



**El Colegio de México, A.C.
Centro de Estudios de Asia y África**

**Festejemos la vida: el arte interpretativo de
la risa de Okinawa como táctica de
supervivencia y resistencia**

Tesis presentada por
Miyuki Takahashi Suzuki

Para optar por el grado de
DOCTOR EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA
ESPECIALIDAD JAPÓN

Directora de tesis
Dra. Michiko Tanaka Nishishima

México, D.F. a 29 de septiembre de 2014

A todos los bufos y los *furimun* que nunca se cansan
de disparatar atrevidamente.

Agradecimientos

Esta tesis, recordando el proceso, es como la consecuencia de un largo viaje en el cual uno se siente solitario a pesar de realizarlo por voluntad propia y coraje, pero en realidad, uno está rodeado de muchas personas quienes apoyan para posibilitarlo ese viaje. Han sido muchas, muchas las personas que me prestaron su apoyo para la realización de este trabajo. Quisiera mencionar mi gran agradecimiento a quienes me ayudaron. Desde luego, la persona más importante es la Dra. Michiko Tanaka, directora del proyecto, quien me ha beneficiado con sus enseñanzas y sugerencias. El Dr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco-DCSH y el Dr. Ricardo Melgar Bao de la Universidad Nacional Autónoma de México me apoyaron en mi ingreso al Centro de Estudios de Asia y África (CEAA) de El Colegio de México, lo cual le agradezco encarecidamente. Para la realización de mis estudios en el programa doctoral obtuve el apoyo económico de El Colegio de México y The Tokyo Foundation. Asimismo, la realización del trabajo de investigación en Okinawa durante 2010-2011 no habría sido posible sin el apoyo económico de El Colegio de México. Durante mi estancia en Okinawa recibí el enorme apoyo de numerosos profesores, compañeros e instituciones para desarrollar mis investigaciones. Doy las gracias por sus enseñanzas, comentarios, consejos y sugerencias al Prof. Akamine Masanobu, al Prof. Kabira Nario, al Prof. Karimata Shigehisa, a la Profa. Kina Ikue, todos ellos de la Universidad de Ryūkyū; al Prof. Hateruma Eikichi y al doctorando de la Universidad Prefectural del Arte de Okinawa, el Prof. Wesley Ueunten de San Francisco State University; al Archivo Prefectural de Okinawa; a la bibliotecaria Shimazaki Hitomi de la Universidad de Odontología de Japón; al curador Miyazato

Saneo del Museo Municipal de Historia y Folclore de Uruma-Ishikawa; al Sr. Yamazato Magoari de la Televisión Okinawa; al Sr. Maekawa Hideyuki de la Radio Okinawa; a la Sra. Ishiki Katsumi del Ayuntamiento de la ciudad de Okinawa; al Sr. Miyahira Yūsuke del Comité de Educación de Kadena; al Sr. Yamashiro Kazumasa de la Cámara de Comercio e Industria de la ciudad de Uruma; a la Asociación de Antiguos Alumnos de la Escuela Secundaria Daini y del Bachillerato de Naha; al Sr. Onaha Zenjin, a la familia de Teruya Rinsuke, al Sr. Kina Shōkichi, al Sr. Tamaki Mitsuru, a la Sra. Ōshiro Misako, a la Sra. Ganeko Yoriko, al Sr. Toguchi Hironobu, al Sr. Nakamine Miki, al Sr. Shingaki Yasuhiro, al Sr. Higa Bairon, al Sr. Idaka Akihiro y al Sr. Tsukayama Yoshikatsu. También quisiera agradecer profundamente a las amigas y amigos de Okinawa que me aportaron grandes lecciones de solidaridad, como los de la Asociación de la Juventud de Hantagawa, los compañeros de la clase de *sanshin* y del idioma okinawense de la Escuela Cultural Well y los de la Universidad de Ryūkyū, al igual que a los compañeros de El Colegio de México, incluyendo al doctorando de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Yoshiki Sakumoto. Sin su apoyo no habría sido factible avanzar en el estudio manteniendo la motivación y, en particular, superar la tragedia del gran terremoto y el tsunami, ocurridos en marzo de 2011 en la tierra donde vive mi familia, cuando yo estaba en Okinawa. Al mismo tiempo, mi agradecimiento sincero para aquellos profesores del área de Japón del CEAA de El Colegio de México, quienes me ayudaron siempre con sus grandes conocimientos, debates intelectuales y también su afecto: las profesoras Yoshie Awaihara, Satomi Miura, al Prof. Amaury García y a la Profa. Virginia Meza quien siempre me brindó un gran apoyo en la revisión de mi español.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Contar sobre el arte de Okinawa: más allá de la fantasía	
CAPÍTULO I	17
La historia y las teorías de la risa: la ridiculez contra la seriedad	
<i>Homo ridens</i> : risa y jocosidad, genealogía de las teorías de la incongruencia de la risa	18
Teoría de Umehara Takeshi sobre el contraste entre significado y valor	24
Los que ríen, los que son objeto de risa y los que hacer reír: la risa para Yanagita Kunio	34
CAPÍTULO II	
La historia moderna del arte interpretativo popular de Ryūkyū / Okinawa	
De la época de China a la de Japón: la liquidación de Ryūkyū, <i>Ryūkyū shobun</i> 琉球処分, La Renovación de Meiji y el reino de Ryūkyū	43
Cambio de las relaciones del reino de Ryūkyū con China y Japón	44
El reemplazo del dominio (<i>han</i>) por la prefectura (<i>ken</i>), <i>haihan chiken</i> 廃藩置県 y la liquidación de Ryūkyū, <i>Ryūkyū shobun</i> 琉球処分	47
La educación moderna: la política de asimilación y la ideología tennoísta	53

La guerra Sino-japonesa: el nacimiento de la “nación japonesa” y la cultura de masas	57
La guerra Sino-japonesa y Okinawa	60
De la Corte a la calle Los actores palaciegos después del <i>haihan chiken</i>	64
Los géneros modernos en los tiempos del arte interpretativo comercial	73
La corriente de la “Reforma teatral” en Japón	76
Los reglamentos de espectáculos en Okinawa	78
La “japonización” del teatro en Okinawa	80

CAPÍTULO III

Onaha Būten 小那覇舞天 y los tiempos modernos

Nacimiento de Onaha Zenkō	87
Adolescencia en Kadena	90
Vida escolar en Tokio	96
Situación de los okinawenses en Japón	100
Germen del “humorista”, de Onaha Zenkō a Onaha Būten	109
Encuentro con el arte interpretativo popular en la “Universidad de Asakusa”	112

Los espectáculos de Asakusa 121

Lo que Zenkō aprendió en Asakusa 132

CAPÍTULO IV

**Nacimiento y florecimiento de la ópera trágica ryūkyuense
y las canciones okinawenses modernas anteriores a la guerra:
como base del arte interpretativo de Būten** 138

Las artes interpretativas okinawenses en la época moderna 139

El arte interpretativo popular y el nacimiento del *kageki*, la ópera okinawense 143

La época de la ópera trágica ryūkyuense y las mujeres de Okinawa 150

La fuerza de las canciones 174

CAPÍTULO V

**Descifrando al humorista Onaha Būten: su vida,
obras y anécdotas** 185

El regreso de Onaha Zenkō a Okinawa 186

La vida de Būten como dentista: invasión del “juego” en la seriedad
y de la “fiesta” en la cotidianidad 190

Obras de Onaha Būten antes de la guerra: *Mikeneko* y *Sekai man'yū* 201

CAPÍTULO VI

La reconstrucción de Okinawa y el arte interpretativo popular

El comienzo de la “posguerra” 210

La batalla de Okinawa en la estrategia general de la defensa del Imperio Japonés 213

La vida en los campamentos de refugiados de Okinawa	218
Dos artes de la risa en la época de guerra, de tropas de comediantes y de Būten	223
<i>La Balada de Ishikawa</i> y Onaha Būten	233
Miradas de los ocupantes: las políticas culturales de las Fuerzas Estadounidenses en Okinawa y la reconstrucción del arte okinawense	236
El arte como una táctica de la reconstrucción de Okinawa	244
Okinawa bajo la ocupación del gobierno militar estadounidense y el movimiento del “retorno a la patria”	246
El arte y Onaha Būten en la época del movimiento acalorado del retorno a Japón	252
Redescubrimiento del arte de la risa de Onaha Būten como posible táctica del pueblo	258
CONCLUSIONES	260
Anexo	
Mapa 1 Mapa de Japón	264
Mapa 2 Mapa de la prefectura de Okinawa	265
Mapa 3 Mapa de la isla de Okinawa	266
1. Pintura elaborada por Kō Chōrō 香朝楼 en septiembre de 1894, está basada en la obra escénica de Kawakami Otojirō 川上音二郎 sobre la guerra Sino-japonesa	267

Fotos

1. Asakusa en la era Taishō (1912-1926) y 2. Asakusa ópera	268
3. Escuela Especializada en Odontología de Japón (Alrededor de 1909)	269
4 y 5. Kadena en la preguerra	270
6. Kadena hoy en día	271
7. Cartel de una función de la ópera trágica ryūkyuense <i>Twumai Akā</i> 泊阿嘉 (puesta en escena en junio de 2013 en el Teatro Nacional de Okinawa)	272
8. Escena del <i>Kumiodori</i> titulado <i>Shūshin kaneiri</i> (se presentó en septiembre de 2007 en el Castillo de Shuri)	273
9. Escena de <i>mōashibi</i> (se escenificó en octubre de 2011 en la sede principal de la Asociación de Personas Originarias de la prefectura de Okinawa en São Paulo, Brasil)	274
10. Desembarco del ejército estadounidense en la isla de Okinawa el 3 de abril de 1945	275
11. Campamento de refugiados en Ishikawa	
12. Campamento de refugiados en Misato	276

13, 14, 15 y 16. Función del arte interpretativo de Okinawa en el campamento de refugiados de Ishikawa en 1945	277
17. Onaha Būten 小那覇舞天 y 18. Konjikiyasha 金色夜叉	278
19. Okinawamandan Būten warai no sekai Vol.2, CD, 2002	
20. CD, Vol.1, 2000	279
21. Compañía teatral Otohime	
Al partir hacia Hawaii en 1951 (Onaha Būten en las escaleras)	
22. Representando Twumai Akā (1991)	280
23. CD de Fukuhara Chōki (regrabado en 2000)	281
24. CD de Teruya Rinsuke (1996)	282
25. Shōchiku kagekidan 笑築過激団	283
26. Owarai beigunkichi お笑い米軍基地	284
GLOSARIO	285
BIBLIOGRAFÍA	289

Introducción

Contar sobre el arte de Okinawa: más allá de la fantasía

El mar y el cielo azules se extienden hasta el horizonte. Las islas subtropicales donde pasa el tiempo despacio con toda tranquilidad tienen el poder terapéutico para curar a los viajeros que vienen estresados. La región meridional de la danza, las canciones y las fiestas en donde subsiste una cultura tradicional muy particular y donde vive gente alegre que baila jovialmente el *kachāshī* en los festejos.

Hace mucho tiempo que se comercializa la imagen de Okinawa como “paraíso” forjada fuera de Okinawa, de tal manera que dicha imagen está bien arraigada en nuestra mente y se presenta como natural y esencial, y hasta muchos de nosotros la consideramos como un hecho que no admite dudas. Fue desde la década de los setenta cuando esa imagen comenzó a circular por todo el Japón¹. En 1972, año en que Okinawa “retornó a la Patria, Japón”, se puso en marcha el Primer Plan de Desarrollo de Okinawa, y cooperando recíprocamente el gobierno japonés, la prefectura de Okinawa y el mundo industrial, se lanzaron a fomentar la comercialización de Okinawa. Así fue como los fondos públicos se han invertido en el fomento del turismo y de la cultura tradicional de Okinawa, tanto la energía de la gente de la región como el interés de la gente de fuera se han concentrado en el campo cultural, al mismo tiempo las representaciones de Okinawa, como “mar azul”, “islas paradisíacas” o “gente alegre que

¹ Tanaka Yasuhiro, “Fūkei no yūwaku: bunkasōchi toshitenō nantōimēji” (La tentación del paisaje: la imagen de las islas meridionales como aparato cultural) en *Ryūkyūbunkaken towa nanika* (¿Qué es la esfera de la cultura ryūkyuense?), Fujiwara-shoten, Tokio, 2003, p.258

baila y canta”, comenzaron a circular dentro y fuera de la región para formar la fantasía de las islas sureñas.

En estas circunstancias, los investigadores de la okinawalogía advierten del riesgo que corremos al referirnos a la cultura de Okinawa: reducimos los diversos aspectos de Okinawa sólo a un aspecto de la cultura y los fenómenos culturales se ponen en relieve, en consecuencia, consciente o inconscientemente, llegamos a encerrar a Okinawa en una ilusión a nuestro deseo, reproduciendo la imagen de Okinawa como paraíso. El hecho es que esta acción aparentemente inocua suele desviarnos de pensar y enfrentarnos a la problemática económica y política de Okinawa que persiste desde hace siglos hasta nuestros tiempos, como son la gran disparidad económica entre el archipiélago principal de Japón y Okinawa o las relaciones complicadas con el Estado japonés, China y los EE.UU. Así ignoramos o *invisibilizamos* tales problemas, en consecuencia, llegamos a contribuir para *apolitizar* Okinawa².

Entonces, ¿cómo debemos hablar sobre la cultura de Okinawa? ¿Sería posible referirse a ella sin ser cómplice de su *apolitización*? En ese caso, ¿de qué manera podríamos mencionarla eludiendo caer en el discurso *apolitizado*? Quizás podamos hallar la respuesta a estas preguntas en los estudios que diversos investigadores han realizado en estos últimos diez años. La perspectiva que dichos polemistas comparten es que reconocen la esfera de la cultura como una arena de la lucha por la hegemonía sobre las distintas representaciones okinawenses y que estudiándola desde el punto de vista crítico se proponen revelar lo político inherente al campo cultural. Por ejemplo, Tanaka Yasuhiro analiza las representaciones de la cultura de Okinawa reflejadas en las

² Para este tema véase también el texto de Tanaka Yasuhiro, *Fūkei no sakeme: Okinawa senryō no ima* (La grieta del paisaje: lo actual de la ocupación de Okinawa) Serika-shobō, Tokio, 2010; Shinjō Ikuo, *Tōraisuru Okinawa: Okinawa hyōshōhihanron* (Okinawa venidero: críticas a la representación de Okinawa), Inpakuto-shuppankai, Tokio, 2007.

imágenes que transmiten los medios informativos, y las interpreta como una región exótica situada dentro del territorio japonés, consistente en una dualidad de la cultura tradicional ryūkyuense y la americanizada, Tanaka pone al descubierto las intenciones políticas latentes en las representaciones de la cultura okinawense.

Por su parte, Abe Kosuzu indica que los *performances*³ como los de video o de comedia que se interpretan en Okinawa rechazan asimilarse a la “narrativa nacional de Japón”, y por medio del uso del método de la parodia, la reiteración o la desviación de significantes, los *performancers* mantienen sus propios cuerpos con los que expresan sus ideas y sentimientos como base principal de la resistencia⁴. Asimismo, analizando el trabajo de Fujiki Hayato, comediante moderno okinawense, Christopher Nelson señala lo político que la crítica de su *performance* conlleva y ahí encuentra el potencial de la tradición que une a los isleños con sus antepasados para cambiar las situaciones⁵. Mientras tanto Nakazato Isao discute sobre el cine que trata de Okinawa como “política de miradas” hacia Okinawa⁶. Por su parte, Reena Dube desarrolla su estudio desde el punto de vista poscolonialista de *La casa de té de la luna de agosto*⁷, comedia fílmica

³ En este trabajo se adoptó el concepto de *performance* manejado por Della Pollock para analizar tanto las artes representativas como las acciones cotidianas realizadas por algunos artistas okinawenses. Relacionando el *performance* con la historia oral, Pollock lo considera como “las acciones cotidianas de contar una historia o las reiteraciones representadas de historias”, y también como “un espacio reflexivo donde se encuentra la compleja red de nuestras historias respectivas”. Según ella, este espacio contribuye a que la gente entienda de nuevo el pasado, y que introduzca voces alternativas en el debate público. Dice: “As live representation, performance may in effect bring imagined worlds into *being and becoming*, moving performers and audiences alike into palpable recognition of possibilities for change.” Della Pollock, *Remembering: Oral History Performance*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2005, p.1

⁴ Abe Kosuzu, “Hifu to Hanpuku” (La piel y la repetición) en *Zanshō no oto: Ajia, seiji, ato no mirai e* (El sonido de las heridas subsistentes: hacia el futuro de Asia, la política y el arte), Iwanami-shoten, Tokio, 2009, pp.52-81

⁵ Christopher T. Nelson, “*Nuchi un sūji*, Comedy and everyday life in postwar Okinawa”, en *Japan and Okinawa Structure and Subjectivity*, Routledge Curzon, Nueva York, 2003, pp.208-224

⁶ Nakazato Isao, Minato Chihiro, Nishitani Osamu y Uemura Tadao, “Okinawa: kioku to eizō” (Okinawa: la memoria y las imágenes) en *Okinawa no kioku / Nihon no rekishi* (La memoria de Okinawa / la historia de Japón), Mirai-sha, Tokio, 2002, pp.167-230

⁷ *La casa de té de la luna de agosto* es una película norteamericana de 1956 cuyo guion adaptó John Patrick a partir de su propia obra de Broadway de 1953. El original es de Sneider, Vern J. El rodaje fue realizado en Japón y participaron en ella famosos actores japoneses. En Japón la película fue presentada en el Kabuki-za en Tokio y recibió una buena acogida.

estadounidense de 1956 que presenta una sátira cómica acerca de la ocupación estadounidense de Japón después de terminar la Segunda Guerra Mundial⁸.

Las discusiones que dichos trabajos suscitan son muy relevantes en el sentido de que han revelado lo político del colonialismo y el poscolonialismo que conlleva el campo cultural visto aparentemente de una manera “neutral”. Shinjō Ikuo lo señala como sigue:

Estamos en las circunstancias en las que evadiendo utilizar la más aguda y venenosa crítica a la “historia nacional”, se cuenta el autorretrato conveniente de Okinawa, con el elogio de la llamada “particularidad como región”, como si esa fuera esencial, y así se apodera del autorretrato. (...)En cualquier momento, dondequiera que sea, no sabemos quiénes, pero nos exigen presentar nuestro “autorretrato” posible de demostrar, de esta manera, después de pensar bien cuál es el autorretrato que podrá ser mejor aceptado y de autocensurarlo, presentamos temerosamente nuestra sombra. Dentro del marco de estas relaciones entre la solicitud y la autorización, el “autorretrato” de Okinawa comienza a tener un rostro mistificado y bellamente replasmado⁹.

No es sólo Shinjō quien indica, que además del poder político reflejado en las representaciones culturales de Okinawa, existe la complicidad de los mismos okinawenses con dicho poder, sino que también Tanaka toca la campana de alarma sobre ella.

Cuando pienso que siempre ha sido inestable la posición de los okinawenses en la cual hablan y reflexionan sobre sí mismos, me parece que es comprensible que la gente de Okinawa haya encontrado la base de su identidad en la cultura. Sin embargo, la situación okinawense de hoy muestra que este acto corre el riesgo de llevar al camino de asimilarse por su voluntad a las visiones de otros. (...) Se elimina la

⁸ Reena Dube, *Satyajit Ray's 'The Chess Players' and Postcolonial Theory: Culture, Labour, and the Value of Alterity*, PALGRAVE MACMILLAN, Nueva York, 2005

⁹ Shinjō, *op.cit.*, pp.9-10

memoria local de la imagen codificada de la naturaleza, así con el nuevo sentido que se da a Okinawa, se presenta como un “paisaje original” ante los okinawenses. Las canciones, los bailes y los objetos de artesanía reproducidos por el comercialismo dan atractivo al paisaje¹⁰.

Lo que señalan tanto Shinjō como Tanaka parece significativo, no obstante, tenemos que preguntarnos sobre la posibilidad de *subjetivación* de los okinawenses para que ellos mismos produzcan y difundan sus propias imágenes. Ante los poderes que nos ponen nombre y nos representan a su gusto, ¿sólo con una actitud pasiva nos dejamos representar como ellos quieren y podemos limitarnos a recibir esas imágenes arbitrarias? Para contestar a tales preguntas, podemos ver la argumentación de R.D. Laing, psiquiatra escocés, sobre la construcción de la identidad. Piensa que las identidades consisten en tales imágenes o autorretratos. Según Laing, el requisito básico para la adquisición de la identidad personal es la *complementariedad*. Esta función se entiende como la necesidad ineludible de lo otro (o de "un otro") para que pueda completarse el proceso autocognitivo, es decir, como aquella función de las relaciones entre los sujetos por la cual el Yo se satisface o llega a su identidad:

La "propia" identidad de una persona no puede abstraerse por completo de su identidad-para-otros. Su identidad-para-sí; la identidad que otros le adscriben; las identidades que ella les atribuye a éstos; la identidad o identidades que piensa que ellos le atribuyen; lo que piensa que ellos piensan que ella piensa que ellos piensan...¹¹

¹⁰ Tanaka, 2003, p.265

¹¹ R. D. Laing, *El yo y los otros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 82.

En el proceso de la construcción del nuevo Estado-nación, en particular, desde las llegadas frecuentes de los occidentales a partir del siglo XVIII hasta la fecha, los japoneses han venido buscando su identidad como algo esencial y original, y se han jerarquizado a sí mismos comparándose con los occidentales y con los habitantes de otros países asiáticos. Es en este punto en que los japoneses también “descubrieron” a los okinawenses lo cual les permitió a los primeros a identificarse como “verdaderos japoneses” y jerarquizando a los segundos como “inferiores parecidos a ellos pero no japoneses verdaderos”. Sin embargo, si tomamos en consideración lo que dice Laing, sobre la dinámica de la construcción de las identidades, veremos el posible potencial de los okinawenses de crear sus propias identidades y autorretratos. Cabe decir que de la misma manera que los japoneses “se valieron” de los okinawenses como “los otros” y “los forasteros” para crear y sostener su identidad, los okinawenses también “se valieron” de los japoneses con la misma intención. Si esto es cierto, las imágenes de Okinawa antes mencionadas, como “islas paradisíacas” o “gente alegre, serían el resultado de las identidades tácticamente creadas para enfrentarse a los japoneses, que se caracterizan por estar estresados por la vida urbana, lo cual es un “atributo muy diferente del okinawense.”

