduction”, en *Traditional Folk Song in Modern Japan, Sources, Sentiment and Society*, Folkestone, Global Oriental, 2008.
- HOBBSAWM, Eric J. y Terence Ranger (eds.), *La Invención de la tradición*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.
- _____, “La época de la guerra total”, en *Historia del siglo XX*, Editorial Crítica, Buenos Aires, 1998.
- HOSOKAWA, Shūhei, *Nichiro sensōki no kayō ni miru aikokushin to tekgaishin, gunka kara parodii made 日露戦争期の歌謡にみる愛国心と敵愾心軍歌からパロディまで* [El patriotismo y la hostilidad vistos en las canciones de la época de la Guerra ruso japonesa, de las canciones militares a las parodias],

- _____ y Christine R. Yano, *Popular Music in modern Japan*, en Alison McQueen Tokita y David W. Hughes (eds.), *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2008, pp. 345-362.
- HALL, John Whitney, “La constitución Meiji y la aparición del Japón Imperial”, en *El Imperio Japonés*, México, Siglo XXI editores, 1973.
- HAVENS, Thomas R. H., *Valley of Darkness: The Japanese People and World War Two*, London, University Press of America, 1978.
- HORIUCHI, Keizō 堀内敬三, *Nihon no gunka* 日本の軍歌 [Las canciones militares de Japón], Tokio, Nihon ongakuzasshi kabushiki gaisha, 1944.
- _____, *Teihon nihon no gunka*, 定本日本の軍歌 [Edición revisada de las canciones militares de Japón], Tokio, Jitsugyō no nihonsha, 1970.
- HOTTA, Eri, “Rumores de guerra”, en *Japón 1941, el camino a la infamia: Pearl Harbor*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2015.
- IENAGA, Saburō, *La Guerra del Pacífico, La Segunda Guerra Mundial y los japoneses, 1931-1945*, México, Editorial Diana, 1982.
- INAGAKI, Yoshihiko 稲垣吉彦, *Ryūkōgo no shōwa shi* 流行語の昭和史 [La historia de las palabras populares de la era Shōwa], Tokio, Yomiuri Shinbun Sha, 1989.
- IRITANI, Toshio, “The Status of Japan’s Pre-War Leaders” en *Group Psychology of the Japanese in Wartime*, Nueva York, Kegan Paul International, 1991.
- JANSEN, Marius B., “The Meiji Culture”, en *The Making of the Modern Japan*, Massachusetts, The Belknap Press of the Harvard University Press, 2000.
- JHONSON, James H., *Listening in Paris, A Cultural History*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 1995.
- KASZA, Gregory J., *The State and the Media in Japan, 1918-1945*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- KNIGHT, David B., “Nationalism and Music”, en Guntram H. Herb y David H. Kaplan, *Nations and Nationalism: A global Historical Overview*, Vol. 4, 1989 al presente, California, ABC Clio inc., 2008.
- KOBAYASHI Yoshinori 小林よしのり, *Sensō ron* 戦争論 [Sobre la guerra], Tokio, Gentosha, 1998.
- KOMODA, Nobuo 古茂田信男, Shimada Yoshifumi 島田芳文, Yazawa Kan 矢沢寛, Yokozawa Chiaki 横沢千秋, *Nihon ryūkōka shi* 日本流行歌史 [La historia de las canciones populares japonesas], Tokio, Nihon ongaku chōsaku kyōkai, 1994, pp. 124-125.
- KUSHNER, Kushner, *The Thought Wa, Japanese Imperial Propaganda*, Honolulu, University of Hawai’I Press, 2006.
- LAM, Joseph S. C., “A Matter of Style: State sacrificial Music and Cultural-Political Discourse in Southern China”, en Jane F. Fulcher, *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2011, pp. 403-427.
- MANABE, Noriko, “Song of Japanese Schoolchildren during World War II”, en Patricia Shihan Cambell y Trevor Wiggings, *The Oxford Handbook of Children’s Musical Cultures*, Nueva York, Oxford University Press, 2013.
- MARTÍNEZ LEGORRETA, Omar, “De la modernización a la guerra”, en Michiko Tanaka, (coord.), *Historia mínima de Japón*, México, El Colegio de México, 2011.

- MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE JAPÓN 文部省, *Jinjō shōgaku shūshin sho* 尋常小学修身書 [Libro de ética de primer grado de Primaria Normal], Tokio, Kokutei kyōkasho, 1918.
- MITA, Munesuke, *Psicología social del Japón*, México, El Colegio de México, 1996.
- MITCHELL, Richard H., “Japan’s Peace Preservation Law of 1925: its Origins and Significance”, en *Monumenta Nipponica*, Volumen 28, número 3, Otoño de 1973.
- MŌRI, Masato, 毛利眞人, “Yume no Asakusa” 夢の浅草 [Los sueños de Asakusa], en *Nippon ero guro nansensu, Shōwa modan kayō no hikari to kage* ニッポンエログロナンセンス, 昭和モダン歌謡の光と影 [Japón, ero, guro, nansensu, la luz y la sombra de las canciones populares de la modernidad de Shōwa], Tokio, Kōdansha, 2016.
- MORRIS-SUZUKI, *Cultura, etnicidad y globalización, la experiencia japonesa*, México, Siglo XXI editores/UNAM, 1998.
- MORIN, Edgar, *El espíritu del tiempo, ensayo sobre la cultura de masas*, Madrid, Taurus, 1962.
- ORNELAS HERRERA, Roberto, “Radio y Cotidianidad en México (1900-1930)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo 5, volumen 1, México, Fondo de Cultura Económica/ El Colegio de México, 2006.
- ROBERTSON, Jennifer, “Ema-gined Community: Votive Tablets (ema) and Strategic Ambivalence in Wartime Japan”, en *Asian Ethnology*, vol. 67, No1, 2008.
- SAKURAMOTO, Tomio 桜本富雄, 歌と戦争、みんなが軍歌をうたっていた [Las canciones y la guerra, todos estaban cantando canciones militares], Tokio, Athenas Shobo, 2005.
- SILVEBERG, Miriam, “Introduction”, en *Erotic Grotesque Nonsense, The Mass Culture of Japan Modern Times*, Los Ángeles, University of California Press, 2006.
- SKYA, Walter A., “Terrorism in the Land of the Gods”, en *Japan’s Holy War, The Ideology of Radical Shintō Ultrnationalism*, Duke, Duke University Press, 2009.
- STRASSER, Sabiene, “Home, Militarism and Nostalgia in Japanese Popular Song from 1937 to 1945”, en *Vienna Graduate Journal of East Asian Studies*, volumen 2, Vienna Praesens Verlag, 2011.
- STORRY, Richard, *The Double Patriots*, Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1957.
- TAGORE, Rabindranath, “El nacionalismo en Japón”, en *Nacionalismo, todas las grandes naciones de Europa tienen sus víctimas en otras partes del mundo*, México, Editorial Taurus, 2012.
- TANAKA, Michiko, “Motines del arroz en Japón en el año de 1918”, en *Estudios orientales*, vol. VI, No 3, México, El Colegio de México, 1971.
- _____ (coord.), “De la autogestión educativa a la movilización total para la guerra”, en *Historia documental de la educación moderna en Japón*, México, El Colegio de México, 2016.
- _____, “Del movimiento fascista a la Asociación de Apoyo a la Política del Tennō”, en *Política y pensamiento político en Japón, 1926-2012*, México, El Colegio de México, 2014.
- TIPTON, Elise K., *Modern Japan, A Social and Political History*, Oxon, Routledge, 2017.
- TONOSHITA, Tatsuya 戸ノ下達也, *kokuminka o shōwashita jidai, Shōwa no taishū kayō* 「国民歌」を唱和した時代, 昭和の大衆歌謡 [La época en las que se cantaban en

- coro las canciones nacionales, las canciones de masas de la era Shōwa], Tokio, Yoshikawa, 2010.
- SHIIBA, Kyōichi 椎葉 京一, *Nihon no uta* 日本の歌 [Las canciones de Japón], Tokio, Nobarasha, 1998, p. 77.
- TSUGANEZAWA, Toshihiro 津金沢聡広, “Media ibento toshite no gunka-gunkoku kayō メディア・イベントとしての軍歌・軍国歌謡” [Las canciones militares y las canciones populares del país en guerra como eventos mediáticos], en Aoki Tamotsu (coord.), *Sensō to guntai* [La guerra y el ejército], Tokio, Iwanami, 2001.
- _____ (editor), *Kindai nihon no media ibento* 近代日本のメディア・イベント [Los eventos mediáticos en el Japón moderno], Tokio, Dōbunkan, 1996, p. 298.
- TSUJITA, Masanori 辻田真佐憲, *Nihon no gunka, kokumin teki ongaku no rekishi* 日本の軍歌、国民的音楽の歴史 [Las canciones militares de Japón, la historia de la música nacional], Tokio, Gentōsha, 2015.
- VOVELLE, MICHEL, “La Marsellaise: War or Peace”, en Pierre Nora (dir.), *Realms of Memory*, Volúmen III, Nueva York, Columbia University Press, 1998.
- YADAO, Jason S., *The rough guide to manga*, Londres, Roughguides, 2009.
- YAMASHITA, Samuel Hideo, “Bittersweet, The Wartime and Postwar Diary of an Ordinary Kyoto Person”, en *Leaves from an Autumn of Emergencies, Selections from the Wartimes Diaries of Ordinary Japanese*, Honolulu, The University of Hawai’I Press, 2005.
- YANO, Christine R., *Tears of Longing, Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*, Massachusetts, Harvard University Press, 2003.
- _____, “Defining the Modern Nation in Japanese Popular Song, 1914-1932”, en Sharon A. Minichiello, *Japan’s Competing Modernities, Issues in Culture and Democracy. 1900-1930*, Honolulu, University of Hawai’I Press, 1998.
- YOSHIMI Yoshiaki, *Grassroots Fascism: The War Experience of the Japanese People*, Nueva York, Columbia University Press, 2015.
- ZINN, Howard, “¿Una guerra popular?”, en *La otra historia de Estados Unidos*, México, Siglo XXI, 1999.