Por su parte, en un artículo de su autoría que trata de la música pop okinawense desde la perspectiva de la producción de representaciones en la cultura capitalista, Aoyagi Hiroshi indica que se puede entender el fenómeno de que la música pop okinawense viene cobrando fuerza, como una situación en la que al insistir en su posición como okinawenses y desde dentro de la estructura, al intentar la deconstrucción del discurso: “Japón, Nación racialmente homogénea”, sostenido por los japoneses (*yamatonchu*), los okinawenses (*uchinanchu*) están consiguiendo formar su

ciudadanía. Y desarrollando la crítica constructiva que hace a Tanaka, Aoyagi plantea el problema que conlleva su argumento:

Se dice que completamente cubiertos de la “ilusión de islas meridionales”, los *uchinanchu* consumen activamente la imagen de Okinawa, y que es como si su “consumo activo” careciera de iniciativa propia. Pero, lo que reconocemos a los okinawenses de esta manera sólo asigna a los *uchinanchu* el rol como “una parte pasiva del mecanismo”, y que, en consecuencia, corremos el riesgo de reproducir el “discurso de islas meridionales” que él mismo critica argumentando que eso es el “discurso político respecto a la cultura”¹².

A través de la comprensión del consumo de la cultura como acción activa por su propia iniciativa, Aoyagi subraya la subjetividad de los okinawenses y advierte que el argumento de Tanaka corre el peligro de reproducir la imagen de los okinawenses sólo como sujetos pasivos que están siendo consumidos como imagen por los japoneses, los okinawenses mismos también consumen, consciente o inconscientemente, su propia imagen de Okinawa.

El presente trabajo comparte la misma perspectiva con dichos estudios. Aquí el arte será relatado trascendiendo el campo del arte, será leído en el contexto histórico. ¿Cómo nació el arte interpretativo en cada periodo? ¿Cómo ese arte ha venido siendo practicado, aceptado o criticado hasta ser rechazado por la sociedad y la gente de la comunidad? ¿En qué forma sirvió para ellos? ¿De qué manera se relacionó con los sujetos del poder predominante como el Estado o las autoridades que intentaron controlar el arte? El presente estudio se propone analizar las distintas formas en que el arte correspondió a

¹² Aoyagi Hiroshi, “Ryūpoppu no ekkyōsei to gendaiokinawa no wakamonotachi” (La transculturalidad del pop ryūkyuense y los jóvenes de Okinawa contemporánea) en *Ekkyōsuru popyurābunka to ‘sōzō no ajia’* (La cultura pop que atraviesa fronteras y la Asia imaginaria), Mekon, Tokio, 2005, p.99

tales sujetos del poder, como la adaptación, la sumisión, la desobediencia, la resistencia o la negociación, y exponer las estrategias de los sujetos del poder y las tácticas de los artistas encontradas en la lucha cultural.

Se desarrollará este tema desde la perspectiva específica del “arte de la risa” que se desplegó en la Okinawa del siglo XX, enfocando la vida y la práctica artística de Onaha Būten 小那覇舞天, comediente okinawense de dicha época. Desde el periodo de la preguerra hasta la posguerra, Būten desarrolló su “arte de la risa” consistente en el *mandan*¹³, las canciones, el teatro clásico ryūkyuense o la parodia del teatro moderno ryūkyuense y el japonés, y atravesando esos distintos géneros persistió en hacer reír a la gente, sobre todo de Okinawa. Sus “actividades” no se limitaron al escenario ante el público, sino que Būten deslizó el arte de la risa en todos los escenarios de la vida cotidiana: en su clínica dental trataba a los pacientes haciéndolos reír con gestos jocosos; en el baño de la misma clínica puso un cartel de advertencia para que los pacientes no dañaran el piso con “su artillería”. En Kadena, pequeña ciudad, donde Onaha Būten vivía antes de la guerra, desarrolló actividades artísticas con la gente local como los miembros del cuerpo de bomberos o de la asociación juvenil. Incluso cuando el “tifón de acero”¹⁴ debido al ataque del ejército estadounidense que bramaba durante la batalla de Okinawa, él no dejó de ejercer su arte, así fue como lo interpretó en la cueva donde se había refugiado. Y cuando fue evacuado al campamento de refugiados que las fuerzas armadas estadounidenses instalaron después de embarcar en Okinawa ahí reanudó el arte interpretativo. Pese a sus actividades notables en el arte, Onaha Būten no se hizo artista profesional durante su vida, o mejor dicho, tal vez jamás haya

¹³ *Mandan* es un tipo de arte interpretativo popular que consiste en decir algo gracioso, humorístico y chistoso, a veces con tono de sátira o crítica a problemas de actualidad. Este género nació a finales de la era Taishō (1912-1926) en las salas de variedades y, a diferencia del *manzai* 漫才, normalmente es representado por una persona que ocasionalmente es acompañada con canciones y música de *shamisen*.

¹⁴ El “tifón de acero” se refiere a la batalla de Okinawa, esta expresión implica cuán feroz fue la batalla.

tenido la intención de serlo ni de perfeccionar la técnica según la profesionalización o la categorización de los géneros del arte. Lo que él creía era muy diferente a eso. Teruya Rinsuke, supuesto “discípulo” de Būten atestigua: “ el maestro Būten me decía que abordara las cosas ligera y ampliamente.”

Para Onaha Būten la vida misma era una escena de la práctica del “arte de la risa” representativa¹⁵. No sólo las obras que él creó e interpretó eran “arte de la risa”, sino también cada una de las anécdotas relatadas por la gente como leyenda formaban parte de su arte, y parece que el acto mismo de hacer reír a la gente era su razón de ser. Teruya dice que “seguramente el maestro Būten lo hacía pensando hasta qué punto podría hacer la crítica al poder con el arte de la risa”. Si es así, para Būten la práctica del arte de la risa en la vida cotidiana --- incluyendo aquellas actividades para hacer reír a la gente simplemente--- puede haber sido un tipo de *performance*, para expresar su desobediencia, su resistencia al poder que lo empujaba hacia la muerte, hacer objeciones a las opiniones de las autoridades o de luchar pacíficamente, involucrando a la gente en el debate para que cambiara el mundo a través de la comprensión del pasado y el presente. No obstante, ¿a qué poder concreto resistía o desobedecía? En realidad, durante su vida Onaha Būten nunca llevó a cabo ninguna acción de protesta como una manifestación, ni declaró su posición política ni pronunció una crítica política. A pesar de que era una persona bastante conocida en la región y que tenía mucha amistad con personajes influyentes sin hacer distinción entre los partidos, no publicó ningún libro ni

¹⁵ En este trabajo he adoptado esta palabra para referirme a las actividades del arte interpretativo literalmente representadas en cualquier situación como el escenario del teatro o en la vida cotidiana, pero, con el sentido de “compartir el tiempo-espacio presente y de convivencia mediante el cuerpo”. El arte representativo es realizado por medio del cuerpo vivo del ser humano, sólo a través de la comunicación mutua y directa entre los seres humanos vivos, aun cuando su propósito sea para comunicarse con las deidades, el universo o las almas de los ancestros. Este mundo del arte representativo es pasajero y dinámico. De momento en momento cambia, por lo que, según Kudō Takashi, el arte interpretativo es llamado “el arte de la temporalidad” y al aparecer construye “la comunidad espacio temporal”. Kudō Takashi, *Engekitiwa nanika* (¿Qué es el teatro?), San’ichi-shobō, Tokio, 1989, pp.19-21, p.122

artículo en el que manifestara sus principios, ideas y creencias. Además, todas las obras de Būten están llenas de comicidad y disparates simples, así que parecen inocuas. Por eso, cabe decir que ni las autoridades japonesas en la preguerra ni el gobierno de las fuerzas estadounidenses en la posguerra las consideraron peligrosas, por ende, no reprimieron a Būten. Entonces, ¿en qué parte de sus prácticas y obras se encuentra el sentido de resistencia?

Resistir a la “violencia de la seriedad” con la “jocosidad”: un “ser incomprensible” que no se puede expresar

Citando a Frantz Fanon y Gabriel Entiope, el okinawólogo Tomiyama Ichirō señala que la práctica de los bailes y las canciones de los oprimidos connota la fuerza potencial de resistir a los deseos de los colonizadores y destruir su imaginación de que saben todo de “esa chusma”, los colonizados. Primero, Tomiyama se refiere a la violencia de las miradas hacia los otros:

A propósito, al intentar percibir el poder de los gestos, nos percatamos de la existencia de miradas que intentan hacer que la danza permanezca como un simple espectáculo legítimo, en otras palabras, miradas que se deben desterrar. Además, tales miradas son circunstancias que Fanon llamó “cosificación” y que están relacionadas con el racismo en el colonialismo. Son las miradas que surgen en la situación en que siguen cotidianamente los asesinatos y la explotación de la tierra, y que dicen: “yo conozco los gestos y los pensamientos que definen a esa chusma”. Miradas que preestablecen la comprensión de: “conozco muy bien a esos tipos” o “sé que ellos son así”. Miradas que creen absurdamente que los gestos de ellos son comprensibles de antemano.¹⁶

¹⁶ Tomiyama Ichirō, “Okuni wa?” (¿De dónde es usted?) en *Oto no chikara* (El poder del sonido), Inpakuto-shuppankai, Tokio, 1998, pp.9-10

De esta manera, Tomiyama señala que una vez que tal “posibilidad de comprensión” se convierte en la “imposibilidad de comprensión” sale a la luz la violencia racista por parte de “los que se creen que sí saben de ellos”, resentidos porque su comprensión preestablecida de “esa chusma” ---la fantasía--- ha sido desmentida¹⁷. Además, citando la palabra de Octave Mannoni quien insistió en la inevitabilidad del dominio colonialista, Tomiyama menciona la intervención de la “instrucción”, *kyōdō* 教導, de la manera siguiente:

Teniendo en cuenta ese “yo sé”, Mannoni subraya lo siguiente: “nosotros debemos instruirlos a ellos de acuerdo con el camino correcto para que salgan de la inferioridad”. La instrucción es una operación con la que los colonizadores intentan mantener sus deseos cuando la fantasía se destruye y el racismo se asoma.¹⁸

Como he dicho antes, el deseo colonialista de ver a los otros según la fantasía y de pensar que los comprenden y los representan “como comprensibles” se refleja en las imágenes de Okinawa que sin duda vemos a través de los medios de comunicación. Tomiyama declara:

Sin embargo, hablando de lo comprensible, se puede decir lo mismo sobre las canciones que cantan la okinawidad. Escuchando la música de Okinawa o viendo

¹⁷Esta parte de su señalamiento nos hace evocar las palabras de Erving Goffman: “La sociedad establece los medios para categorizar a las personas y el complemento de atributos que se perciben como corrientes y naturales en los miembros de cada una de esas categorías. (...) Mientras un extraño está presente ante nosotros puede demostrar ser dueño de un atributo que lo vuelve diferente de los demás (---).” De esta manera Goffman señala que el extraño debe actuar según tal atributo esperado, porque si no, va a causar miedo. Erving Goffman, *Estigma: la identidad deteriorada*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, pp.11-12

¹⁸ *Ibidem*, p.17

sus artes interpretativas, la gente cree que ya conoce la okinawidad y que entiende la cultura de Okinawa. Independiente de que ahí descubra a Japón o descubra a Okinawa diferente de Japón, la gente piensa que “conoce a esa chusma”¹⁹.

De esta manera, Tomiyama se percata de que en las artes interpretativas de Okinawa, que abarcan la “comprensión” de la “okinawidad”, y en el acto cotidiano de la enunciación se encuentran actitudes que se proponen rechazar ser representados como los no okinawenses planeaban de antemano y presentarse como éstos esperaban. Él indica:

No obstante, el cantar, al igual que el bailar y el decir algo, es una práctica ejecutada a través de la emisión de la voz y el movimiento del cuerpo. En este punto cabe percibir que existe la actitud posible de convertir la danza legítima en reclamar, (...) e inquietar a la gente que cree que “conoce a esa chusma” y en hacer pedazos la pregunta: “quién eres tú”²⁰.

La mayor parte de las obras artísticas de la risa de Onaha Būten fueron interpretadas para los okinawenses que vivían en Okinawa. Sus contenidos y formas, como se ha mencionado más arriba, eran simples y consistían en la jocosidad de los gestos y los disparates. Al parecer, en su arte no se encuentra ningún elemento que sugiera la “imposibilidad de comprensión”. Pensando que el público para quien Būten creó e interpretó el *performance* era okinawense, y que no eran “los forasteros que querían reconocer a Okinawa según su fantasía”, parece que no sería necesario presentar un autorretrato okinawense que rechazara la posibilidad de comprensión.

¹⁹ *Ibidem*, p.18

²⁰ *Ibidem*, p.18

No obstante, en el Japón del régimen de guerra, todo tipo de arte fue sometido a un severo control por parte del Estado a través de una reglamentación jurídica como la Ley para el Mantenimiento del Orden Público la cual fue modificada en 1941 después de su promulgación en 1925, así que los policías venían a vigilar los espectáculos a los teatros y las casas de variedades, y acá y allá sus miradas eran omnipresentes. Más tarde, desde que las fuerzas armadas estadounidenses arribaron a Okinawa en 1945 el gobierno militar norteamericano reemplazó al Estado japonés en el control del pensamiento, y la existencia de vigilancia y censura en la región prosiguió en todas formas. Tales miradas de vigilancia no solamente se hallaban fuera de los individuos como las miradas de los otros, sino que existen en la mente individual como las miradas *panópticas*, que menciona Michel Foucault. A partir de la Renovación Meiji, Japón puso rumbo al Estado-nación moderno basado en el tennoísmo por lo cual el gobierno a través de la educación pública impuso al pueblo japonés ser “buen súbdito del tennō”. A muchos okinawenses tal “conversión en buen súbdito del tennō --- ser buen japonés” parecía la mejor manera de liberarse de la discriminación y el prejuicio de los que eran objeto por parte de los japoneses y de elevar su posición social. Así fue como ellos interiorizaron la perspectiva de los otros, las élites japonesas, perspectiva basada en la instrucción de que “nosotros los japoneses debíamos de ilustrarlos a ellos, los okinawenses, para que se liberaran de la inferioridad.”

La voluntad y la esperanza de ser “buen japonés” se han interiorizado a través de la “educación”. Onaha Būten, quien siempre fue un excelente estudiante y después se convirtió en un personaje importante del lugar, fue uno de esos numerosos okinawenses brillantes y aplicados. Pese a eso, debido a que siempre decía cosas graciosas y hacía cosas singulares poniendo cara seria para hacer reír a la gente, él era considerado como

una persona excéntrica difícil de entender completamente, así que a sus espaldas algunas personas lo llamaban “*furimun*” 風流者. En el idioma okinawense esta palabra significa “bribón, imbécil o loco” y es utilizada normalmente en sentido negativo. Būten, quien normalmente era llamado “Būten-sensei (maestro Būten)” con mucho respeto, poniéndose dos máscaras contrastantes, la del “Maestro” y la del “Loco”, trascendió los límites de la “normalidad” y la “posibilidad de ser comprendido”. Esta actuación de Būten evoca al *trickster*, embustero o pícaro divino --- que hace trucos o de una u otra manera desobedece reglas y normas de comportamiento ---, que disfrazándose de ser comprensible, se escapa de los que piensan a la ligera que lo entendieron, y sacando la lengua se ríe como si dijera que se atrevan a atraparlo. Cabe decir que este atrevido bufón okinawense se resistía a la intolerante seriedad llamada “instrucción” y a la docilidad de aceptar tal instrucción y se oponía a ella con sus disparates. De esta manera, al interrogar tanto a los mismos okinawenses como a los no okinawenses si comprendían Okinawa, Būten nos hace reflexionar en los conocimientos epistemológicos. Su actuación nos hace reflexionar en el acto de saber y nos hace recordar nuestra “imposibilidad de comprender”.

Además, también en sus obras artísticas se encuentra una yuxtaposición de la inteligibilidad y la ininteligibilidad: todo tipo de público podría reírse de la jocosidad percibida en sus obras interpretando el sentido, pero al mismo tiempo, las obras tienen significados implícitos que sólo la gente local puede descodificar. Es decir, aunque la gente de la localidad y los policías y los militares enviados de Japón se reían del *performance* de Būten viéndolo en el mismo teatro, existía una gran diferencia entre lo que hacía reír a los okinawenses de lo que se reían los japoneses. Considerando el

significado implícito de su arte interpretativo de la risa como *discurso oculto* según lo define James Scott, expondré la filosofía en la cual se basa el arte de la risa de Būten.

En el Capítulo I se examinará este “*discurso oculto*” y su función en la sociedad, asimismo las teorías en cuanto a la risa y el arte interpretativo de la risa, contestando a las preguntas planteadas: ¿por qué los humanos se ríen?; ¿cuál es el papel que la risa desempeña en la sociedad?; ¿cómo han entendido la risa los estudiosos o los filósofos?, entre otros. A través de esta revisión de las teorías antecedentes, se examinará cómo el arte de la risa, que a veces funciona como discurso oculto, corresponde tácticamente al “discurso de inteligibilidad” o a la “seriedad de la instrucción”.

En el Capítulo II veremos la historia de Ryūkyū / Okinawa, en particular, la historia del inicio de la modernización del arte interpretativo de Okinawa y de los artistas okinawenses, desde el periodo en que el reino de Ryūkyū fue anexado al Japón, que comenzaba a tomar el camino para ser un Estado-nación moderno.

En el Capítulo III se expondrán la vida de Onaha Zenkō, nombre real de Onaha Būten, incluyendo su infancia y adolescencia en Kadena durante la época de la preguerra, su vida estudiantil en Tokio en la era Taishō, el arte interpretativo desarrollado en Asakusa el cual inspiró al joven Zenkō y del que surgió el germen de Būten.

En el Capítulo IV se examinará el entorno okinawense de la era Taishō y la era Shōwa, enfocando en particular el mundo del espectáculo en el que se desarrolló la ópera ryūkyuense que inspiró a Būten para producir sus obras de la parodia como farsa.

En el Capítulo V se abordarán las prácticas del arte interpretativo de la risa que Būten desplegó en Kadena en la preguerra desde que él regresó de Tokio a Okinawa y se examinarán sus obras.

En el Capítulo VI se expondrán las actividades de Onaha Būten después de la batalla de Okinawa, al mismo tiempo que se analizarán las políticas culturales que el gobierno militar estadounidense ejecutó como una parte de las políticas de ocupación de Okinawa desde que los norteamericanos desembarcaron en Okinawa en 1945 hasta que Okinawa “retornó a la Patria, Japón”, aparentemente independizado de la ocupación de los EE.UU. Este análisis se realizará con la revisión de los estudios antropológicos que los norteamericanos habían hecho mucho antes de su desembarco en Okinawa a través de los cuales veremos cómo los militares estadounidenses consideraban a lo okinawenses como “inteligibles”. Además de esto, se expondrá de qué manera los okinawenses correspondieron a tales actitudes y políticas culturales de los EE.UU.

Por último, en las Conclusiones se presentarán las consecuencias que trajo el arte de la risa de Būten a la Okinawa de la época moderna y contemporánea, mostrándose las opiniones, las ideas y los sentimientos que los comediantes okinawenses contemporáneos, supuestamente inspirados por él, tienen acerca de Onaha Būten.

Capítulo I

La historia y las teorías de la risa: la ridiculez contra la seriedad

En la época cuando Tokashiki Pēkū¹ jugaba al *go*² con el rey de Shuri tenía permiso para decir al rey cualquier insulto. Por eso siempre llamaba al rey *yanaushumē* (rey desagradable) o *atabichā* (rana)³.

Se dice que al rey de la antigüedad le gustaba tanto jugar al *go* que siempre lo jugaba con Pēkū. Éste le dijo al rey que cualquier persona que visitara su casa, aunque fuera el rey mismo, entraba por la puerta haciendo una reverencia como muestra de respeto a Pēkū. Entonces el rey le objetó que no haría ninguna reverencia ante una persona de rango inferior a él como lo era Pēkū. Éste lo retó y le pidió que entonces viniera a su casa. Tras esta disputa Pēkū bajó la altura del enrejado de *gōyā*⁴. Un día el rey visitó a Pēkū en su casa y al pasar por debajo del enrejado dobló la cintura como si se inclinara para saludarle. Pēkū entonces le dijo: “¿Ves? ¡Viniste y te inclinaste!”⁵

¿Qué es la risa? ¿Por qué los seres humanos nos reímos? Desde el punto de vista de la medicina, la risa puede explicarse como un proceso fisiológico del movimiento convulsivo y contráctil del músculo cigomático mayor. Los humanos nos reímos cuando nos hacen cosquillas, cuando nos sentimos felices, nos liberamos de una tensión o percibimos jocosidad en algo. Al argumentar sobre la risa, Marie Collins Swabey

¹ Tokashiki Pēkū es un personaje representativo de los cuentos cómicos populares de Okinawa. Tokashiki 渡嘉敷 es el apellido, mientras tanto Pēkū es uno de los rangos de la clase guerrera y tiene otro nombre Pēchin 親雲上.

² *Go* es un juego de mesa que se practica entre dos jugadores, como el ajedrez.

³ Shin'yashiki Kōhan, *Nihon no shōwasen: Okinawa no waraibanashi* (Colección de cuentos cómicos de Japón: cuentos cómicos de Okinawa), Issei-sha, Tokio, 1975, p.108

⁴ *Gōyā*, tipo de melón amargo (momordica charantia), es cultivado ampliamente en esta región para comer.

⁵ Kochinda no minwa: jōkan, mukashibanashi hen (Cuentos populares de Kochinda: Tomo I Cuentos antiguos), compilado por Shimoda Hiromi y otros, Naha-shuppansha, Okinawa, 1985, pp.359-360

distingue entre la risa jocosa y la que es causada por las cosquillas. Por su parte, Umehara Takeshi señala la “risa de resignación” y la “risa de contención” como risa típica de los japoneses⁶. Aunque este planteamiento parece interesante, me limitaré a enfocarme principalmente en la risa jocosa debido a que en este trabajo examinaremos el arte de la risa de Onaha Būten, argumentaré sobre su significado y qué lugar ocupa en la sociedad este tipo de la risa.

Homo ridens: risa y jocosidad, genealogía de las teorías de la incongruencia de la risa

¿En qué forma se genera la risa jocosa? Peter Berger examinó las distintas teorías sobre la risa presentadas por pensadores, filósofos y teóricos occidentales, y para nosotros sería fructífero presentar cómo analiza Berger las teorías de la risa⁷.

Peter Berger indica que los filósofos occidentales han conceptualizado lo jocoso / lo cómico enfocándose en la “incongruencia”. Posiblemente la primera obra de esta temática sería la “teoría de la incongruencia en la risa” presentada por Francis Hutcheson en el siglo XVIII, la cual ejerció una gran influencia en los filósofos para plantear la teoría de la risa. Hutcheson indica que la risa es una reacción a la percepción de incongruencia. Moses Mendelssohn, influenciado por Hutcheson creía que la risa nacía del contraste de lo perfecto con el imperfecto, se puede decir que pertenece a la corriente de pensamiento de la teoría de la incongruencia. Immanuel Kant amplió aún

⁶ Umehara explica que “la risa de resignación” surgió entre los campesinos japoneses acostumbrados a ser explotados en la época feudal como una forma de olvidarse de las dificultades de la vida de indigencia. Mientras que, según él, “la risa de contención” nació entre los comerciantes quienes disimulaban sus propios sentimientos ante los guerreros, que eran jerárquicamente superiores, para ocultar su verdadero apego al lucro. Umehara Takeshi, *Warai no kōzō: kanjōbunseki no kokoromi* (Estructura de la risa: tentativa de análisis de los sentimientos), Kadokawa-shoten, Tokio, 1972, p.78

⁷ Peter L Berger, *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*, Editorial Káiros, Barcelona, 1999, pp.25-79

más este concepto clave de Hutcheson. Kant afirma que la risa surge a partir de la percepción de lo contradictorio o cuando una expectativa inflada se reduce de repente a la nada. Es decir, para este filósofo alemán la risa es una incongruencia grotesca que se produce de improviso cuando nos encontramos con algo completamente diferente a lo esperado. Esta idea, más tarde, fue expresada por René Descartes con la frase: “Es un choque lo que ocasiona la risa”. Correspondiendo a la idea de Kant, Jean Paul Richter critica la perspectiva estrecha de Kant y objeta que lo jocoso se presenta no solamente cuando una expectativa agrandada se reduce a la nada sino también, a la inversa --- cuando algo surge de la nada --- nace la risa. A pesar de la crítica que hace a Kant, Descartes no rechaza la teoría misma de la incongruencia, sino que sigue este concepto y señala que la jocosidad es el contraste entre el ideal que la persona tiene de sí misma y su imagen verdadera.

Así, en el Occidente de los siglos XVII y XVIII se desarrollaron discusiones epistemológicas sobre la risa en torno al interrogante de en qué consiste la jocosidad. En contraste con las perspectivas prejuiciosas y peyorativas de las épocas anteriores basadas en la tradición cristiana, gradualmente han prevalecido las visiones positivas de lo jocoso. Georg Hegel en el siglo XIX también heredó la tradición de la teoría de la incongruencia. Él pensaba que lo jocoso se originaba a causa de la contradicción entre el esfuerzo y el resultado.

Uno de los filósofos del siglo XX que discutieron con gran entusiasmo sobre la jocosidad y la risa es Henri Bergson. Para argumentar sobre la risa Bergson primero que nada enfatiza que la risa es un fenómeno puramente humano. Según él sólo los humanos verdaderamente se ríen de algo, en otras palabras, se ríen de lo jocoso. Tal fenómeno de “reírse de algo jocoso” se presenta en la esfera perceptiva completamente privada de

todo sentimiento. O sea, para poder reírnos de lo que nos parece gracioso, tenemos que reprimir otras emociones intensas --- ya sean de compasión, de amor o de odio --- que en otras circunstancias distintas tal vez experimentaríamos en una situación como esa. Por ejemplo, una persona a quien apreciamos mucho cae inesperadamente de bruces. Para poder permitirme reír de este tropezón --- es decir, para permitirme percibirlo como algo cómico ---, tendré que poner momentáneamente entre paréntesis mis sentimientos de compasión o de preocupación, ya que estos me impedirían reír. Así lo jocoso se desarrolla en un sector extrañamente antiséptico de la percepción, purgado de las emociones. La experiencia de lo jocoso tiene lugar dentro de una parcela finita de significado. Ésta implica la abstracción de los significados que tendrían en otro caso los mismos sucesos o personas en la vida cotidiana⁸.

Por esta idea, cabe decir que Bergson se suma a la genealogía de aquellos filósofos que explicaron lo jocoso desde la perspectiva de la incongruencia. Aun así, la incongruencia que él define es la incongruencia en sentido estricto. Lo que Bergson pone en relieve como causa principal de la incongruencia son la distracción y la inercia del individuo, asimismo la torpeza física en el movimiento mecánico, las cuales se desvían de lo que el mundo y la sociedad real requieren. Alguien que va corriendo se cae. Se ríen de esta persona. ¿Dónde está lo jocoso? Bergson explica que la torpeza mecánica del cuerpo, la distracción o la inercia de quien no pudo evitar tropezar con una piedra que estaba allí y se cayó, provoca la risa. Según este filósofo francés el “impulso vital” que define la vida humana es la tensión mental y la flexibilidad física. El estado físico y mental que carece de impulso vital, por ende, es causado por la torpeza mecánica del cuerpo y la distracción, y ambas cosas son el origen de preocupaciones y una amenaza para la sociedad que intenta incesantemente mantener un contacto

⁸ Berger, *op.cit.*, pp.68-69

recíproco lleno de vitalidad en sus vidas. Sin embargo, como la amenaza aún no es tan grande, la sociedad no se atreve a intervenir supervisando concretamente a esa persona, por lo que la castiga riéndose de ella. A su modo, Umehara Takeshi explica la idea de la risa de Bergson diciendo: “es una especie de actitud social para flexibilizar completamente lo que se manifiesta como torpeza mecánica en la superficie del cuerpo social”⁹. Por lo tanto, “la risa es siempre colectiva” y en ella “subyace una especie de complicidad como voluntad colectiva”.¹⁰

Según Berger, la idea de que lo jocoso surge de la percepción fundamental de que la incongruencia existe trascendiendo la relatividad del tiempo-espacio, fue formulada, después de Bergson por Marie Collins Swabey. Como he mencionado más arriba, ella distingue la risa que surge de lo cómico, de otras risas como la de cosquillas, la de alegría y la de perplejidad; y reflexiona sobre la cuestión de cuál sería la aportación epistemológica o intelectual de la comicidad. Como hemos examinado hasta ahora, ella menciona que desde el siglo XVIII se ha venido reconociendo que lo jocoso reside en la incongruencia y que se han expuesto diversas opiniones sobre la definición de incongruencia. Pero después de todo, ¿incongruencia entre qué y qué? Collins lo señala de la siguiente manera: al decir que algo es *incongruente*, de manera previa se tiene un concepto de lo que es *congruente*. Al comparar algo de la realidad considerado implícitamente como no cómico, algo será reconocido como cómico. En sus propias palabras, Berger presenta esta idea de Collins explicando que la percepción de lo jocoso es la de algo que se ha desviado del orden general. De esta manera Berger argumenta

⁹ Umehara, *op.cit.*, p.136 Para la teoría de la risa de Bergson, véase el libro de Henri Bergson, *La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2011; Alberto Sánchez, “Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social”, en *Arbor*, CLXXXIII 723 enero-febrero (2007), Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España, pp.103-121; Paulina Rivero Weber, “Homo ridens: una apología de la risa”, en *Revista de la Universidad de México*, No.47, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008

¹⁰ Umehara, *op.cit.*, p.133

que la risa cómica radica en *un impulso básico de los seres humanos a ordenar la realidad*, por decirlo así, es *el instinto filosófico en clave menor*¹¹.

Quiero exponer una parte de la idea de Collins sobre la cual Berger no hace ninguna mención, puesto que creo que ésta es muy sugerente para que reflexionemos sobre el significado del arte de risa en la sociedad y en el individuo. Cito las palabras de Paulina Rivero:

Collins ofrece la razón por la cual reímos ante lo incongruente: en el ser humano, nos dice, existe *un impulso básico a ordenar la realidad*: la respuesta humana ante el desorden es imponer un cierto orden, para lo cual es del todo necesaria la competencia de la razón. La risa, en cambio, ante la incongruencia o el desorden, no ordena racionalmente, sino que simplemente festeja la incongruencia; percibir algo como gracioso y la risa que ello provoca, dice Collins, *es también la expresión del impulso humano básico de ordenar la realidad*, sólo que en lugar de ordenarla se le acepta tal y como es y se le festeja.¹²

Berger señala que los humanos tenemos el deseo básico de poner orden a la realidad, al encontrarnos inesperadamente con la incongruencia de alguna manera intentamos acomodarla al orden. Así es como han nacido las ciencias, las religiones o la jurisprudencia, en cambio, la risa recurre a otro método totalmente diferente, aunque también se basa en el deseo básico de los humanos de poner orden a la realidad. Rivero subraya que en lugar de ajustar a la realidad la incongruencia ocurrida de repente, *la risa acepta la incongruencia como tal, y aún más, la festeja*. De esta manera, los seres humanos nos enfrentamos a una incongruencia difícil de comprender.

Así ante la incongruencia, de acuerdo con los filósofos de nuestra época, se encuentran dos actitudes humanas, las ciencias y la risa --- la seriedad y la jocosidad

¹¹ Berger, *op.cit.*, pp.74-75

¹² Rivero, *op.cit.*, p.16

en otras palabras ---, que nacen de los deseos básicos de los humanos. Berger reconoce la risa como un “instinto filosófico en clave menor”, mientras Rivero declara que “la risa y la filosofía responden al mismo impulso de diferente manera”, lo que ambos señalan es que la risa y la filosofía son dos caras de la misma moneda.

Empero, para profundizar más en la risa, es menester aclarar las diferencias entre la risa y la filosofía. Tanto Berger como Rivero pasan por alto este punto. Ambos tienen razón al decir que las dos actitudes ante la incongruencia son maneras aparentemente diferentes, pero, igualmente basadas en los deseos humanos. A pesar de esto, las dos maneras son tácticamente diferentes. En comparación con la acción de acomodar la incongruencia a la realidad sistematizándola, la actitud de aceptarla y hasta festejarla sin rechazarla, aparentemente es pasiva y obediente. No obstante, también podemos decir que esta actitud aparentemente pasiva es considerada como tolerante, llena de libertad y activa, en el sentido de que por voluntad propia se acepta el fenómeno que está sucediendo y también la otredad presentada ante nosotros como tal sin rechazarlos, es decir, es una actitud completamente contraria a la seriedad limitada o al *antropocentrismo* ególatra los cuales intentan someter la incongruencia al orden que el mundo humano ha determinado a través de la civilización. En la risa no se halla una actitud impositiva o imperativa ni de instrucción. Es decir, la táctica de la risa para vivir la realidad no reside en negar el caos ni en ajustarlo corrigiéndolo, sino en aceptarlo como tal, festejarlo y hasta disfrutarlo. De esta manera, la risa convive con el caos, o mejor dicho, sobrevive al caos, que es una situación fuera de control e incomprensible, lo festeja y se divierte. En este punto llegamos a entrever una de las características --- tácticas --- de la risa, en particular, el caso de Onaha Būten que examinaremos más tarde. Esta característica de la risa comparte algo en común con los elementos que forman la risa de la plaza pública o del carnaval que propone Mijaíl

Bajtín: el mundo entero parece cómico, todas las cosas y todas las personas son objetos de risa. Riéndose del otro, se le pone en ridículo¹³. Todos se ríen y al mismo tiempo, todos se ríen de ellos, a través de tales experiencias colectivas de reírse en el mismo espacio, todos comparten la alegría de la vida para superar el miedo a la muerte. Cuando Bajtín señala “el miedo a la muerte”, se refiere al adoctrinamiento religioso. Por mi parte, quisiera adoptar esta frase, en especial, para evocar el dogma militarista inculcado durante el régimen de guerra en Japón y poner en relieve el aspecto de la risa como táctica popular de supervivencia y de resistencia contra el miedo a la muerte.

Teoría de Umehara Takeshi sobre el contraste entre significado y valor

Umehara Takeshi señala el problema que tiene la teoría de Bergson en lo que se refiere a que lo esencial de la comicidad se reduce sólo a la torpeza mecánica del cuerpo, la distracción y la inercia y para resolverlo propone la “teoría del valor de la risa”. Según Umehara, no es que todas las personas que tropiezan y caen sean cómicas. El grado de jocosidad de una persona que cae fluctúa entre cero y cierto valor numérico dependiendo de quién es la persona que se ha caído. Él pregunta si podemos reírnos de un anciano o un niño caídos, de misma manera que nos reímos de un señor presumido o una dama emperifollada cuando se caen. La teoría de Bergson no puede contestar a esta pregunta ni explicar nada al respecto. Cuando Bergson dice que todas las personas que caen son igualmente cómicas, Umehara señala que ahí se encuentra una falta lógica al generalizar un hecho específico¹⁴.

¹³ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1987

¹⁴ Umehara, *op.cit.*, p.138

Aparte de esto, Umehara declara que la misma falta se ve en la explicación de Bergson sobre los despistados. Efectivamente los despistados se ven chistosos. Las personas que siempre piensan sólo en sí mismas por lo cual siempre dan una respuesta incongruente ante la realidad provocan la hilaridad de la gente. No obstante, Umehara pregunta si el despistado es chistoso por el simple hecho de ser distraído o por otra razón. Según este filósofo, en la distracción en sí no existe ninguna comicidad, sino que es jocosa porque los despistados entienden mal las cosas y confunden una cosa con otra. En tal caso, no solamente los despistados son chistosos sino también las personas que tienen tendencia a confundirse serán cómicas, como se ve en un gran número de chistes antiguos o de las narraciones del *rakugo*. La mayor parte de estas personas se caracterizan por ser atolondrados más que por ser distraídos. Los distraídos de Bergson son aquellos que olvidándose de la realidad están entregados a fantasear el pasado --- cuyo máximo exponente sería el famoso Don Quijote --- con un espíritu falto de flexibilidad. Mientras tanto los atolondrados se caracterizan por juzgar, entender y hacer las cosas con mucha precipitación. Pensando de esta manera, Umehara atribuye la comicidad de los distraídos a la característica de una persona que suele confundir una cosa con otra, es dada a los malos entendidos y propone esta idea como una explicación racional¹⁵.

Ahora bien, ¿en qué consiste la comicidad cuando se confunde el significado? Umehara contesta a esta pregunta planteando su teoría del contraste de significados. Supongamos que por distracción uno confunde a una persona desconocida con un amigo. Lo que sucede aquí es una situación en la que una persona (Ma) quien pertenece al campo semántico de lo desconocido (A) es confundida con un tal señor P (Mb) quien pertenece al campo semántico del amigo (B). Aunque se pueda atribuir

¹⁵ *Ibidem.*, pp.145-147

esta confusión a la causa objetiva de que la persona desconocida (Ma) se parece al señor P (Mb), la causa principal sería subjetiva y se puede atribuir a que el observador (autor de la confusión) es atolondrado. En este punto podemos ver que se produce un contraste en el significado, que es uno de los requisitos para que se provoque la risa. El campo semántico familiar e íntimo del amigo se coteja con el otro campo tenso y ajeno de una persona desconocida. En esta confrontación se genera el contraste discordante y desequilibrado de que ambas personas siendo muy parecidas pertenecen a campos semánticos totalmente distintos, lo que nos da mucha risa¹⁶.

Si la risa surge del contraste de dos campos semánticos distintos al confundirlos, ¿qué sentido tiene o qué papel desempeña este tipo de risa? Para contestar a esta pregunta, Umehara desarrolla aún más su teoría. Lo que ocasiona esta confusión es una causa objetiva y otra subjetiva. En el ejemplo anterior, de confundir a dos personas, una persona desconocida se parece a un amigo, ésta es la causa objetiva y el atolondramiento del autor de la confusión, es la subjetiva. Pensando en la comicidad de una confusión que ocurre debido a una causa subjetiva, el atolondramiento, encontramos que la persona despistada mal interpreta y produce un contraste inesperado entre dos campos semánticos diferentes. Al parecer el despistado tiene una ingeniosa creatividad, porque da a luz una combinación increíble fuera del sentido común al confundir a uno con otro. Así es como se genera un desconcierto en el mundo semántico cuando se confunde Ma con Mb. Tal “espíritu creativo” es un gran disgusto para la sociedad que desea mantener el mundo semántico estable, por ende, la

¹⁶ *Ibidem.*, pp.105-106 Analizándolo de esta forma, Umehara indica que no es que cualquier tipo de confusiones siempre nos dé risa de la misma manera. Según su análisis: (a) cuanto más distintos sean los campos semánticos a los cuales pertenecen A y B, tanto más jocoso será; (b) Si Ma no ha mostrado pronto su verdadera naturaleza y se acumulan muchos sucesos en Ma, y de repente se revelan las confusiones, será más jocoso; (c) cuanto más objetiva es la posición desde la cual observamos las cosas, tanto más jocoso será (pp.108-109). Como hemos examinado, también Bergson señala que para percibir algo como cómico es necesaria una distancia mental para observar con objetividad lo ocurrido.

confusión de significados debe ser corregida. Cabe decir que la risa sirve como alarma contra la confusión de significados. La gente intenta restarle valor a la causa de esta confusión mediante la risa para mantener el orden en el mundo semántico. En el ejemplo anterior, resulta que se desvaloriza a la persona que confunde a un desconocido con su amigo. Hombre bobo, que creas confusión en el mundo semántico, al reírnos de ti, atolondrado, te desvalorizamos, y te mostramos la fortaleza del mundo semántico, para el cual nada significa tu descuido. De esta manera, Umehara concluye que la risa, que al parecer en su forma nace del contraste entre dos campos semánticos, en realidad sería como una desvalorización social del individuo que viola el mundo semántico¹⁷.

Tanto Bergson como Yanagita Kunio, el renombrado folclorista japonés, consideran la risa como una acción de castigo de la sociedad hacia un individuo. Empero, Umehara no cree que todo tipo de risa sea un castigo para el individuo, sino que argumenta que la risa de confusión ocasionada por una causa subjetiva, es decir, sólo la risa dirigida al atolondrado connota un sentido de venganza social dirigida a ese individuo a fin de proteger el mundo semántico integral. En la personalidad del distraído, Bergson vio un autómatas que pierde la tensión y la flexibilidad que caracterizan la vida. Él señala que distanciados del mundo real, los distraídos son propensos a vivir tenazmente de fantasías, y que por lo tanto la risa tiene el sentido de advertirles su insociabilidad y de hacerlos volver al mundo real. En cambio, el atolondrado de Umehara no es un autómatas. Más bien, el filósofo japonés propone que en la sociedad automatizada, al trastocar los significados el atolondrado inconscientemente se convierte en creador¹⁸. De igual manera, pero con otras palabras

¹⁷ *Ibidem.*, p.110

¹⁸ *Ibidem.*, pp.111-112

Yamaguchi Masao también señala: la risa desarticula el significado y, así rompe el paradigma cognitivo de la vida cotidiana¹⁹.

Ahora bien, aun cuando la risa de confusión es ocasionada por la imprudencia debida a una causa subjetiva por parte del observador (autor de la confusión), al mismo tiempo, en cierto modo, es provocada por un factor objetivo, por ejemplo, dos personas muy parecidas. En este caso, Umehara enfatiza que la risa no funciona como sanción social para el individuo. Ma, perteneciente al campo semántico A, es confundido con Mb que pertenece al campo semántico B, debido a que A y B son idénticos. Si la esfera semántica de A tiene mucho más valor que la de B, se genera un contraste entre A de valor alto y B de poco valor. ¿No es extraño que dos cosas opuestas se vinculen? En el caso anterior ese extraño contraste proviene de la visión subjetiva del atolondrado, así que con la risa es devaluado, pero el campo semántico y el de los valores quedan intactos. En cambio, en el caso presente el orden de los valores mismos está en juego. Si pese a que Ma pertenece al campo A de valor alto es idéntico a Mb, cuyo valor es bajo, se pondrá en duda el orden de los valores mismos. Un filósofo es confundido con un loco, porque posiblemente en sus gestos se encuentra algo común con los del loco. La gente se ríe, pero no del loco, sino del filósofo que fue confundido. En tal caso, Umehara menciona que es el filósofo quien es el blanco de la burla, debido a esta confusión, el valor de todos los filósofos disminuirá. Y concluye que aunque la confusión se clasifica en dos grupos, dependiendo del caso, uno es por una causa subjetiva y el otro por una causa objetiva, en la mayoría de las confusiones se ven estas dos causas al mismo tiempo, así que la

¹⁹ Yamaguchi Masao, “Kōchokukashita busōkaijo no hōhō” (Método de desarme endurecido) , en *Hankōzō to shitenō warai* (La risa como antiestructura), NTT-shuppan, Tokio, 1993, pp.4-5

risa que provoca desempeña dos papeles: uno, castigar al individuo y dos, poner el campo semántico y el campo de los valores sobre el tapete²⁰.

Esta propuesta de Umehara es sugerente y hace posible responder a la interrogante que no puede ser contestada mediante la teoría de Bergson. A pesar de todo, la teoría de Umehara presenta algunos problemas que requieren solución. Primero, ¿cómo se puede distinguir una causa subjetiva de una objetiva en cada caso? Podemos suponer una situación: para algunas personas Ma y Mb no se parecen tanto por lo que si alguien confunde Ma con Mb, tal confusión se atribuirá a un simple atolondramiento (la causa subjetiva), mientras que en la misma situación, para otras personas Ma y Mb son tan idénticos que ellas creerán que es comprensible que se haya confundido a Ma con Mb (la causa objetiva). Es decir, nos tropezamos con el problema epistemológico sobre la subjetividad y la objetividad: ¿de qué manera y con qué grado de “objetividad legítima” podemos determinar lo subjetivo y lo objetivo?

Respecto a este punto, Umehara no plantea ningún problema y se limita a concluir que “la mayor parte de las confusiones tienen dos causas simultáneamente, por eso, la risa se da en dos dimensiones”, total que no desarrolla más la discusión. Sin embargo, creo que esta problemática epistemológica de la subjetividad y la objetividad de la causa de la risa tiene una gran relevancia para el rol social de la risa, en particular, en el caso de que haya mucha represión en la sociedad. La gente se ríe del atolondrado que confunde Ma con Mb los cuales pertenecen a campos semánticos contrastantes. Algunos se ríen del despistado pensando: “¡qué distraído! ¡cómo es posible que los haya confundido, si no se parecen, es verdaderamente bobo!”. Otros a su vez, se reirán y murmurarán. “no lo puedo decir en voz alta, pero la verdad, son idénticos, con razón se confundió”. Así, admirando el asombroso poder de observación y la increíble

²⁰ Umehara, *op.cit.*, pp.113-117

perspicacia del atolondrado, lo elogiarán con una carcajada de alabanza. Asimismo también habrá personas que se rían pensando: “aunque se parecen, ¡qué despistado!”. Es decir, se produce la risa que conlleva la intención de proteger el orden semántico al desvalorizar al individuo que viola el mundo semántico, por un lado; al mismo tiempo surge la risa que funciona como un rechazo al orden de los valores sociales, por el otro. De esta manera, distintos tipos de risa aparecen entre la gente en formas complejas. Por lo tanto, cuando la gente se ríe, es muy difícil juzgar si es por una causa subjetiva u objetiva. Además, podemos imaginar casos en los que aunque aparentemente la risa ocurre para mantener el orden semántico (al parecer se ríe del atolondrado), en realidad en el fondo se genera la negación al orden y a los valores sociales pensando en el fondo de su corazón que “sí se parecen”. Superficialmente se ríen de la misma manera, no obstante, aquí existe la dualidad de la protección y la destrucción del orden. En otras palabras, mediante la risa está ocurriendo una lucha por el orden y los valores.

Umehara desarrolla la teoría del orden y el valor de significados para explicar la risa que provoca la confusión de las personas. Y creo que esta teoría es aplicable a la risa provocada por todo tipo de comicidad, por ejemplo, podemos mencionar la risa causada por la confusión de palabras cuya pronunciación es semejante o idéntica pese a que tienen un sentido totalmente diferente²¹. Cometiéndole numerosas impropiedades y pronunciando palabras inoportunas, el atolondrado une palabras pertenecientes a distintos campos semánticos con una creatividad e ingenio imprevistos, empero, como consecuencia de un nuevo uso de las palabras, se engendra una inesperada coherencia

²¹ Por ejemplo, Alberto Sánchez indica dos formas de barbarizar: “La primera es la que pudiéramos llamar ‘disparate intrascendente’. Nace y se agota en sus propios planteamientos. El retruécano, la parodia, la comedia de enredo, etc. buscan hacer gracia con ingeniosos mecanismos: lo insólito, el anacronismo, la iteración, la degradación (amable, obligatoriamente amable) de objetos eminentes, etc. Sería absurdo poner en duda su legitimidad, ni sus planteamientos. La segunda, que cabría denominar ‘absurdo trascendente’, busca efectos demoledores: toma la realidad y la devuelve a través del espejo deformante que agranda los defectos.” Alberto Sánchez, *op.cit.*, pp.106-107

que extrañamente convence a la audiencia. De esta manera, aprovechándose de la analogía de pronunciaciones, se vincula de manera violenta una palabra con otra las cuales pertenecen a contextos muy distintos para crear un nuevo contexto inesperado que estimula y amplía nuestra imaginación. Como Yamaguchi declara, a través de los múltiples usos de los términos de este juego de palabras se desarticula el significado esencial del contexto y se elude el contexto establecido, de esta manera, empuja al campo semántico a salir de las circunstancias cerradas y a dirigirse hacia las redes abiertas donde se libera. En este momento la gente que lo escucha, al reírse de la imprudencia del atolondrado, admira su creatividad y se sorprende de la diversidad de significados que encierran sus palabras, de lo que en efecto se ríe es de la represión y la intolerancia del orden que intenta restringir su significado esencial y de la sociedad estancada que sólo ratifica tal orden.

Necesitamos preguntarnos también si es aplicable esta teoría del orden semántico y el valor de la risa, que postula la dualidad de la risa de la sanción pacífica por parte de la sociedad al atolondrado (la protección del orden semántico) y de la negación del orden y de los valores establecidos, es decir, la lucha en torno al orden y los valores en el mundo del arte interpretativo de la risa. El atolondramiento y los defectos de los bobos en los espectáculos son fabricados deliberadamente dentro del mundo ficticio del escenario, así que reírse de ellos no implica reírse de esos intérpretes reales, sino de los personajes que ellos interpretan como el típico atolondrado ficticio pero verosímil. En este caso, cabe decir que al reírse de las confusiones y los errores extremadamente absurdos que ocurren en el escenario, es decir el mundo imaginario, la audiencia reafirma la certeza y la estabilidad del campo semántico real, asimismo castiga socialmente al atolondrado riéndose todos de él y gozando de su superioridad sobre el bobo. A pesar de esto, también hay posibilidad de creer que al reírse como

espectador --- guardando cierta distancia --- del atolondrado del mundo ficticio tan tonto que no parece que pueda existir en el mundo real, la audiencia siente que se ha liberado de la presión del orden que la sociedad incesantemente ejerce sobre los individuos. Por así decirlo, la risa funciona como una válvula para que escape el gas que se ha acumulado en la barrica de vino. En este caso la risa no es una sanción impuesta al individuo, sino por el contrario, es como un sentimiento de simpatía incluso instigadora que anima al atolondrado a cometer más tonterías.

Por un lado, la risa de desvalorización que surge, por ejemplo, al confundir al filósofo con el loco, se ve considerablemente en la sátira. La parodia de una obra maestra conocida por una gran cantidad de personas puede incluirse en el tipo de la risa satírica en el sentido que desvaloriza el refinamiento de la obra original. Este acto de desvalorizar agita e irrita a los tutores del orden. Por lo tanto, el guardián del orden planea, poniendo directamente freno a la irrupción de lo jocoso que amenaza el orden -- por ejemplo, mediante la censura o la represión ---, institucionalizar e incorporar lo jocoso al marco del orden. En este momento, el carácter doble de la risa antes mencionada hace una aportación inesperada para engañar al guardián del orden: disfrazándose de risa que aparentemente ratifica los valores y el orden establecidos, es decir, en la risa aparentemente simple e inocua a manera de castigo al atolondrado o al bobo, en efecto en el fondo estratégicamente subyace el sentido de restar valor a ese orden. Esto es el arte de la risa táctico. Aun cuando este tipo de risa conlleva una complicada dualidad, ahí se halla la posibilidad de que los espectadores que comparten el método para descifrar la risa --- decodificación de la risa ---, a quienes podemos denominar como comunidad de la risa vinculada a través de la comicidad, se ríen captando el verdadero significado subyacente en la actuación.

Podemos considerar que la risa contiene un significado verdadero e implícito que sólo los miembros de una comunidad pueden decodificar, utilizando las palabras de James Scott, como *discurso oculto*. Scott define como *discurso oculto* aquel que se despliega como opinión y sentimiento verdadero solamente en el ambiente privado entre los íntimos y, el discurso que aunque se desarrolla en un espacio público, tiene otro sentido implícito. El discurso oculto es el contrapunto del *discurso público*, el cual es el reflejo del discurso de la clase dominante y la opinión oficial y que abiertamente se desarrolla en el espacio público. Según Scott el discurso oculto surge del grupo o de la comunidad de la clase dominada y es una forma de lucha simbólica contra muchas formas del poder, es una táctica de supervivencia y una forma de resistencia práctica. Va de lo aparentemente inocuo a lo evidentemente subversivo, aun cuando se vea insignificante, una serie de las prácticas de resistencia del discurso oculto será una gran fuerza para oponerse al poder de la clase dominante²².

²² James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*, Ediciones Era, México, 2000

Scott define el discurso público como “una conducta del subordinado en presencia del dominador” que va casi siempre a ofrecer pruebas convincentes de la hegemonía de los valores dominantes (pp.27-28), así como un tipo de discurso que “adopta como punto de partida el halagador autorretrato de las élites (p.42). Por otro lado, él define el discurso oculto “como la conducta de la cultura disidente ‘fuera de escena’, más allá de la observación directa de los detentadores de poder”, por ejemplo, odiar y maldecir a los dominadores y expresar su cólera, sus deseos de venganza, la dignidad y la autoafirmación de sí mismos, todo lo cual normalmente deben tragarse cuando están en presencia de los dominadores---, asimismo “secundario en el sentido de que está constituido por las manifestaciones lingüísticas, gestuales y prácticas que confirman, contradicen o tergiversan lo que aparece en el discurso público (p.28, p.168). Esta teórica también aclara tres características del discurso oculto: a) el discurso oculto es específico de un espacio social determinado y de un conjunto particular de actores; b) no contiene sólo actos de lenguaje sino también una extensa gama de prácticas; c) la frontera entre el discurso público y el secreto es una zona de incesante conflicto entre los poderosos y los dominados, y de ninguna manera un muro sólido. Sin embargo, él presenta otro tipo de discurso oculto, que se encuentra estratégicamente entre el discurso público y el oculto. “Se trata de una política del disfraz y del anonimato que se ejerce públicamente, pero que está hecha para contener un doble significado o para proteger la identidad de los actores.” Y dice: “en esta definición caben perfectamente los rumores, los chismes, los cuentos populares, los chistes, las canciones, los ritos, los códigos y los eufemismos: en fin, buena parte de la cultura popular de los grupos subordinados (p.43)”. Aún más, agrega que esta parte de la cultura popular abarca una amplia gama de la cultura oral como la canción popular. Las expresiones culturales de las clases bajas han tenido, en general, una forma más oral que escrita, aparecen en formas fugaces y son ideales para la resistencia cultural. Cada actualización es única en lo que se refiere al momento, el lugar y el público y todas las actualizaciones son diferentes entre sí. Una canción posiblemente subversiva, por ejemplo, “se puede interpretar de muchísimas maneras, desde la aparentemente inocua ante un público hostil hasta la

Aún nos queda un punto más por reflexionar: ¿la desvalorización sólo ocurre como negación de los valores y el orden establecido? ¿No se genera una elevación o una inversión de esos valores? En la risa satírica se revelan los aspectos invisibles u ocultos considerados como valiosos en la sociedad y así se lleva a cabo la desvalorización y la privación del valor, tal como el ejemplo de Umehara en el cual el filósofo es confundido con el loco. Se supone que en este caso ocurre una desvalorización tanto del filósofo que revela su similitud con el loco como de la sociedad que estima que ese filósofo es parecido al loco. Lo que podemos pensar en este punto es la elevación inesperada del valor del loco. Es decir, ocurren simultáneamente la desvalorización del filósofo y la valorización del loco, así es como los dos se yuxtaponen por igual en el horizonte. Lo mismo se puede decir en el caso inverso de que el loco es confundido con el filósofo. En este momento se engendran la elevación del loco y la desvalorización del filósofo simultáneamente, así ambos se colocan en el horizonte como semejantes.

Hasta aquí hemos analizado la risa principalmente en torno a los temas de por qué la gente se ríe de lo jocoso, cuáles son las cosas que causan risa y cuál es la función de la risa jocosa en la sociedad. Sin embargo, para comprender bien el arte de la risa es imprescindible examinar la posición del que hace reír y las relaciones entre tales artistas encargados de hacer reír y los que se ríen en el contexto histórico de cada sociedad. En el apartado siguiente abordaremos esta temática.

Los que ríen, los que son objeto de risa y los que hacen reír: la risa para Yanagita Kunio

claramente subversiva ante un público simpatizante y seguro. Los que conocieron antes la interpretación más subversiva apreciarán el sentido escondido de la versión inocua” (pp.192-194).

Analizando los antiguos relatos cómicos que recolectó en diversas regiones de Japón, el folclorista Yanagita Kunio explica la génesis y el proceso de desarrollo de esos cuentos y las relaciones entre los que ríen y los que son objeto de risa.

Conforme a su explicación, en el Japón antiguo la gente reconocía a las deidades como las figuras más temibles de todo y creía que no podría vivir tranquila si las tenía por enemigas, así fue como se hizo necesario hacerlas reír para calmar su cólera y manifestarles su absoluta obediencia. Por esta razón, al realizar acciones cómicas, los humanos intentaron mostrar a esas deidades su resignación al reconocer que eran una existencia inferior y que podía ser objeto de risa, lo cual era una expresión del absoluto sometimiento del ser humano ante seres temibles, las deidades. Aquí se perciben las relaciones de poder jerarquizadas entre los que ríen y los que son objeto de risa. La supremacía de los que ríen sobre los que provocan la risa. El acto de reír es una ostentación del omnipotente, en cambio, quien es objeto de la risa adopta una postura de defensa contra el ataque de ese poder colosal.

Posteriormente, la estructura de las relaciones de poder entre las deidades y los humanos en torno a la risa se reflejó en la sociedad humana. El acto de reír como ataque y dominación, por un lado, y el hecho de ser objeto de risa, como sometimiento, por otro lado. La acción de reírse de alguien es un privilegio que el triunfador ejerce sobre el débil que está en una posición inferior y en una situación desfavorable. Por ende, el enemigo era el blanco principal de la risa, no sólo cuando trataba de huir del poder del fuerte, sino también cuando se podía engañar a los enemigos poderosos con una estratagema. En el caso en que los enemigos asustados se veían obligados a darse por vencidos, los triunfadores podían reírse a carcajadas de ellos agradablemente. En otros casos, para alentar a su tribu, partidarios, familias y parientes, los señores de edad mayor poderosos, necesitaban enseñar a los jóvenes tanto el sabor del regocijo y

el placer de la victoria como la pena de ser objeto de burla por haber sido derrotados. Aparte de tener fuerza física, para conseguir la victoria era indispensable valerse de estratagemas. Así que no sólo los débiles y los cobardes fueron objeto de mofa, sino también se reían sin compasión de los torpes y los engañados, mientras quienes hacían que otros se convirtieran en objeto de risa eran admirados sin condiciones²³. Yanagita lo señala de la manera siguiente:

De todas formas, ser objeto de risa es un daño y un perjuicio espiritual. (...) Había mucha gente que se sentía enormemente desgraciada al ser objeto de burla. Hay un anécdota muy conocida según la cual en un reconocimiento de deuda de hace trescientos años el deudor escribió: “que la gente se ría de mí” en caso de que me retrase en el pago. En efecto, no sólo la gente sincera sino que numerosas personas se esforzaban por no ser blanco de las risas, lo que se ha convertido en un canon de la moral de nuestros días y de numerosos convencionalismos demasiado rígidos²⁴.

Según Yanagita, el objeto de risa ha cambiado con el tiempo. Aunque el folclorista no precisa a qué época se refiere, en la antigüedad se reían de la falta de perspicacia de los engañados, así como de la infantilidad, la pusilanimidad y la imprudencia. Después de ellos, los bobos han sido el blanco de la risa, los sabelotodo, que juzgan apresuradamente, los analfabetos y los ignorantes han sido objeto de burla, y a estos se sumaron los avaros y los tacaños²⁵. Esta interpretación de Yanagita acerca de quienes son objeto de risa tiene puntos en común con la teoría de la risa de Bergson en el sentido de que consideran la risa como una sanción social. No obstante, Yanagita abunda aún más sobre el objeto de la risa, lo cual merece nuestra atención: la actitud de

²³ Yanagita Kunio, “Warai no hongan” (El deseo original de la risa), en *Yūmoa no susume* (La exhortación al humor), editado por Kamei Katsuichirō y otros, Bungeishunjū, Tokio, 1967, pp.78-100

²⁴ *Ibidem.*, p.91

²⁵ *Ibidem.*, p.89

la gente hacia las personas que son blanco de las risas, como son el bobo o el despistado no siempre es cruel, sino que depende de cada caso, esas personas que se caracterizan por tener tales “defectos e imperfecciones” a veces eran amadas y admiradas. Por ejemplo, en las festividades y rituales, de la comunidad y de la familia, los niños o las personas con capacidades diferentes eran designados como representantes de las deidades²⁶.

Posteriormente, las personas que son objeto de risa se han profesionalizado como artistas que hacen reír y así el acto de hacer reír se ha institucionalizado como oficio. De acuerdo con Yanagita esto empezó a finales del siglo XV. Cada *daimyō* 大名, señor feudal, empleaba más de un súbdito denominado *hanashi no mono* 咄の者 o *hanashi no shū* 咄の衆, expresión que significa “personas que cuentan cuentos”. El shogunato Ashikaga los llamaba *dōbō* 同朋, que quiere decir “interlocutor”, o también *otogi no shū* 御伽の衆 (personas quienes cuentan cuentos)²⁷. Tokashiki Pēkū, personaje del relato cómico de Okinawa que mencioné al principio del presente capítulo, al igual que Mōi Ūēkata, son conocidos como unos de los *otogi no shū* del reino de Ryūkyū. En ellos no encontramos la característica humilde del dominado, que se presenta como objeto de risa echándose a los pies de los poderosos, jurándoles obediencia. En cambio, percibimos la imagen de bufones atrevidos que se enfrentan con dignidad al rey como una existencia ambivalente. Su manera de ser nos hace evocar las discusiones sobre el *oko* 烏澁 que llevan a cabo los historiadores del arte. Moriya Takeshi argumenta acerca del *oko*, que se refiere a los artistas que practicaban la imitación, las canciones o los bailes cómicos en la época Heian (794-1185), y lo define no como un ser simplemente

²⁶ *Ibidem.*, p.88 Para la ambivalencia de la santidad y la mundanidad de las personas “imperfectas” véase el libro de Akasaka Norio, *Ijinronjōsetsu* (El prolegómeno de la teoría de los extraños), Chikuma-shobō, Tokio, 1992

²⁷ Yanagita, *op.cit.*, p.80 Uno de los *otogi no shū* más conocidos es Sorori Shinzaemon 曾呂利新左衛門 quien es el protagonista de muchos cuentos cómicos antiguos.

bobo sino como un ser que tenía dos caras, una graciosa y otra atrevida.²⁸ Takahashi Hidemoto, por su parte, afirma que la risa del *oko* se caracteriza por su función de dejar al descubierto la reputación y la actitud de la autoridad y el sistema de conocimiento dependientes de la estructura establecida, gracias a lo cual la verdad se descubre, la estructura se tambalea y una nueva estructura se conforma²⁹. En los cuentos cómicos okinawenses Tokashiki Pēkū y Mōi Üēkata se presentan precisamente como esos personajes cómicos y atrevidos.

Como hemos examinado, para el folclorista Yanagita en la antigüedad la risa era una señal de sumisión a las deidades y un tributo para agradecerlas, y posteriormente las relaciones entre los que ríen y los que son blanco de la risa se han reflejado en la sociedad humana con el acto de reír como ataque y el ser objeto de burla como sometimiento. En este argumento de Yanagita las relaciones de poder entre los que ríen y los que son objeto de risa se encuentran fijas y estáticas, empero, ¿son así en realidad? ¿No hay ninguna posibilidad de que las relaciones se inviertan o cambien? Creo que para profundizar en la comprensión de los que hacen reír necesitamos examinar la particularidad de la ambivalencia.

Citando la teoría de Shirakawa Shizuka, Takahashi Hidemoto explica la risa mediante el análisis del *kanji* shō-warai 笑, que significa reír. Takahashi indica que según Shirakawa, el kanji 笑 está compuesto por 竹 (bambú) en la parte superior y por 夭 en la parte inferior. En la antigüedad la parte superior 竹 se escribía 艸, que representa el ondear del cabello. Por otro lado, la parte inferior 夭, que tiene la forma

²⁸ Moriya Takeshi, *Chūseigeinō no genzō* (La imagen original del arte interpretativo de la Edad Media), Tankō-sha, Kioto, 1985, pp-164-167

²⁹ Takahashi Hidemoto, “Kokkei to oko” (La jocosidad y el *oko*), en *Hankōzō toshitenō warai* (La risa como antiestructura), NTT-shuppan, Tokio, 1993, pp.215-222

del cuerpo humano, representa a un ser humano que excitado y poseído por las deidades, baila locamente retorciéndose. Es decir, la letra 笑 representa la figura de una sacerdotisa poseída por las deidades con el rostro, la voz y el cuerpo en excitación. Esta representación de la figura poseída y excitada es usada como motivo del mito en el *Kojiki* 古事記 (Crónica antigua): la diosa Amenouzumenomikoto 天鈿女命 mientras bailaba como poseída delante de una puerta de roca que estaba cerrada en el cielo trató de sacar de ahí a Amaterasu Ōmikami 天照大神 (Diosa del sol), las carcajadas de los dioses que ahí se encontraban podrían interpretarse como una ofrenda a Amaterasu para apaciguarla³⁰.

La risa surgida del éxtasis en medio de la posesión se ha santificado y el proceso en que se genera la risa se ha institucionalizado ambos como rituales que vinculan a las deidades con los humanos, así gradualmente, la risa ha pasado a ser lo mundano de lo sagrado. Este proceso de estructuración de la risa es también el proceso de la relativización del chamanismo. Empero, ¿la risa sagrada del chamanismo desapareció completamente en este proceso de secularización?

A esta pregunta Takahashi contesta con un no. Para sostener su hipótesis, él expone la historia del *kokkei* 滑稽 en China. El *kokkei* era un erudito itinerante, a menudo empleado por varios mandatarios de distintos estados como consejero en los métodos del gobierno, la guerra y la diplomacia en la China de antes de Jesucristo. No obstante, esa palabra originalmente se refería a la vasija en que se guardaba una bebida alcohólica para uso ritual y de ahí la palabra *kokkei* pasó a referirse a la persona que hablaba con elocuencia. Apoyándose en esta etimología, Takahashi presume que esta vasija funcionaba como un dispositivo que actuaba como mediador entre las deidades y los

³⁰ *Ibidem.*, pp.202-203

humanos. El carácter *kotsu* 滑 representa suavidad, batir y causar agitación, mientras que *kei* 稽 conlleva el sentido de detenimiento, inmovilidad, y por decirlo así, de la estructura. De tal análisis de los idiogramas, Takahashi induce que el *kokkei* era un instrumento sagrado que actuaba como mediador entre las deidades y los humanos en el proceso ritual en que el chamán, poseído, vuelve al caos y engendra un nuevo orden³¹.

Además, Takahashi indica que los *kokkei* eran expertos en imitación. A través de su arte ingenioso de la imitación los *kokkei* arrancaban la máscara al objeto, la cual estaba llena de ostentación, para que se revelara la verdad desnuda, pero, sin negar el objeto³².

Posteriormente la palabra *kokkei* se transformó en un calificativo que se refería a las palabras, los gestos y las acciones graciosas, al mismo tiempo que se producían diversos géneros cómicos del arte interpretativo. Por ejemplo, el *kugutsu* 傀儡, el títere, es uno de esos géneros cómicos del arte interpretativo japonés. Este arte era representado principalmente por las mujeres, y a partir de la era Heian ellas comenzaron a pertenecer a los santuarios sintoístas como artistas profesionales, y más tarde, se independizaron de la protección y la supervisión de los santuarios sintoístas y pasaron a ser artistas itinerantes. En las pinturas de los artistas y los artesanos de la Edad Media se encuentran las mujeres *kugutsu*, su función era hacer reír a la gente presentando el teatro de títeres con muñecos cuyo escenario era una caja colgada del cuello de la titiritera, y así celebraban el Año Nuevo. Takahashi señala la característica del teatro de títeres del *kugutsu* con las siguientes palabras:

El diálogo de esta pareja simple de muñecos se caracteriza por el *boke* y el *tsukkomi*³³. La deidad que es el caos siempre dice disparates. Ante estos disparates el

³¹ *Ibidem.*, pp.204-205

³² *Ibidem.*, p.210

³³ El género cómico del arte interpretativo japonés, por lo general, es presentado por dos intérpretes, un hombre recto (*tsukkomi*) y un hombre divertido (*boke*). El *boke*, que normalmente aparece como hombre

rey como ser humano advierte y corrige, de esta manera él incorpora a la deidad al orden, al mismo tiempo imita este proceso de meter a la deidad en el marco del orden. Tal “ida y vuelta” entre el caos y el orden es la ida y vuelta entre el descenso a la risa y la elevación a la estructura. En este proceso de generación de información los japoneses encontraron la posibilidad de hacer de la risa un dispositivo. Esta función de la risa como dispositivo se refleja en dos personajes contrastantes del *kyōgen*, el *daimyō* 大名 y el *kaja* 冠者, o a través del *senzumanzai* 千秋万歳 que se transformó en el *manzai*, y que hoy en día tiene muchos aficionados³⁴.

Este argumento explica bien las particularidades del *boke* y *tsukkomi*, una de las formas del arte interpretativo japonés de la risa, y las relaciones entre ambos. Esta forma de arte de la risa, el *boke* y el *tsukkomi*, ha echado raíces en Okinawa introduciendo los elementos tanto del *kyōgen* y del *kugutsu* de la Edad Media y de la época moderna temprana, como del *mandan* y del *manzai* modernos y contemporáneos.

Hemos examinado las genealogías epistemológicas de la risa. En la historia occidental de la filosofía, la risa jocosa ha sido considerada como una reacción ante la *incongruencia*, que se desvía del orden general, en palabras de Bergson, *es un impulso básico de los seres humanos a ordenar la realidad*. Fue Marie Collins quien le objetó diciendo que, la risa ante la incongruencia o el desorden, no ordena racionalmente, sino que simplemente acepta y festeja la incongruencia. Igual que Bergson, el folclorista japonés Yanagita entendía la risa como una sanción social; mientras que para Umehara la risa es una desvalorización social del individuo que viola el mundo semántico y también una acción que desarticula el significado y, así rompe el paradigma cognitivo de la vida cotidiana poniendo el campo semántico y el campo de los valores sobre el

despistado o atolondrado, se encarga de decir cosas divertidas o disparates malentendiendo las cosas, mientras tanto el *tsukkomi* desempeña el papel de corregir al *boke* indicándole sus errores, es decir, el rol de quien da a conocer al público el punto gracioso.

³⁴ *Ibidem.*, p.212

tapete. Al aparecer la risa, se quitan sus máscaras ostentosas, y se presenta súbita y efímeramente la verdad desnuda de la vida cotidiana. Inesperadamente se asoma la incongruencia, los que estaban en la esfera de lo alto son degradados, así ahora están en un plano horizontal, el mismo lugar en el que están todos. Los que miran esta circunstancia se involucran en la preservación-recuperación o la negación de los valores y el orden, riéndose --- o no riéndose --- de ellos descendiendo de su posición superior. En tal movimiento incesante de péndulo entre el caos y el orden surge el nuevo paradigma de los valores y el orden.

Teniendo en consideración estas ideas antecedentes y la historia del arte japonés de la risa, podemos entender el arte de la risa jocosa como sigue: “la ida y vuelta entre el caos y el orden”, y “la ida y vuelta entre el descenso a la risa y la elevación a la estructura” podrían ser expresados como “la ida y vuelta entre la negación y la afirmación de los valores y el orden establecido”. La lucha por los valores y el orden se despliega entre el *tsukkomi*, que representa el discurso dominante y los valores, el orden y la estructura establecida, y el *boke*, que es el destructor, el renovador y el encargado de hacer reír, en el campo del arte interpretativo cómico el cual abarca desde el *mandan* y el *rakugo*. Aquí reconocemos el arte interpretativo de la risa. En los capítulos que siguen abordaremos la historia del arte interpretativo de Okinawa y el contexto social de su desarrollo, comparándolo con los de Japón.

Capítulo II

La historia moderna del arte interpretativo popular de Ryūkyū /

Okinawa

とう ゆー やまと ゆー
唐ぬ世から大和ぬ世

De la época de China a la de Japón

大和ぬ世からアメリカ世

De la época de Japón a la de EE.UU.

ひるまさ かわ うちな
ひるまさ変たるくぬ沖繩

Okinawa cambió por completo

(*Jidai no nagare* [Transcurso del tiempo], Kadekaru Rinshō 嘉手苺林昌)¹

De la época de China a la de Japón: la liquidación de Ryūkyū, *Ryūkyū shobun* 琉球処分

La Renovación de Meiji y el reino de Ryūkyū

El decimocuarto día del décimo mes del tercer año de la era Keiō 慶応, que correspondía al 9 de noviembre de 1867 en el calendario gregoriano, el XV shōgun Tokugawa Yoshinobu 徳川慶喜 propuso el *taisei hōkan*, la devolución de la potestad política a la Casa del *tennō*, y al día siguiente su propuesta fue aceptada; así fue como llegó a su fin el reinado feudal del *shōgunato* Tokugawa que se había prolongado durante más de doscientos sesenta años. Para asegurar la formación del nuevo régimen centralizado en torno al *tennō* 天皇, en enero de 1869 los señores de los dominios

¹ Kadekaru Rinshō, *Ayanasu shima no densetsu: Okinawa shimauta* (La leyenda de las islas matizadas), *Kadekaru Rinshō vol.2*, Bikutā, VICG-5144, 1991

quienes habían impulsado la Renovación Meiji 明治維新 (*Meiji ishin*) sometieron a la consideración del tennō un memorial por el cual solicitaban el *hanseki hōkan*, la entrega de sus tierras y súbditos a este último, de manera que doscientos setenta y cuatro dominios y sus súbditos fueron devueltos a la Casa de tennō. Aún más, como los ex señores feudales todavía tenían derecho a disponer de los impuestos recaudados y el mando de los soldados feudales dentro de su terreno, en julio de 1871 el nuevo gobierno de Meiji abolió el sistema de dominios, *han* 藩, sustituyendo el dominio por la prefectura, *ken* 県: *haihan chiken* 廃藩置県.

A partir de 1609 cuando el reino de Ryūkyū 琉球 fue invadido por el señor feudal Shimazu 島津 del dominio de Satsuma 薩摩 y sus tropas, el reino fue incorporado al régimen del *bakufu* mediante la subordinación a Satsuma. En la primera etapa del proceso del gran cambio histórico del régimen del bakufu al Japón del nuevo Estado moderno y centralizado, el reino de Ryūkyū una vez más fue colocado bajo la jurisdicción de la prefectura de Kagoshima 鹿児島 (ex dominio de Satsuma), pero la ola de cambios drásticos todavía no había llegado a ese Reino.

Cambio de las relaciones del reino de Ryūkyū con China y Japón

En el este de Asia del siglo XIX existía el régimen tradicional de la investidura de los mandatarios asiáticos por parte del emperador chino basado en el orden imperial. China mantuvo una supremacía sobre los países del este de Asia: los países alrededor de China rendían tributo al emperador chino con respeto mediante lo cual juraban sumisión a ese país. Correspondiendo a esta actitud, el emperador chino concedía un título nobiliario o

real a los gobernantes de los países tributarios por lo cual estos últimos eran reconocidos como soberanos en sus territorios.

Incorporándose al régimen del bakufu japonés, al mismo tiempo el reino de Ryūkyū pertenecía a dicho régimen chino, era tributario de la dinastía Ming 明 y posteriormente de la Qing 清. Cuando cada nuevo rey de Ryūkyū subía al trono, los enviados de parte del emperador chino (*sakuhōshi*, *sappōshi* o *sappūshi* 冊封使) llegaban a Ryūkyū a petición de éste para realizar la ceremonia protocolaria de la investidura del rey ryūkyuense. Este protocolo comenzó en 1372 cuando el nuevo gobernante de Chūzan 中山, distrito de Urasoe 浦添 que está situado en la región central de la isla de Okinawa 沖縄, fue legitimado por el emperador de la dinastía Ming como rey y duró hasta 1866, año en que se efectuó la ceremonia protocolaria de la investidura de Shōtai 尚泰 como rey, éste fue el último rey ryūkyuense.

Este sistema de tributos e investidura del rey concertado con base en las relaciones diplomáticas entre China y Ryūkyū definió el carácter de este último. El establecimiento de dicho sistema aseguró a Ryūkyū la posición de su gobernante como monarca por lo que el reino podía asegurar su control interno. A través del reconocimiento, el respaldo y la autoridad del emperador chino, el rey ryūkyuense aseguraba su propia autoridad y soberanía. Además de esto, aunque el intercambio comercial realizado mediante las relaciones tributarias no necesariamente daba a Ryūkyū grandes beneficios,²

² Los artículos que Ryūkyū tributaba eran: caballos, azufre y cobre, en cambio, para corresponder al tributo el emperador chino regalaba a Ryūkyū un traje estilo chino para el rey y tejidos. Tomiyama Kazuyuki, “Ryūkyū/Okinawashi no sekai (El mundo de la historia de Ryūkyū/Okinawa)”, en *Nihon no jidai shi jūhachi: Ryūkyū/Okinawashi no sekai* (La historia de Japón 18, el mundo de la historia de Ryūkyū/Okinawa), Yoshikawa kōbunkan, Tōkyō, 2003, pp.53-54. Acerca del intercambio comercial, también véase Maehira Fusaaki, “Ryūkyūbōeki no kōzō to ryūtsūnettowāku” (La estructura y las redes del intercambio comercial ryūkyuense), en *Nihon no jidai shi jūhachi: Ryūkyū/Okinawashi no sekai*, Yoshikawa kōbunkan, Tōkyō, 2003

manteniendo dichas relaciones el reino pudo sostener su “foraneidad” (calidad de no japoneses) y evitar su asimilación completa al régimen Tokugawa.³

Sin embargo, cuando Japón inició su nueva etapa moderna con la Renovación Meiji, era previsible que esta dualidad de pertenencia de Ryūkyū fuera un gran obstáculo para demarcar el territorio nacional japonés y unificar el Estado nacional. Si se mantenía sin resolverse la doble subordinación ryūkyuense, sería inevitable, tarde o temprano, un conflicto entre China y Japón por el territorio. Para el nuevo gobierno japonés que adoptó el modelo europeo no era posible dejar a Ryūkyū someterse a dos Estados al mismo tiempo. En 1872, a través de la prefectura de Kagoshima, el gobierno japonés ordenó al reino enviar delegados a Tokio para que participaran en las celebraciones de la Renovación Meiji, así fue como el 14 de septiembre del mismo año los enviados ryūkyuenses tomaron parte en las ceremonias celebradas en la Casa del tennō. Aprovechando esta ocasión, el gobierno japonés declaró a la delegación ryūkyuense que el reino de Ryūkyū pasaría a ser el “Ryūkyū-*han*”, dominio feudal de Ryūkyū, y que, correspondiendo a este cambio, el rey Shōtai cuyo título reconocido era: “rey de Chūzan del reino de Ryūkyū” se convertiría en el “rey del dominio (*han*)”, puesto bajo la

³ Los estudios sobre las características del reino de Ryūkyū de este período bajo la subordinación dual es uno de los temas controversiales. Iha Fuyū 伊波普猷(1914) y Higashionna Kanjun 東恩納寛惇 (1952) consideraban la política de Satsuma como colonización/esclavitud lo cual hizo de Ryūkyū un “reino títere” y de los ryūkyuenses una población “ambigua”, mientras que Kikuyama enfatiza la singularidad de Ryūkyū como Estado, Araki y Takara indican que Ryūkyū era un “país extranjero incorporado al régimen del Bakufu”. Nishizato, por su parte, afirma que justo en la era Edo, se fortaleció la consciencia de ser ryūkyuense. La perspectiva de la subordinación doble a partir de las relaciones tributarias es propuesta por Tomiyama Kazuyuki. Véase Tomiyama Kazuyuki, *op.cit.*, pp.48-67

³ Respecto a la anexión de Ryūkyū, hay varias opiniones. Araki propone que fue una “unificación heterónoma del pueblo okinawense desde arriba”, y Kinjō objeta que se pueda considerar el “retorno a Japón” de Okinawa en 1972 sólo como una “auténtica unificación del pueblo okinawense” porque la anexión ryūkyuense en Meiji fue realizada gracias al poder del Estado. Iha, por su parte, señala que la anexión ryūkyuense liberó a los “esclavos ryūkyuenses” de la tiranía del reino. *Ibidem.*, pp.50-51, pp.81-83

jurisdicción del Ministerio de Asuntos Exteriores⁴, con el título nobiliario japonés, *kazoku* 華族⁵.

El reemplazo del dominio (*han*) por la prefectura (*ken*) *haihan chiken* 廃藩置県 y la liquidación de Ryūkyū, *Ryūkyū shobun* 琉球処分

⁴ Para asegurar su centralización, el gobierno japonés separó Ryūkyū de la jurisdicción de Kagoshima. En noviembre de 1872, el gobierno ordenó a Ryūkyū retirar los oficiales ryūkyuenses quienes trabajaban en el Palacio de Ryūkyū, *Ryūkyū-kan*, instalado en Kagoshima. Akamine Mamoru, “*Ōkoku no shōmetsu to Okinawa no kindai*” (La desaparición del reino y la época moderna de Okinawa), en *Nihon no jidaishi jūhachi: Ryūkyū/Okinawashi no sekai*, Yoshikawa kōbunkan.

⁵ En el trasfondo del establecimiento apremiante del Ryūkyū-han había un suceso acontecido el año anterior: en noviembre de 1871 un barco ryūkyuense fue arrastrado a Taiwán por una tempestad y 54 de los 69 tripulantes ryūkyuenses fueron asesinados por los indígenas de Taiwán. El gobernador de Kagoshima, Ōyama Tsunayoshi 大山綱良, el funcionario del mismo lugar, Ijichi Sadaka 伊地知貞馨 y el comandante Kabayama Sukenori 樺山資紀, quienes eran originarios de Kagoshima (antiguo Satsuma), demandaron el envío de tropas a Taiwán a fin de imponer una sanción militar. También el Ministro de Asuntos Exteriores, Soejima Taneomi 副島種臣, quien era ultra-expansionista y sostenía que Japón debía conquistar Corea, no disimuló su ambición de tomar posesión de Taiwán. Después de que los expansionistas quienes insistían que Corea fuera conquistada, como Saigō Takamori 西郷隆盛, Itagaki Taisuke 板垣退助 y Etō Shinpei 江藤新平, fracasaron en persuadir a Iwakura Tomomi 岩倉具視 (Ministro de Relaciones Exteriores), Ōkubo Toshimichi 大久保利通 (Ministro de Finanzas) y Kido Takayoshi 木戸孝允 (cuarto consejero del Departamento de Estado), de la necesidad de conquistar Corea, aquellos dimitieron de su cargo oficial. En varias regiones de Japón los ex samuráis se mostraban descontentos por haber sido privados de sus antiguos privilegios feudales por el nuevo gobierno. Esta gran insatisfacción de la antigua clase guerrera significaba un peligro y podía provocar una guerra civil por lo que el gobierno japonés se veía en la necesidad de emitir hacia el exterior ese aire amenazador a como diera lugar. Así fue como las autoridades gubernamentales se propusieron resolver la inestabilidad política nacional, dándoles a los descontentos ocasión de someter a los indígenas de Taiwán para que descargaran su resentimiento reprimido. No obstante, el envío de tropas a Taiwán para imponer una sanción militar requería de estas premisas: que Ryūkyū fuera una parte del territorio legítimo japonés; que la dinastía Qing reconociera que Taiwán no era su territorio – y que, por ende, que Qing no interfiriera en el envío de tropas japonesas a Taiwán. Fue en estas circunstancias en que Ryūkyū fue incorporado al Estado japonés de manera apremiante bajo la nueva denominación de Ryūkyū-han. Acerca de la segunda premisa, las autoridades chinas declararon que los taiwaneses todavía no se habían sometido al emperador chino y estaban fuera de los límites de la política y la conciencia de China. Con arbitrariedad el Ministro de Exteriores, Soejima, y otros expansionistas interpretaron estas palabras como que Taiwán no formaba parte del territorio chino, aunque no era eso lo que las autoridades chinas habían querido decir. En 1874, a pesar de que el gobierno japonés de repente decidió suspender la expedición punitiva debido a que no habían recibido la aprobación del Ministro Plenipotenciario estadounidense Charles E. DeLong. Saigō Tsugumichi 西郷從道, designado comandante de la Colonización de Ultramar, no obedeció las órdenes de las autoridades japonesas y con más de tres mil seiscientos soldados ejecutó una acción militar contra Taiwán. Como resultado de las negociaciones, el 31 de octubre de 1874, la dinastía Qing firmó un tratado en el que reconocía la expedición japonesa a Taiwán como “*conducta caballeresca* para proteger a un *pueblo perteneciente a Japón*”— en lugar de especificar “al pueblo de Ryūkyū-han” ---. Con la firma del tratado, el gobierno japonés consideró arbitrariamente que Qing reconocía a Ryūkyū como una parte del territorio japonés hasta donde trascendía la soberanía del Estado japonés. Así como el establecimiento apremiante del Ryūkyū-han estaba relacionado con el caso del envío de tropas a Taiwán, desde el principio de la época moderna para el gobierno japonés la cuestión de la subordinación de Ryūkyū concernía estrechamente a su política de expansión.

Tras el envío de tropas a Taiwán y la firma del tratado consecuente al acontecimiento, en marzo de 1875 los delegados ryūkyuenses se presentaron en Beijing para llevar su tributo al emperador chino. Esto no era conforme a la política diplomática de Japón con China, no era admisible para el gobierno japonés, ya que en dicho tratado se había definido a los ryūkyuenses como población perteneciente a Japón con lo cual justificaban la anexión de Ryūkyū a Japón. Desde finales de 1874 el gobierno japonés venía preparando la operación para la integración definitiva de Ryūkyū, y en julio de 1875 el gobierno envió a Matsuda Michiyuki 松田道之 del Ministerio del Interior a Ryūkyū para notificar al reino la línea oficial de la anexión ryūkyuense cuya médula era la siguiente: que pronto se suprimirían todas las relaciones de Ryūkyū con China como país tributario, aunque su gobernante había sido favorecido con la investidura de rey por el emperador chino; que se efectuaría una reforma del sistema feudal conforme al régimen estatal de centralización.

Hasta ese momento la clase dirigente del reino de Ryūkyū todavía no había comprendido bien el significado del violento cambio que estaba sucediendo en el Japón de aquella época, de manera que la notificación oficial que exigía la ruptura definitiva de relaciones diplomáticas con China estremeció al reino. Después de deliberar los funcionarios ryūkyuenses decidieron negarse en parte a la línea gubernamental y solicitar reiteradamente al gobierno japonés que la doble subordinación se perpetuara ya que hasta entonces habían servido a China y a Japón considerando a ambos países como sus “padres”. Encontrando la persistente oposición, la denegación, y la súplica de las autoridades de Ryūkyū y la protesta de China, Matsuda una vez regresó a Tokio para reelaborar bien el plan de anexión, y después de hacer dos veces un viaje de ida y vuelta entre Tokio y Ryūkyū, en marzo de 1879 a la tercera vez, arribó con una fuerza policial

y militar para intimidar a los locales. Así, el secretario del Ministerio del Interior, Matsuda, ejecutó la anexión de Ryūkyū a Japón por la fuerza ordenando a los funcionarios y a la familia real el desalojo del castillo de Shuri 首里⁶ y en abril se proclamó la abolición del Ryūkyū-han, estableciéndose, en cambio, la prefectura de Okinawa 沖縄 e incorporándola de manera completa al régimen centralizado de Japón.⁷

Así fue como a pesar de la oposición local y la protesta china, se llevó a cabo la anexión de Ryūkyū y la prefectura de Okinawa nació por la fuerza conforme a la política interior y exterior del Estado japonés. No obstante, debido a ese repentino cambio de la sociedad ryūkyuense la cual se había formado como monarquía de manera distinta a la de Japón, tras la anexión en varias partes de la región se desarrollaron movimientos de resistencia por parte de los funcionarios locales del antiguo reino, como la desobediencia y el boicot, negándose a colaborar con el gobierno japonés. Incluso había funcionarios, llamados “*dasshinjin*” 脱清人 (Lit. fugitivo a Qing), que se embarcaron clandestinamente para solicitar a la dinastía Qing su protección y ayuda a fin de restaurar la doble subordinación anterior y la dinastía de Ryūkyū (movimiento para la restauración de Ryūkyū).

Para evitar la agitación de la antigua clase dirigente, sobre todo el ex núcleo del reino, el gobierno central promulgó una política prefectural de “conservación de las antiguas costumbres ryūkyuenses (*kyūkan onzon*)” sin reformar el sistema de impuestos, el de la tierra y el de la circunscripción del reino anterior.⁸ Así fue como los antiguos

⁶ En abril del mismo año, Matsuda ordenó al príncipe del reino, Shōten 尚典, que fuera a Tokio donde fue forzado a permanecer, y en mayo se le ordenó lo mismo al rey Shōtai 尚泰. Akamine, *op.cit.*, pp.245-246

⁷ En el idioma japonés la política de anexión de Ryūkyū es llamada “*Ryūkyū shobun*”. “*Shobun*” literalmente significa “liquidación”.

⁸ Todas las reformas que se debían de haber realizado después de que el dominio fue reemplazado por la prefectura (*haihan chiken*), fueron postergadas en Okinawa. Mientras en otras regiones de Japón se enmendó la ley del impuesto sobre bienes raíces en 1873 y la ley del estipendio gubernamental para la

sistemas subsistían: se gravaba con un impuesto no a cada persona sino a cada sección de la aldea de acuerdo con la tradición de responsabilidad solidaria, de manera que la suma de impuestos y el modo de recaudación continuaron siendo igual como habían sido antes. El sistema de la circunscripción, las aldeas y los municipios⁹ subsistían como división territorial del anterior reino y un gran número de funcionarios locales quedaron colocados tal y como habían estado en las ramificaciones finales de la organización de la administración municipal¹⁰ para gobernar las zonas rurales, al mismo tiempo sus cargos y privilegios quedaron intactos.¹¹ Estos sistemas antiguos de impuestos, de tierras y de circunscripción tenían como principal objetivo explotar a los campesinos recabando todo el sobrante de los productos agrícolas con eficacia, manteniendo el sistema de producción y reproducción agrícola de la sociedad pre-moderna en la que la agricultura era la única industria. Si el sistema de impuestos era un procedimiento para la explotación, el sistema de la tierra era el medio de administración de los terrenos como base de la producción agrícola y el sistema de circunscripción era el método de aplicar ambos sistemas con eficacia para controlar a los campesinos productivos. En otras palabras, los sistemas antiguos de impuestos, de tierras y de circunscripción no funcionaron de manera separada, sino que vinculándose como “trinidad”, formaban un sistema unificado de control y explotación de los campesinos. Aun cuando el gobierno de Meiji disolvió primero el reino de Ryūkyū luego el dominio del mismo y estableció la prefectura de Okinawa en el proceso de la “liquidación de Ryūkyū”, *Ryūkyū shobun*,

nobleza (incluidos los ex samuráis) fue totalmente abolida en 1876, en Okinawa la enmienda de la primera fue llevada a cabo en 1899 y la abolición de la segunda en 1910.

⁹ En el sistema de circunscripción del reino Ryūkyū, se llamaba *magiri* 間切り, eran como una unidad de los pueblos y corresponde a los municipios actuales.

¹⁰ En la época antes del término de la Segunda Guerra Mundial, los gobernadores de la prefectura de Okinawa, del primero al último, fueron japoneses enviados por el gobierno central.

¹¹ Según una investigación hecha alrededor de 1894, esos funcionarios locales de Okinawa llegaron a un número de 7 mil ochocientos noventa y siete. *Ibidem*, p.256

el mismo gobierno dejó intactos los antiguos sistemas feudales en los que el reino se había apoyado, para sacar provecho de ellos.

Como he mencionado más arriba, en el trasfondo de la decisión gubernamental de la política del mantenimiento de las antiguas costumbres había movimientos inquietantes y amenazadores de la ex clase guerrera. Opuestos a la liquidación de Ryūkyū ejecutada por el gobierno, los ex samuráis ryūkyuenses desarrollaron movimientos de resistencia no en forma armada, sino de desobediencia y boicoteo, negándose a colaborar con la administración prefectural. Además, hubo algunos que escaparon a China en demanda de protección para restaurar el antiguo reino de Ryūkyū. Alrededor del periodo de reemplazo del dominio (*han*) por la prefectura (*ken*), llamado *haihan chiken*, el gobierno central y las autoridades municipales tenían intención de separar a la facción de los ex samuráis ryūkyuenses, opuesta a la política gubernamental, de la facción respetuosa de ésta. Si bien la policía del gobierno y las fuerzas armadas oprimieron a los opositores, después de todo, la represión cambió a medidas conciliadoras, ya que era casi imposible administrar Okinawa sin la colaboración local ni el apoyo de la ex clase guerrera. Así fue como la línea administrativa de Okinawa viró a la política de disposiciones preferentes hacia esos samuráis que no querían obedecer al nuevo régimen. La ex clase dirigente, por su parte, se percató de que su resistencia no iba a tener éxito, así que comenzó a cambiar de opinión, reivindicando el ingreso asegurado y los privilegios al gobierno central y al prefectural. Aunque algunos habían jurado que ni muertos aceptarían el sueldo de Japón, empezaron a trabajar como funcionarios del gobierno provincial, así el gobierno central, el municipal y la ex clase dirigente de Okinawa encontraron el punto conciliador en el mantenimiento de las antiguas costumbres.

Desde el punto de vista del sistema salarial, el estrato de los samuráis de Ryūkyū se dividía en dos: los samuráis remunerados y los no remunerados. El primero incluía al príncipe, sus descendientes y los funcionarios a quienes el reino había otorgado tierras según los servicios meritorios que habían prestado. Quienes tenían señorío fueron llamados *jitō* 地頭.¹² Entre ellos, los de rango superior o los que prestaron servicios altamente meritorios podían recibir un “sueldo” de parte del reino. Sin embargo, en realidad dicho “sueldo” era el monto que los *jitō* mismos recaudaban de los campesinos dentro de su señorío sin mediación del reino. Estos 362 *jitō* formaban parte de la clase de los samuráis remunerados, el reino de Ryūkyū en torno al rey era, digamos, “el país de la Administración de los *jitō*” consistente en la clase de los *jitō*. Aun cuando los *han* fueron reemplazados por los *ken*, los intereses adquiridos de los *jitō* como señorío y su sueldo quedaron asegurados hasta 1910 cuando se abolió este sistema.

Además de los remunerados, había miles de samuráis no remunerados¹³ cuya situación económica era muy precaria debido a que no tenían ingresos fijos. Para ellos la única esperanza y el mayor deseo era conseguir un trabajo como funcionario de tiempo completo en el gobierno del reino, aunque para esto tenían que esperar su turno durante mucho tiempo --- el tiempo más largo fue de cuarenta años¹⁴ ---. Mientras esperaban, ellos trabajaban como mozos en la recaudación de impuestos sin cobrar o con una remuneración muy baja o hacían que su esposa e hijos pusieran su propio

¹² Alrededor de 1879 Ryūkyū/Okinawa contaba con 362 *jitō*. Kinjō Seitoku, “Kindai • Gendai---Ryūkyū shobun to ‘sotetsu jigoku’” (La época moderna y contemporánea: el *ryūkyū shobun* y el infierno de la cica), en *Okinawaken no rekishi: kenshi shirīzu yonjūnana* (La historia de Okinawa 47: serie de las historias prefecturales), Yamakawa shuppan-sha, Tokio, 1972, pp.172

¹³ Según una investigación de 1894, el número de hogares de samuráis los cuales tenían el registro de su domicilio legal en Shuri 首里 y Naha 那覇, la parte más poblada de la isla de Okinawa antigua y actualmente, llegaba entonces a ser entre seis mil y siete mil, y entre ellos, sólo de 360 a 370 hogares eran de samuráis asalariados, es decir, alrededor de 95 por ciento de los samuráis pertenecían a los no remunerados. *Ibidem*, pp.172-173

¹⁴ *Ibidem*, p.173

negocio. Desde el período del reino el problema del desempleo entre los samuráis no remunerados se había vuelto algo crónico.

Después del reemplazo *haihan chicken*, debido al cual se disolvió el reino, estos ex samuráis no remunerados perdieron la esperanza de promocionarse y solicitaron reiteradamente subsidios al gobierno japonés y al municipal. A petición urgente de los samuráis, las autoridades prefecturales tomaron medidas para ayudarlos como el otorgamiento de servicios sociales y el pago de subsidios, no obstante, la política de ayuda a los samuráis no remunerados bajo el “mantenimiento de las antiguas costumbres” se redujo a algo paliativo. Había algunos que afortunadamente habían conseguido trabajo como intérprete en las oficinas públicas locales o de maestro en las escuelas primarias, mientras que otros emprendieron la roturación en los campos recibiendo financiación gubernamental. No obstante, ni el financiamiento gubernamental ni los puestos de trabajo --- los principales puestos del gobierno prefectural eran ocupados por no okinawenses --- eran suficientes para cubrir las necesidades de los ex samuráis desempleados. Así numerosos samuráis quienes perdieron los medios de ganarse la vida sin beneficiarse con la política de ayuda, conforme a los ejemplos tradicionales se trasladaron a la zona rural para tener algunas tierras de los campesinos locales en arriendo --- esos arrendatarios de origen samurái se llamaban *yādui* 屋取 en el idioma okinawense ---. En lugar del marido, en ocasiones la esposa sostenía a la familia con un pequeño negocio.

La educación moderna: la política de asimilación y la ideología tennoísta

En el proceso de asimilar a los “ryūkyuenses” como “japoneses”, el gobierno central y el prefectural consideraron que la educación era el medio más relevante. La educación moderna en Okinawa fue precisamente una operación, basada en la nacionalización, la asimilación y la obediencia al Estado japonés, para convertir a los “ryūkyuenses”, que no eran conscientes de ser “japoneses”, en parte del pueblo japonés.

La educación moderna para inculcar la conciencia de pertenecer al Estado japonés y de subordinarse al gobierno de Meiji en torno al tennō comenzó por hacer a la ex clase guerrera objeto de la instrucción. Sobre todo para la difusión de la educación en las zonas rurales, los hijos de la clase de los funcionarios locales eran una importante fuente de alumnos debido a que sabían leer y escribir, de manera que los hijos de los ex guerreros constituyeron la mayor parte de los alumnos de la escuela primaria. Para asegurar el suficiente número de alumnos, el gobierno okinawense imponía a cada aldea un número obligado de asistencia de alumnos de acuerdo con sus dimensiones o el número de hogares. Además, el mismo gobierno estimuló a los funcionarios de las aldeas para que enviaran a sus hijos a la escuela, asegurándoles que emplearía a esos hijos como escribanos después de egresar, así mismo les suministraba los materiales escolares y les daban una subvención.

En los tiempos del reino de Ryūkyū todas las escuelas eran para formar funcionarios y no existía ningún instituto educativo para la clase plebeya en donde se pudiera recibir la alfabetización y la enseñanza aritmética tal como existía en Japón. Debido a que los plebeyos necesitaban de la mayor cantidad posible de mano de obra, entre ellos subsistía la tendencia a prescindir de la educación, por ende, en las zonas rurales no hubo una reivindicación de la educación por parte de los campesinos. A pesar de eso, el gobierno okinawense cargaba a los campesinos el costo de la fundación y la administración --- los

sueldos de los maestros, por ejemplo --- de las escuelas, lo cual significó una carga más para los campesinos aparte de la carga antigua ya demasiado pesada.

En la educación escolar fundamentada en la asimilación okinawense a Japón, se suprimió la enseñanza confuciana que se había impartido en el periodo del reino, en cambio, se introdujo la enseñanza del “idioma común”, es decir, el japonés estándar. En las aulas se recalcó la “*teoría de los ancestros comunes para los ryūkyuenses y para los japoneses*” (*nichiryū dōsoron* 日琉同祖論) con el objeto de crear conciencia entre los okinawenses de ser “japoneses”. Además, uno de los objetivos educativos era inculcar a los alumnos que Okinawa era la “puerta meridional” de Japón. Una canción para los niños de la escuela primaria llamada *Hotaru no hikari* 蛍の光 (Lit. Luz de las luciérnagas), cuyo tema original es la canción folclórica escocesa *Auld Lang Syne* (Old long since), tenía la siguiente letra:

Ambos extremos, Chishima¹⁵ y Okinawa

ちしま おく おきなわ
千島の奥も沖縄も

Son la defensa del País de las ocho islas¹⁶

やしま うち まも
八州の内の守りなり

A donde vayas sé valeroso

いた くに いきお
至らん国に勳しく

Esfuézate por serlo, mi querido, para que tus amores estén a salvo ¹⁷,

つと わ せ つつがな
努めよ 我が背 恙無く

¹⁵ Chishima, desde finales del siglo XX más conocidas como islas Kuriles, es un archipiélago, que se extiende en dirección noroeste desde Hokkaidō, en Japón, hasta la península de Kamchatka, al extremo norte de Japón. Japón se quedó con ellas en 1875 (Tratado de San Petersburgo) a cambio de ceder la isla de Sajalín a Rusia.

¹⁶ “País de ocho islas” significa país consistente en numerosas islas, y se refiere al archipiélago japonés. Es una de sus bellas denominaciones y se halla en los documentos antiguos como el *Kojiki* (古事記), Crónica antigua.

¹⁷ La letra de *Hotaru no hikari* la sufrido diversos cambios. Ésta es la versión publicada en noviembre de 1881 en el texto escolar de las canciones para niños de la escuela primaria. Véase Yomitanson-shi

La letra fue adaptada para que, al demostrar la demarcación del territorio nacional japonés, en las escuelas los niños tomaran conciencia de sus propios deberes para con la defensa nacional. La política estatal de aumentar los armamentos tomaba en cuenta la importancia de Okinawa como base militar estratégica, y ésta política se reflejó en la educación escolar, por ejemplo, se introdujeron ejercicios físicos tipo militar, así en las escuelas se fortalecía gradualmente el espíritu guerrero.

Con la intención de reforzar la unificación de Okinawa como parte del pueblo japonés en torno al tennō, el nuevo gobierno de Meiji comenzó a impulsar la política *kōminka* 皇民化 “subditización tennoísta” (ser súbdito del tennō) por todas las regiones de Japón. Okinawa no fue un caso excepcional. El gobierno japonés concedió gran importancia a la educación escolar para elevar la lealtad del pueblo japonés hacia el tennō, de esta manera la ideología tennoísta fue inyectada y permeó a los niños mediante la educación. Anticipándose a otras regiones, en 1887 Okinawa recibió los *Goshin’ei* 御真影, “Retratos fotográficos de sus Majestades”, para colocarlos en la pared de las escuelas normales (escuelas del magisterio de educación básica). En octubre de 1890 se promulgó el *Kyōiku chokugo* 教育勅語, “Edicto del tennō sobre la educación”, el cual ponía en claro el *kokutai* 国体, esencia o forma del Estado nacional japonés en torno al tennō de línea ininterrumpida, y mostraba los principios fundamentales de la moral que el pueblo japonés debía observar. El gobierno central obligó a los maestros y los alumnos a leer dicho edicto con respeto hacia el tennō siempre que tuvieran alguna ceremonia escolar. “Los retratos fotográficos de sus Majestades” y el “Edicto del tennō sobre la educación” fueron utilizados como los

henshūshitsu (eds.) *Yomitanson-shi Daigokan Shiryōhen yon: Senjikiroku jō y ge* (La historia de Yomitanson Vol.5 Compilación de documentos 4: sobre registros de la época de guerra, Primer tomo y Segundo tomo), Ayuntamiento de Yomitanson, Okinawa: 2002, <http://www.yomitan.jp/sonsi/vol05a/index.htm>

elementos más simbólicos de la educación de subditización tennoísta, así fue como la educación de asimilación y la de subditización tennoísta para imbuir la ideología tennoísta en la mente del pueblo japonés, en Okinawa se fomentó con mayor énfasis.

La guerra Sino-japonesa: el nacimiento de la “nación japonesa” y la cultura de masas

Como hemos examinado más arriba, la historia moderna de Ryūkyū/Okinawa fue el proceso de la incorporación de Ryūkyū, que era un reino tributario con doble dependencia, a China y a Japón, al Gran Imperio Japonés, que era el Estado moderno orientándose hacia el expansionismo. Empero, no fue solamente Ryūkyū/Okinawa, en los tiempos modernos todo Japón estuvo dominado por la doble dinámica correlativa de la fuerza centrípeta y la fuerza centrífuga del Estado: una para unificar al pueblo en torno al tennō como política interior; la otra para expandirse hacia toda Asia como política exterior. Ahora todo el pueblo japonés era objeto de la “subditización” al tennō y en diversas esferas se instrumentaron medidas estatales para unificarlo. Una de estas medidas fue la educación. Como argumenta Hyōdō Hiromi, estudioso de la literatura y el arte interpretativo de Japón, el nuevo sentido del ritmo y del cuerpo adquiridos a través de la educación física y la música introducidas en las escuelas primarias en la era Meiji contribuyeron a crear y despertar la conciencia del pueblo como “nosotros los japoneses”, a formar el cuerpo y el ritmo homogéneos requeridos para la política de fortalecimiento económico y militar y para subjetivar a la población como nación japonesa.¹⁸

¹⁸ Como mencioné más arriba, el nuevo sistema de la educación pública contribuyó en gran medida a la creación de la nación japonesa como súbditos del tennō. Acerca de la enseñanza musical y física, en 1878 se estableció el Departamento de Educación Física en el Ministerio de la Educación Nacional y al

Por otro lado, ¿cómo reaccionó el pueblo japonés ante el gobierno del imperio que pretendía realizar su deseo de expandirse en forma de guerra de invasión? En su libro *Nisshin sensō <kokumin> no tanjō* (La guerra Sino-japonesa: el nacimiento de la “nación”), Saya Makito examina cómo se formó la masa llamada “nación japonesa” a través de la guerra Sino-japonesa y en qué medida dicha guerra fortificó la estructura de Japón como Estado nación moderno.¹⁹ Según él, la antipatía y el sentimiento de desprecio hacia China y Corea y el principio de “ayudar y educar a esos débiles --- los chinos y los coreanos --- ubicados fuera de la civilización”, que estaba cobrando fuerza entre los activistas del Movimiento por la Libertad y los Derechos del Pueblo, se extendió a la masa japonesa hasta provocar y justificar la guerra contra China. Esta tendencia del pueblo, en cierto modo, llegó a empujar a los dirigentes del gobierno japonés a iniciar la guerra contra China, entre esos dirigentes había algunos que al principio se habían mostrado poco entusiasmados con la guerra, como el tennō de Meiji y el Primer Ministro Itō Hirobumi, porque al valorar el poder marítimo de la dinastía Qing, muchos pronosticaban que Japón difícilmente ganaría la guerra²⁰. En la cultura de

año siguiente se instituyó el Departamento de Música a fin de impulsar la investigación sobre la educación en ambos campos y formar a los maestros. Izawa Shūji 伊沢修二, quien estudió pedagogía en los EE.UU., asumió la dirección de ambos departamentos porque se creía que los dos campos eran inseparables de la unificación del pueblo basada en la lealtad al tennō. Según el nuevo gobierno, para realizar esta unificación nacional el pueblo japonés debería ser unificado, así que intentaron homogeneizar las costumbres, la mentalidad y los dialectos regionales. En Okinawa cuya historia era singular, esta política educacional fue ejecutada intensivamente hasta el fin de la batalla de Okinawa en 1945 y la prohibición del uso del idioma okinawense fue una de las medidas correspondientes a tal política educacional. Véase Hyōdō Hiromi, *Enjiraretashintai <kokumin> noshintai to pafōmansu* (La época moderna escenificada: el cuerpo y el *performance* de la <nación>), Iwanami-shoten, Tokio, 2005

¹⁹ Saya Makito, *Nisshin sensō <kokumin> no tanjō* (La guerra Sino-japonesa: el nacimiento de la <nación>), Kōdan-sha, Tokio, 2009

²⁰ En los últimos años del shōgunato ya existía la idea expansionista cuyos propulsores eran Matsuda Shōin 松田松陰 y Satō Nobuhiro 佐藤信淵, entre otros, y en la era Meiji el expansionismo fue postulado por Saigō Takamori 西郷隆盛, Itagaki Taisuke 板垣退助, Etō Shinpei 江藤新平, Gotō Shōjirō 後藤象二郎 y Soejima Taneomi 副島種臣. Por otro lado, había una facción que apoyaba el movimiento revolucionario que estaba ocurriendo en China y Corea.

las masas, como las canciones populares, las obras de teatro, los artículos de la prensa y la literatura infantil está reflejada la mentalidad de los japoneses de aquella época y, aparte de los textos escolares en la lengua materna --- el japonés--- en la educación pública (la canalización desde arriba), estos diversos medios de información nuevos contribuyeron a que los japoneses compartieran la memoria nacional y a formar la “comunidad imaginaria” como una nación de la época moderna informando sobre la situación de la guerra (la canalización desde abajo).

En lo que respecta a la aportación del teatro a la creación de la “comunidad imaginaria”, tanto Hyōdō como Saya señalan que mientras la campaña estatal para la “reforma teatral” fracasaba en renovar el teatro y en crear el “teatro nacional”, el teatro de Kawakami Otojirō 川上音二郎 cautivó al público y tuvo éxito en la escenificación del cuerpo y la mentalidad de las masas japonesas. Hyōdō argumenta que el cuerpo de las masas formado en la era Meiji fue el resultado de la compleja interacción de la educación física, la música y la instrucción militar en el cuerpo de la población autóctona. En la primera mitad de los años veinte de la era Meiji (1887-1891) se pusieron de moda las canciones de militantes del Movimiento por la Libertad y los Derechos del Pueblo, *sōshi enka* 壮士演歌, adaptadas de las canciones populares en forma silábica las cuales expresaban el nacionalismo y la exaltación del poder nacional del pueblo japonés, al mismo tiempo que estuvo de moda la marcha militar estilo japonés, adaptada del compás de la marcha occidental al compás mayor de versos alternos de siete y cinco sílabas. Mediante esa voz y ese cuerpo modernos se formó el sujeto homogéneo llamado “la nación” y “la idiosincrasia del pueblo japonés” se interpretó como una esencia establecida.

Por su parte, Saya examina cuáles fueron los factores para que el número interpretado por la compañía teatral de Kawakami: *Sōzetsu kaizetsu Nisshin sensō* 壯絶快絶 日清戦争 (La encarnizada y heroica guerra Sino-japonesa), constituyera un gran éxito. Él analiza el texto, el método de dirección y las reseñas de esta pieza de aquella época. Esta obra del arte escénico se estrenó el 31 de agosto de 1894 en el Asakusa-za 浅草座 (Teatro de Asakusa) en Tokio, treinta y un días después del comienzo de la guerra, y adquirió mucha popularidad llegando a estar hasta cincuenta días en cartelera. Según Saya, los que combatieron con los chinos en la guerra Sino-japonesa no fueron los samuráis experimentados con un cuerpo bien formado, sino la “nación común” reunida por la Ley de reclutamiento, por lo tanto, “si no se hubiera aplicado el movimiento racional del cuerpo diferente al movimiento antiguo, no habrían podido representar los movimientos de los soldados y los militares que se encontraban en el campo de batalla durante la guerra Sino-japonesa, tampoco habrían podido impresionar al público con tales movimientos que parecían reales”²¹. El cuerpo de los actores del *kabuki* no era adecuado para el movimiento racional. A diferencia del *kabuki* que es representado conforme a formas determinadas de expresión corporal, el arte escénico de Kawakami, se caracterizó por ser una actuación realista con la que trató los sucesos contemporáneos, por estar libre de tales formas de expresión y por los temas de actualidad --- igual que los periódicos y los nuevos medios de información --, así, pudo representar la realidad de la época moderna.

La guerra Sino-japonesa y Okinawa

²¹ Kamiyama Akira citado por Saya, *op.cit.*, p.122

Después del *haihan chicken* la economía okinawense experimentó un cambio rápido e inédito: se establecieron los bancos estatales; en el mercado okinawense se introdujeron la empresa Mitsubishi 三菱, la empresa naviera de Okinawa, la empresa de transporte NYK Line (Nippon Yusen Kaisha) y la empresa de transporte Kōunsha 広運社 fundada en torno al linaje de los ex samuráis ryūkyuenses. De manera que la red de finanzas, la de transporte y la de comunicación se establecieron no solamente entre Japón y Okinawa sino también entre las islas de la región okinawense. A medida que se formaba la red de distribución de mercancías en la región, se acondicionó la vinculación de la economía okinawense con Japón a través del intercambio comercial, así fue como se intensificó la unificación de la economía local con la nacional y llegó a constituirse un sistema económico dependiente de Japón.

Mientras estaba impulsándose la incorporación de la economía okinawense a la japonesa, el gobierno japonés vigilaba el contrabando isleño a China relacionado con la travesía clandestina de okinawenses al continente asiático. En 1890 el gobierno central promulgó la Ley Aduanera para denunciar a los infractores, de manera que por medios legales internos bloqueó las relaciones económicas entre China y Okinawa.

La etapa en la cual se estaba desplegando el movimiento de restauración de Ryūkyū después de *haihan chicken* fue cuando el régimen del imperio chino iba camino al hundimiento. Las potencias occidentales invadieron los países protegidos por China para ejecutar su política de expansión y de colonización, y en estas circunstancias China perdió sus países tributarios uno tras otro tal como Vietnam y Birmania (actual Myanmar): en 1885 se firmó el Tratado de Tianjin entre Francia y China consecuente con la guerra Sino-francesa ocurrida el año anterior por lo cual China renunció a su soberanía sobre Vietnam y ratificó el derecho de Francia de proteger ese país; en 1886

Inglaterra colonizó Birmania. Así China perdió aceleradamente su autoridad y en el este de Asia el régimen tradicional del imperio chino estuvo al borde del abismo. En esta coyuntura muchos de los ex samuráis quienes estaban comprometidos en el movimiento de restauración de Ryūkyū pidiendo un apoyo a China se alejaron de dicho movimiento. Lo que este movimiento pretendía realizar era la restauración de la monarquía feudal, no obstante, ahora en la sociedad de Okinawa estaba cambiando el pensamiento de la época gracias a la educación de asimilación y de subditización. Teniendo como objetivo la “asimilación nacional”, el 15 de septiembre de 1893 se fundó el primer periódico de esta región el *Ryūkyū Shimpō* en torno a los jóvenes intelectuales, hijos del ilustre linaje de Shuri, quienes habían hecho su carrera en Tokio, como Takamine Chōkyō 高嶺朝教, Goeku Chōi 護得久朝惟 y Ōta Chōfu 太田朝敷. El *Ryūkyū Shimpō* dirigió críticas hacia el movimiento de restauración de Ryūkyū por su “anacronismo”, de esta manera soplaban vientos desfavorables hacia ese movimiento.

Desde la aniquilación del reino transcurrieron quince años y el movimiento de la restauración de Ryūkyū había entrado en una fase crucial: en 1894 estalló la guerra Sino-japonesa entre el Imperio del Gran Qing y el Imperio de Japón por la hegemonía en Corea. Japón concedía importancia a Corea como punto de apoyo para expandirse hacia el continente asiático, de manera que cuando se produjo la Rebelión del Campesinado de Donghak en Corea, el gobierno japonés envió tropas a esa península para reprimir la revuelta campesina, en Pungdo las fuerzas militares japonesas se confrontaron con las de China que ya había sido mandadas y así en julio iniciaron las hostilidades entre China y Japón.

Al empezar la guerra los adeptos al movimiento de restauración de Ryūkyū hacían visitas a los templos budistas situados en la isla principal de Okinawa como el Enkakuji

円覚寺 y a los santuarios tradicionales ryūkyuenses como el Sonohyan utaki 園比屋武御嶽 el día primero y el día quince de cada mes con su traje tradicional de etiqueta de máxima envergadura y rezaban por la salud del ex rey Shōtai y la victoria de China. El periódico local *Rūkyū Shinpō* censuró fuertemente la actitud de los adherentes al movimiento de restauración de Ryūkyū denominándolos *Ganko tō* 頑固党, Facción de los Obstinados, y prosiguió dando las noticias sobre la marcha de la guerra. En esas circunstancias se difundió de golpe el rumor de que la escuadra china iba a atacar contra Okinawa²² por lo que entre los habitantes de la región creció la tensión en grado sumo. Se organizaron “cuerpos de voluntarios” por parte del personal de las escuelas y de los estudiantes, y se les obligó a prepararse para participar en la batalla bajo el mando de los destacamentos de Okinawa cuando llegara el momento, recibiendo entrenamiento militar intensivo como ejercicios de tiro con armas y maniobras en el campo. Algunos de los habitantes de Naha se refugiaron en las zonas rurales con sus enseres domésticos, así toda Okinawa temblaba de miedo temiendo ser atacada por la escuadra china hasta que terminó la guerra.

A fin de cuentas, China no “recuperó Ryūkyū” y en la primera guerra Sino-japonesa Japón obtuvo la victoria. El 17 de abril de 1895 se firmó el Tratado de Paz Sino-Japonés (también llamado el Tratado de Shimonoseki ya que fue firmado entre China y Japón en Shimonoseki 下関, Japón). Con este Tratado el gobierno japonés hizo que China reconociera que renunciaba a su soberanía sobre Corea, lo que significó el fin completo del régimen del imperio chino en el este de Asia. Debido a la derrota de China se

²² En realidad, el principal periódico de China *Shen Bao* en su artículo de fondo del día 22 de agosto de 1894 hizo hincapié en que China debía recuperar Ryūkyū, mientras que los belicistas como estrategia militar proponían atacar a Ryūkyū desde Fuzhou. Akamine Mamoru, *op.cit.*, p.264

desvaneció definitivamente la esperanza y la posibilidad de que el reino de Ryūkyū fuera reconstruido y se abortó el movimiento de restauración.

La derrota de China trajo un gran cambio de mentalidad no sólo entre la clase de los ex samuráis pro-chinos sino también en la población okinawense en general. En la posguerra se puso de moda el corte de pelo, lo cual implicaba el cambio del peinado tradicional por el moderno --- desde ese punto de vista, el okinawense fue “japonizado”--. También el porcentaje de la población escolar creció progresivamente hasta que alcanzó el 93 por ciento en 1907. Una vez desarticulado completamente el movimiento de restauración de Ryūkyū, el gobierno japonés emprendió la reforma integral de Okinawa en el régimen de tenencia de la tierra, el de impuestos y el de circunscripción a fin de unificar las instituciones okinawenses conforme a las japonesas. Por una disposición legal promulgada en 1897 se redujo de manera considerable el número de funcionarios locales, y el sistema de reclutamiento, que había sido aplazado bajo el pretexto de la inestabilidad en las condiciones del pueblo, se aplicó en Okinawa a partir de 1898. Además, en 1899 se promulgó la Ley de Planificación de Tierras de la prefectura de Okinawa la cual disponía gravar a cada propietario de tierras con un impuesto --- no a cada aldea como era antes ---, y en 1910 se revocó el pago de retribuciones a los ex samuráis. Así fue como sucesivamente se fueron aplicando las leyes japonesas en Okinawa y el poder centralista se fue ejerciendo unilateralmente.

De la Corte a la calle

Los actores palaciegos después del *haihan chiken*

Desde siempre Ryūkyū/Okinawa había mantenido relaciones con China y Japón, lo que favoreció que el reino asimilara ambas culturas. En el siglo XVI, la era del rey Shōshin

尚真 y de su sucesor Shōsei 尚清, floreció la cultura ryūkyuense como se ve en las antologías de poesía clásica ryūkyuense *Omorō* おもろ²³, cuya compilación comenzó en 1531, sin embargo, fue desde finales del siglo XVII hasta principios del siglo XVIII cuando la cultura ryūkyuense experimentó un gran desarrollo. Estos tiempos fueron el periodo posterior a la invasión sucedida en 1609 y al subsecuente control de Ryūkyū por parte de Satsuma. Después de la invasión el reino fue anexado al régimen del shōgunato de Japón bajo la supervisión de Satsuma, aunque le permitía mantener su autonomía como reino, fue obligado a enviar una delegación a Edo tanto para felicitar al shōgun cada vez que se entronizara uno nuevo, como para informarle cada vez que un nuevo rey de Ryūkyū subiera al trono. Por el deseo de impresionar al bakufu y a Satsuma, a los que Ryūkyū estaba subordinaba, el señor feudal Shimazu de Satsuma ordenó al reino que imitara las “exóticas” culturas de China cuando se presentara en su visita a Edo, acto llamado “Edo²⁴ nubui 江戸上り (Lit. Subir a Edo)”. Y además, como debía ocultar a China el hecho de que Ryūkyū había sido anexado al bakufu, el señor Shimazu prohibió a Ryūkyū “japonizarse”, por ejemplo, en el uso del idioma japonés, en los nombres estilo japonés y en la vestimenta, especialmente en presencia de los delegados chinos.²⁵ Manteniendo la postura de país tributario de China, el reino de Ryūkyū “representaba un país exótico” ante Japón tal como éste esperaba, poniendo en primer plano las artes directamente transmitidas de China como la caligrafía, la pintura

²³ *Omorō* o *Omorō sōshi* es un conjunto de antologías de poesía clásica de Ryūkyū compilada por el gobierno del reino de 1531 a 1623. Las antologías consisten en veintidós volúmenes y son consideradas las más antiguas de las antologías poéticas de Ryūkyū. La palabra “*Omorō*” deriva de “*umu*” del idioma okinawense correspondiente a la palabra “*omoi*” del idioma japonés, que significa pronunciar o recitar, de esto se induce que todos los poemas de dichas antologías eran originalmente canciones o poemas recitados en los rituales. Yano Teruo, *Okinawa geinōshiwa* (La historia del arte interpretativo de Okinawa), Yōju-sha, Okinawa, 1993, pp.26-37

²⁴ Denominación de la capital del Japón en el periodo del shōgunato Tokugawa.

²⁵ Por ejemplo, cuando venían los enviados chinos a Ryūkyū, las tumbas estilo japonés se quitaban, las monedas japonesas que circulaban en el reino se sustituían por las particulares de la localidad y los funcionarios enviados de Japón se ocultaban. Aun así, según un documento antiguo chino, era probable que los chinos se percataran del hecho de que Ryūkyū mantenía relaciones con Japón. *Ibidem*, pp.98-100

y la música. No obstante, al mismo tiempo Ryūkyū necesitaba adquirir los conocimientos sobre el arte interpretativo japonés²⁶ para adaptarse al régimen del bakufu manteniendo su autonomía como reino mediante relaciones armoniosas con Satsuma, así fue como el reino de Ryūkyū, que tenía que codearse con China y Japón, subordinado al mismo tiempo a ambos países, hizo un gran esfuerzo para asimilar ambas culturas, de ahí surgió la particularidad del arte mosaico de Ryūkyū.

Alrededor del siglo XVII ya había pasado el auge de la poesía antigua ryūkyuense *Omoro* y en sustitución de *Omoro* se desarrollaron la poesía *Ryūka* 琉歌 (Lit. poesía-canción de Ryūkyū), consistente en tres primeros versos de ocho sílabas y el último de seis sílabas, y la poesía narrativa, ambas poesías ryūkyuenses, *Omoro* y *Ryūka*, trataban de las penas de la clase plebeya y las burlas que recibían de la clase dominante. Lo que posibilitó el desarrollo de ambas poesías era la música del *sanshin* 三線, instrumento musical ryūkyuense de tres cuerdas compuesto por una caja casi cuadrada. Lamentablemente no tenemos ningún documento que aclare cuándo se introdujo a Ryūkyū el *sanshin*, empero, se supone que vino de China entre finales del siglo XIV y mediados del siglo XV. La introducción del *sanshin* fue un suceso importante, que conllevó un gran cambio en el arte interpretativo del reino. Más tarde, en la segunda mitad del siglo XVII Tansui Üekata Kenchū 湛水親方賢忠, primo del regente Haneji Chōshū 羽地朝秀 y quien ofició como magistrado del baile ryūkyuense en el reino, consolidó el fundamento de la música ryūkyuense del *sanshin* y produjo varias canciones como *Tsukuten-bushi* 作田節 que hasta hoy en día se canta transmitiéndose de generación en generación.

²⁶ En 1676, Haneji Chōshū emitió un edicto acerca del fomento del arte interpretativo de Japón.

Acerca del baile, puede remontarse a los gestos originales en los rituales de las aldeas y para adaptarlos al baile palaciego, el gobierno del reino los refinó y creó las formas determinadas del baile, como el baile de los ancianos (*rōjin odori* 老人踊り), el de los hombres (*nīsē odori* 二才踊り), el de los mozos (*wakashū odori* 若衆踊り) y el de mujeres (*onna odori* 女踊り). Además, fue también en este periodo cuando nació el *kumiodori* 組踊 cuyo sentido literal es “danza de combinación”. Es una forma de danza narrativa con diálogos que se combina con elementos del *noh*, el *kyōgen* y el *odori-nenbutsu* (rezo acompañado de danza) de Japón. Esta danza fue representada por primera vez en 1719 por Tamagusuku Chōkun 玉城朝薫, magistrado-cortesano de la danza, especialmente en el banquete de la ceremonia de investidura del XIII rey Shōkei 尚敬 y que se hizo para agasajar a la delegación china que llegó al reino con objeto de asistir la investidura del soberano. Las primeras obras de *kumiodori* creadas por Chōkun son: *Shūshin kaneiri* 執心鐘入り (Poseída de amor, ella toma posesión de la campana del templo), pieza inspirada en una obra del *noh*, *Musumedōjōji* 娘道成寺, y *Nidō tekiuchi* 二童敵討 (La venganza de dos niños).

En 1866 la delegación imperial de Qing, *sakuhōshi*, llegó al reino de Ryūkyū con objeto de realizar la ceremonia protocolaria para investir a Shōtai como rey ryūkyuense. En este momento ninguno de los ryūkyuenses ni de los enviados chinos pudieron imaginar que Shōtai sería el último rey de Ryūkyū. Sin embargo, unos veinte años atrás la corriente de los tiempos modernos había llegado a la isla: los barcos y los buques extranjeros habían arribado sucesivamente al reino y éste se prevenía contra los enemigos forasteros preparando puertas más sólidas para el castillo de Shuri. Desde 1843 los barcos británicos se presentaron una y otra vez en esta región subtropical con

el objeto de hacer mediciones al territorio ryūkyuense y elaborar un plano de agrimensura. En 1846 Inglaterra envió a Ryūkyū al misionero Bettelheim a fin de abrir camino para concertar un acuerdo comercial y en 1849 un barco inglés entró en el puerto de Naha para entregar una misiva de Viscount Palmerston, ministro inglés de Asuntos Exteriores, que exigía la conclusión del acuerdo comercial; en 1844 un barco de guerra francés arribó al puerto de Naha e instaron al reino a autorizar a los franceses la circulación, el intercambio comercial y las misiones católicas dentro del territorio ryūkyuense; una vez echadas las anclas en el puerto de Naha, el barco de guerra estadounidense mandado por el oficial naval Matthew Perry avanzó hacia Uraga 浦賀 para exigir al gobierno japonés que abriera relaciones con EE.UU., y en 1854 regresó a Ryūkyū donde se concertó el Tratado de Amistad entre EE.UU. y Ryūkyū.

Como hemos examinado más arriba, cuando el reino de Ryūkyū fue sustituido por la nueva prefectura de Okinawa en 1879 un gran número de samuráis ryūkyuenses perdieron tanto el trabajo para tener el sustento asegurado como la esperanza para lograr éxito social,. Entre los okinawenses se cantaba una canción popular, que representaba bien la amargura de esos samuráis:

¡Pobrecito! No le va bien	哀れつれなさや
Al samurái después del <i>haihan</i>	廃藩の士族、
Cubriéndose la cara con sombrero de juncia	笠に顔隠 ^か くち
Tira del caballo	馬小曳 ^{ぐわひ} ちゆさ ²⁷

²⁷ Kinjō Seitoku, *op.cit.*, p.174

Debido a que los barcos que traían a los delegados chinos a Ryūkyū se llamaban *kansen* 冠船 o *ukansen* 御冠船 (*kwanshin* o *ukwanshin* en el idioma okinawense, Lit. barco de la corona), la ceremonia protocolaria de investidura del rey ryūkyuense por parte del emperador chino se denominaba “solemnidad de *ukwanshin*”.²⁸ En esta solemnidad de investidura del rey se celebraba una serie de festejos consistentes en la combinación de varios tipos del arte interpretativo ryūkyuense como música, canciones/recitación de poesía y danza. Ser seleccionados como músicos o bailarines para la solemnidad de investidura era un orgullo y un camino que llevaría a los samuráis al ascenso, por eso la disolución del reino que siguió al *haihan chiken* y la ruptura de relaciones con China, produjeron en ellos una gran desesperación. Igual que los actores japoneses del *noh*, quienes quedaron desempleados después del *haihan chiken* y se vieron obligados a montar un negocio o a ser barqueros, los ex samuráis ryūkyuenses se vieron en apuros. Algunos de ellos salían adelante representando danzas de manera sigilosa en casas privadas o en restaurantes, empero, ganarse la vida de esa manera funcionó sólo por corto tiempo. En 1882 se decretó una ley de supervisión de espectáculos por lo que los artistas se vieron obligados a declarar de antemano a la policía la presentación de un espectáculo. Rememorando aquella época, Tamagusuku Seijū 玉城盛重, gran maestro de la danza ryūkyuense/okinawense --- clásica y moderna ---, cuenta sobre su experiencia:

²⁸ Como los barcos traían obsequios para el nuevo rey ryūkyuense como una corona y un traje de etiqueta, se llamaban *ukwanshin*, barcos de la corona. En general, la delegación de *ukwanshin* consistía en dos barcos con unos quinientos delegados chinos, venía a Ryūkyū con el viento del sur en verano y regresaba a China con el viento estacional del norte entre el otoño y el invierno. Acoger la *ukanshin* requería preparativos de gran envergadura y de grandes recursos económicos y humanos, pues además de tener que agasajarlos durante siete u ocho meses, tenían que comprar a los enviados chinos las cosas que cada uno de ellos traía consigo. Yano, *op.cit.*, pp.94-97

En los tiempos cuando la representación de espectáculos estaba regulada por decreto y no podíamos hacerlo abiertamente, en los restaurantes que estaban en Watanji 渡地 los presentamos en secreto, a espaldas de los policías. Esto era muy peligroso, aunque esos restaurantes aparentemente servían comidas, como estábamos presentando espectáculos de esta manera ilegal, no podíamos hacerlo con calma.²⁹

La primera barraca de espectáculos se construyó en Shianbashi 思案橋 en Naha, a ésta siguió la construcción de otra en Chīshinbyū 啓聖廟 (*keiseibyō* en japonés estándar)³⁰ y luego se fundó una más en Nakamō 仲毛³¹. Estas casetas, cuyos escenarios y camerinos estaban hechos de tablas, y las paredes y el tapete de la sala de espectadores eran de *kamasu*, sacos hecho de paja, se llamaban *kamajī goya* (caseta de sacos hecho de paja), además la sala no tenía techo. A pesar de su apariencia miserable, en estas casetas fueron escenificados *kumiodori* a cargo de ex artistas cortesanos o de ex samuráis quienes se metieron en el mundo artístico para ganarse el sustento diario evitando así servir al gobierno de Meiji como funcionario. En *Ryūkyū kenbun zakki: Meiji nijūichinen Okinawa ryokōkiji* --- anónimo---, (Lit. Memorándum de experiencias en Ryūkyū), hay un artículo sobre un viaje a Okinawa en el año 21 de la era Meiji que corresponde al año 1888 del calendario gregoriano, cuenta cómo era el recinto del teatro de Naha:

²⁹ Ōno Michio, *Okinawashibai to sono shūhen* (El arte escénico okinawense y sus alrededores), Mizuho-shuppan, Aichi, 2003, pp.137-138

³⁰ Aunque no tenemos ningún documento para saber exactamente cuándo se construyeron esas casetas, se supone que las de Shianbashi y de Chīshībyū fueron construidas entre 1882-83, mientras que la de Nakamō se construyó en 1889. *Ibidem*, p.25

³¹ Estos lugares estaban ubicados en la actual ruta 58, cerca del puerto de Naha de nuestros días.

(...) es como una choza de mendigos de Japón, (...) el escenario, en cierto modo, se parece al del *noh*, pero es un poco estrecho y sucio. (...) los pilares, cubiertos de una tela de algodón de color rojo y blanco, son como los soportes sobre el círculo de la lucha de Sumō. (...) Se puede evitar algo de los rayos del sol, pero, si llueve, no hay otro remedio que cerrar.³²

Temiendo que desapareciera el arte interpretativo tradicional de Ryūkyū/Okinawa como el *kumiodori* y la danza clásica de la Corte, Oroku Chōryō 小禄朝亮 conocido como Uruku udun 小禄御殿³³, quien era hijo del último magistrado-cortesano de la danza del reino de Ryūkyū, sacrificó toda su fortuna para construir un teatro al estilo auténtico del *noh* japonés³⁴ en Nakamō. Tokashiki Shuryō 渡嘉敷守良, gran actor y bailarín de la danza clásica ryūkyuense, relata sus memorias del teatro de Nakamō de aquellos tiempos:

Más tarde, la caseta de *kamajī* se quitó, y con el financiamiento de los señores feudales de Shuri se construyó un estupendo edificio en Nakamō, se seleccionaron actores hábiles entre los ex artistas-cortesanos de la ceremonia *ukwanshin*. (...) Los señores feudales de Shuri quienes eran accionistas del teatro de Nakamō eran desprendidos, ellos financiaron el teatro sólo por su gusto personal y de ninguna manera tenían la idea de dar espectáculos con fines lucrativos. Al principio, a pesar de no calcular ingresos y gastos, el negocio del espectáculo andaba bien, pero a medida que los gastos iban aumentando, era cada vez más difícil proseguir este negocio desinteresándose de las ganancias, es más, el teatro de Hatamichi 端道³⁵

³² Citado en Ōno, *Ibidem*, pp.138

³³ *Uruku udun* tiene el sentido de linaje del señor feudal del distrito de Uruku.

³⁴ No sabemos exactamente en qué año se construyó este teatro, pese a esto, de algunos artículos de la prensa de aquella época, se infiere que la construcción fue realizada de finales de los años ochenta a principios de los años noventa del siglo XIX. Yano, *op.cit.*, pp.223-226

³⁵ Hatamichi corresponde al actual Tsuji 辻 en Naha, situado al oeste de esa ciudad, cerca del puerto.

cada vez atraía más al público empleando diversas maneras, así fue como el teatro de Nakamō, que había tenido mucha aceptación, perdió popularidad día a día.³⁶

Uruku udun no pudo permanecer indiferente sin ayudar a los ex actores de la Corte y construyó el teatro de Nakamō, en consecuencia, las presentaciones del arte interpretativo clásico se concentraron en torno a ese lugar. Los actores palaciegos se entrenaban de manera intensiva en el *kumiodori* y la danza clásica para hacer las representaciones. En aquellos tiempos el programa del espectáculo constaba de la danza clásica como primer número seguida por una farsa corta, *chōgin* 狂言, y del *kumiodori* como el último y el número más atractivo y popular.

En los tiempos del reino de Ryūkyū, el *kumiodori* y la danza clásica se representaban solamente en la Corte y el pueblo ryūkyuense no tenía ocasión de verlos, o mejor dicho, no se le permitía al pueblo verlo en la Corte. Sin embargo, con el cambio del régimen de Japón y de Ryūkyū, este arte ahora estaba abierto para todo tipo de personas, y se supone que al principio puede haber atraído al pueblo okinawense dándole la impresión de ser algo novedoso y precioso. Aun así, con el tiempo este nuevo público no se sintió satisfecho con el arte clásico de la Corte, que a fin de cuentas no le era familiar, y llegó a demandar espectáculos adecuados al pueblo okinawense de la nueva época. Así fue como surgió una nueva época en el arte interpretativo de Okinawa: el arte escénico comercial. A petición del pueblo okinawense nacieron el *zōudui* 雑踊り (*zōodori* en el japonés estándar) y el *chōgin* 狂言, por añadidura, en los años noventa del siglo XIX comenzaron a producirse piezas de teatro dramático en el idioma okinawense y obras cortas de teatro lírico acompañadas de danza, *Ryūkyū kageki*,

³⁶ Tokashiki Shuryō, 2 de enero de 1913 en el *Ryūkyū shinpō* (periódico local), citado en Yano, *op.cit.*, p.224

que tienen como elemento fundamental el *kumiodori* y la música folclórica popular ryūkyuense. Tokashiki Shuryō señala que del año 25 (1892) al 32 (1899) de la era Meiji fue la época cuando los actores todavía mantenían el toque de la danza clásica de los tiempos de *ukwanshin*, mientras Higashionna Kanjun 東恩納寛淳, historiador okinawense, evocando el pasado decía que gracias a que hasta el periodo de Nakamō los actores ancianos de la danza *ukwanshin* todavía subsistían desarrollando sus actividades artísticas, el arte interpretativo pudo mantener su elegancia.³⁷

En los años noventa del siglo XIX nuevos teatros se construyeron uno tras otro en Hatamichi: el *Shita no shibai* 下の芝居, Teatro de abajo (el posterior Okinawa-za 沖縄座); el *Ue no shibai* 上の芝居, Teatro de arriba (el posterior Kyūyō-za 球陽座). Y como Tokashiki Shuryō lo menciona en su artículo, el teatro de Nakamō fue derrotado en una competición con los teatros de Hatamichi, en consecuencia, alrededor de 1899 los principales actores abandonaron Nakamō y se incorporaron a los nuevos teatros de Hatamichi para trabajar. Así los “tiempos de Nakamō” llegaron a su fin y el teatro de Nakamō se convirtió en un salón de alquiler. Si bien a principios de los noventa los actores consiguieron un lugar para presentar el arte interpretativo clásico, en estos momentos el arte escénico okinawense ya había entrado en una nueva fase con la nueva demanda del pueblo. La prosperidad de Nakamō no duró mucho tiempo, a pesar de todo, cabe decir que el teatro de Nakamō desempeñó un papel importante para tender un puente hacia el teatro de los nuevos tiempos, el teatro comercial de Hatamichi.

Los géneros modernos en los tiempos del arte interpretativo comercial

³⁷ Ōno, *op.cit.*, p.143

Como se ha mencionado más arriba, en los tiempos del arte interpretativo comercial, nacieron nuevos géneros del arte escénico. Uno de ellos era el *zōudui* 雑踊り (Lit. la danza de otros tipos diversos) producido en los tiempos de Nakamō hasta la primera fase de Hatamichi. Las piezas, que se bailan en nuestros tiempos, como *Kanayō* かなよ
う, *Tanchamē* 谷茶前, *Hamachidui* 浜千鳥 (o *Chijuyā*), *Munjuru* むんじゅる y *Hanafū* 花風, fueron creadas durante estos diez años. Estas piezas se llamaban *angwā mōi* 娘舞 en el idioma okinawense, que alude a la danza de las chicas de la clase plebeya, reflejan las costumbres de la vida cotidiana del pueblo okinawense acompañadas con una vestimenta familiar y canciones adaptadas de las folclóricas. En *Munjuru* --- que significa el sombrero de paja --- bailan mujeres con apariencia de muchachas campesinas con sombreros de paja y el kimono de diario tejido de musácea llevando en la mano un bastón de bambú; mientras tanto *Hanafū* trata de una prostituta de Tsuji 辻, quien vestida con un kimono sin faja --- era una manera de vestirse tan popular que se veía en cualquier parte de Naha en aquellos tiempos---, sigue a su novio que va a partir en el barco, con la mirada en el malecón de Miegusuku 三重城 ocultándose de la vista de la gente. Como se ve en estas piezas, podemos considerar el *zōudui* como un tipo de la danza costumbrista, que es fruto de la mezcla de la danza clásica (como base), la danza tradicional folclórica y la religiosa (sobre todo el estilo de baile colectivo) y la danza más moderna (tanto sus contenidos costumbristas como su ritmo relativamente rápido).

Por otra parte, también el *chōgin* fue puesto en escena como un número de los espectáculos comerciales en la época moderna de Okinawa. En realidad, como se ha mencionado antes, el *noh* y el *kyōgen* 狂言 de Japón ya habían sido llevados a la escena

en los tiempos del reino de Ryūkyū, de manera que no es de sorprenderse que a los actores se les haya ocurrido adaptar las obras del *noh* y del *kyōgen* al teatro comercial como piezas escénicas familiares al pueblo okinawense. Por ejemplo, una obra del *kyōgen* japonés: *Futari daimyō* 二人大名 (Lit. Dos samuráis-señores feudales) fue adaptada al *chōgin* okinawense con el mismo título, *Tei deimyō* en el idioma okinawense.³⁸ En la obra original, aparecen dos daimyōs, quienes están en camino a *Edo* 江戸, tratan a un plebeyo, quien por casualidad llega y los acompaña, como si fuera su criado, ellos hacen que este último lleve sus espadas, sin embargo, en el camino el plebeyo amenaza a los daimyōs desenvainando la espada, les quita los puñales y sus kimonos de gala y hasta les ordena imitar una pelea de gallos, una de perros e incluso el tentetieso. Por otra parte, en la adaptación a la manera okinawense dos samuráis quienes van a ver una pelea de toros a Urasoe hacen que un campesino que los acompaña lleve un pote de *awamori* (aguardiente local), hecho de palmera, y luego el campesino intimida a los dos y les coacciona a representar la pelea de toros.

También se halla una obra del *chōgin* representada de 1884 a 1885 en Nakamō y supuestamente adaptada del *kyōgen* acerca de unos invidentes, el *zatō kyōgen* 座頭狂言 (el *kyōgen* de los ciegos): *Tei mīkū* 二人盲 (dos ciegos). La trama se fundamenta en que dos invidentes, quienes van a asistir a la danza de julio al campo, para sobrellevar el calor toman el fresco a la sombra de un pino y, olvidándose de que están en el camino de un viaje, empiezan a comer y beber hablando de unas cosas y otras. Ahí llega un joven, quien dándose cuenta de que son ciegos, se le ocurre gastarles una broma, les oculta que está allí y se come y se bebe todo lo que los ciegos se ofrecen uno al otro y

³⁸ Aún en nuestros tiempos este número se representa en el teatro con el mismo título el cual se pronuncia igual, pero se escribe con diferentes caracteres chinos (kanji 漢字): 大大名

hasta los golpea, en consecuencia, se ponen tan furiosos que los dos empiezan a pelearse sin darse cuenta de la presencia y el engaño del muchacho. Esta obra también se parece a una escena de *Shūshin kaneiri* 執心鐘入り (Poseída de amor, ella toma posesión de la campana de templo), una obra de *kumiodori* producida por Tamagusuku Chōkun, en la que dos bonzos quienes guardan la campana del templo, a medida que avanza la noche se quedan dormidos, ahí llega un bonzo novicio, golpea en la cabeza a los dos que están bien dormidos, y su travesura resulta en la pelea entre los dos bonzos. Esta parte de *Shūshin kaneiri* tiene un toque del *chōgin* en la comicidad de su contenido, en el esquema del despliegue de la trama y en el papel de los personajes jocosos llamados “*marumun*” 間の者 en el idioma okinawense (Lit. los de en medio), se supone que en la época del reino al representar un *kumiodori* ceremonioso consistente en una serie de escenas serias, dicha escena creaba un ambiente de respiro, libre y humorístico en la vida cotidiana del pueblo. Cuando llegó la era del teatro comercial, los artistas adaptaron en parte las obras del *kumiodori* o las del *noh* --- arte de la clase alta --- al *chōgin* para atraer al nuevo público de la clase popular, así las partes cortas humorísticas y vulgares de aquellas artes fueron incorporadas al arte interpretativo de la época moderna.

La corriente de la “Reforma teatral” en Japón

En las islas principales de Japón la historia del teatro moderno inicia con la campaña denominada “Reforma teatral”, la cual fue impulsada por el gobierno Meiji e incluyó la modernización del teatro *kabuki*. En 1878 figuras prominentes del mundo político y artístico se reunieron en la residencia de Matsuda Michiyuki, secretario general del

Ministerio del Interior de ese momento, ubicada en Tokio a fin de discutir sobre el teatro apropiado para la época moderna. En esa reunión, en donde en torno a Itō Hirobumi 伊藤博文, dirigente político del nuevo gobierno Meiji, asistieron el especialista en artes clásicas chinas Yoda Gakkai 依田学海 y los principales actores del *kabuki* tales como Morita Kan'ya 守田勘弥, Ichikawa Danjūrō 市川團十郎 y Onoe Kikugorō 尾上菊五郎, Itō habló de la situación del teatro occidental en ese momento, mientras Yoda subrayaba la importancia del respeto al hecho histórico y la necesidad de la reforma del teatro japonés. La tendencia de la reforma del teatro había cobrado cada vez más fuerza y en tales circunstancias en 1886 se estableció la Asociación de la Reforma del Teatro bajo la iniciativa de Suematsu Kenchō 末松謙澄, político y yerno de Itō, y con el patrocinio de Itō, el político Inoue Kaoru 井上馨, Yoda Gakkai 依田学海 y el magnate de los negocios Shibuzawa Eiichi 渋沢栄一, entre otros. El objetivo de la Asociación era, en primer lugar, escenificar “buenas” obras de teatro “mejorando” el *kabuki* “morbo y grosero” de la era Edo, en segundo lugar, reconocer a los dramaturgos como profesionales honorables, y en tercer lugar, construir edificios teatrales espléndidos. Es decir, tenía por objeto elevar el nivel del teatro japonés a la par del teatro occidental para que el teatro fuera un lugar donde se desarrollaran relaciones amistosas entre la gente de la alta sociedad, éste fue uno de los resultados de la política de occidentalización del gobierno Meiji.³⁹ En febrero de 1882 el gobierno prefectural de Tokio expidió una notificación con la intención de modernizar el teatro, ordenaba: que se abstuvieran de usar expresiones truculentas y obscenas para que las obras fueran dignas de la admiración de la gente de la alta sociedad; que no se mistificara la historia y que se ciñera a los temas de la lealtad y el amor filial, la valentía o la fidelidad.

³⁹ Gotō Hajime, *Nihon geinōshi nyūmon* (Introducción a la historia del arte interpretativo de Japón), Shakaishisō-sha, 1964, Tokio, pp.227-228

Consecutivamente, en marzo del mismo año se expidió otra notificación por lo cual los actores y los *performancers* del arte interpretativo fueron colocados bajo el control del *Kyōbu-shō* 教部省, Ministerio de Educación Religiosa, y los textos teatrales debían someterse a la censura.⁴⁰

Los reglamentos de espectáculos en Okinawa

Aunque, a diferencia del caso de otras ciudades de Japón, en Okinawa las autoridades políticas no se comprometieron con la reforma de los espectáculos, sí hubo la intervención del poder político en el arte interpretativo a través de los reglamentos prefecturales de espectáculos que se promulgaron una y otra vez. Tras el primer reglamento de espectáculos promulgado en 1882, se expidió el segundo en 1886 supuestamente con el cual la representación de espectáculos estaba regulada por el sistema de licencias. Más tarde, en 1891 y en 1892 se promulgaron otros reglamentos, fue el de 1892 el que intensificó el control sobre la representación de espectáculos. Por este reglamento la construcción y la reparación de las salas de teatro, la representación de espectáculos y sus contenidos estaban regulados por el sistema de licencias, además, se vieron obligados a instalar asientos desde los cuales los policías pudieran ver toda la sala para ejercer la vigilancia y a colocar junto a los policías, durante la representación, un intérprete que hablara tanto el japonés como el idioma okinawense para que les explicara el contenido del drama y los diálogos.

⁴⁰ A pesar del arduo trabajo que realizaron los promotores, los directores y los actores de acuerdo a las directivas del Estado, la campaña no logró el éxito que ellos esperaban. Este nuevo concepto del teatro acorde a la teoría de la historicidad estricta, a los principios racionales o a los estilos occidentales no cuadró con el *kabuki*, cuyos temas y estilo de actuación ya habían sido establecidos en patrones definidos, y en cambio, lo privó de su encanto basado en la belleza del estilo y una expresión estilizada e hiperbólica.

La vigencia de este reglamento duró hasta 1928, mientras estuvo vigente muchas piezas de espectáculo fueron forzadas a ser modificadas o fueron proscritas:

Cuando los precursores del teatro de militantes representaron una pieza del *chōgin* que tenía una escena en la que un militar hacía cosas malas, un guardia reclamó contra esa escena, (.....) y como resultado se prohibió la representación de esa pieza. (.....) También cuando los artistas solicitaron autorización para llevar a la escena una obra en Hatamichi, adaptada de una obra del teatro de militantes basada en un hecho real que trataba de un atracador con pistola, la policía les ordenó que sustituyeran la pistola por un cuchillo. Las autoridades explicaron que la razón de la prohibición del uso de una pistola en el escenario era porque en esa prefectura no existía ningún caso de algún delito cometido con esa arma, de modo que si representan un asalto con pistola en el escenario, eso podría causar que apareciera esa forma de delito. (.....) Es muy bueno que la policía haya dado indicaciones hasta en los pormenores y ese arduo trabajo es digno de agradecimiento. Sin embargo, si la policía toma demasiadas precauciones, será fácil que caiga en el abuso de autoridad, así que tomen en cuenta este punto.⁴¹

El reglamento promulgado en 1891 posibilitó la intervención de la autoridad gubernamental y su control no sólo en las instalaciones del teatro sino en los contenidos de las obras. A pesar de esto, no se pudieron suprimir de modo represivo los espectáculos que atraían al pueblo. Por ejemplo, acerca de la ópera okinawense o el teatro lírico acompañado de danza, *Ryūkyū kageki*, que vamos a examinar más adelante, las autoridades policíacas quisieron proscribirla completamente, no obstante, temiendo a la reacción del pueblo, autorizaron sesenta por ciento de las obras solicitadas, hecho que relata cuánta popularidad tenía la ópera okinawense.

⁴¹ En un artículo del *Ryūkyū Shinpō* del día 27 de marzo de 1901, citado por Ōno, *op.cit.*, p.156

La “japonización” del teatro en Okinawa

Mientras la reforma del teatro japonés en la era Meiji se orientó hacia la occidentalización, la reforma del teatro en Okinawa se dirigió a la “japonización”. Fue Uema Seihin 上間正品 quien emprendió la reforma del teatro okinawense con pasión y se esforzó por implantar a toda costa el *kabuki* y el *shinpa* 新派⁴², teatro de la “Nueva Escuela”, en la tierra de Okinawa. Los números que se representaban en ese periodo en Nakamō y Hatamichi eran normalmente el *kumiodori* y la danza regional. Alrededor de 1896 una compañía japonesa de teatro con un joven llamado Ogishima a la cabeza llegó a Naha a poner en el Teatro de Nakamō, el teatro de militantes, *sōshi shibai* 壮士芝居, que más tarde se llamó *shinpa*. Ésta fue supuestamente la primera vez que se representó el teatro de militantes en Okinawa, y dio al público okinawense, familiarizado con el *kumiodori* y el *zōudui* cuyos estilos eran formalistas, una impresión considerablemente novedosa, de manera que la obra tuvo un lleno total y la compañía prosiguió la representación de dicha obra aproximadamente por un mes. El número representado fue la obra dramática basada en el caso real de un atracador armado con una pistola y que tuvo una buena acogida en Tokio y en Kioto. Lo que le impactó al público tanto okinawense como japonés más que nada fue la manera de expresión realista y de haber

⁴² El “*shinpa*”, que significa “Nueva Escuela opuesta a la “Vieja Escuela”, que es el *kabuki*, es una forma de teatro y era un género novedoso originalmente producido como teatro de agitación-propaganda política (el teatro panfletario o el teatro de militantes) en medio del ímpetu del Movimiento por la Libertad y los Derechos del Pueblo. Los principales practicantes del *shinpa* fueron Sudō Sadanori 角藤定憲 y Kawakami Otojirō 川上音二郎, quienes siendo activistas políticos de dicho movimiento y a pesar de ser actores inexpertos gozaron de mucha aceptación. En contraste con el *kabuki*, cuya estética reside en la estilización, la espectacularidad y la “idealización de las historias”, el *shinpa* tomó como tema central algunos de los problemas sociales e interpersonales generados en la cambiante sociedad con un estilo realista y desinhibido. Mientras algunos grupos de *shinpa* tomaban elementos del *kabuki* como modelo para la dirección y la actuación, otros procuraron apartarse de ese “viejo estilo” buscando otras maneras. Así, como resultado de la intensa competencia entre las compañías teatrales por innovar la expresión, el *shinpa* se hizo muy popular y a comienzos de la década de 1900 amenazaba con eclipsar al *kabuki*. Véase Ōzasa Yoshio, *Nihongendaiengekishi: Meiji Taishōhen* (La historia del teatro contemporáneo de Japón: de la era Meiji a la Taishō), Hakusui-sha, Tokio, 1985, pp.29-69

extraído su tema central de un suceso real y actual, favorecida por la corriente de la época, la obra adquirió mucha popularidad. Majikina Yūkō 真境名由康, gran actor y bailarín de danza clásica y moderna ryūkyuense, al hablar de los recuerdos de su niñez de cuando vio este número dice:

En el escenario estaba colocado un decorado idéntico a un puente verdadero, y cuando el protagonista, un asaltante armado con una pistola, cruzaba el puente disfrazado de masajista invidente, el detective escondido debajo del puente lo atrapó. Así que el atracador se decidió a sacar la pistola y se disparó a sí mismo en el cuello, era la trama de la obra, pero me sorprendí al ver que chorreaba un líquido idéntico a la auténtica sangre gracias a los efectos especiales.⁴³

El teatro de militantes tuvo una gran repercusión en Okinawa. Muchos grupos de teatro comenzaron a seguir este tipo de teatro, los teatristas interpretaron que eso era precisamente la “reforma del teatro”. Mientras muchos teatristas simplemente imitaron el estilo del teatro de militantes sin desarrollar un método para aplicarlo a esa región y la tentativa se frustró a mitad del camino, Uema intentó renovar el teatro okinawense actualizando su estilo. Lo que él emprendió con todas sus energías para la actualización del teatro okinawense fue antes que nada la modificación del idioma aplicado en las obras escénicas. En aquellos tiempos los personajes del teatro okinawense moderno hablaban en el escenario en el tono de “*wandotari*”⁴⁴ del idioma okinawense derivado del *kumiodori*, que era un ritmo lento y tranquilo con entonación singular como si se cantara. Uema intentó desprender el nuevo teatro okinawense de este modo clásico de

⁴³ Yano, *op.cit.*, p.242

⁴⁴ “*Wandotari*” en el idioma okinawense quiere decir que “Yo soy...”. En el teatro okinawense de los noventa del siglo XIX, al entrar en escena cada personaje se presentaba dando su nombre de esa manera.

recitar para lo cual en su teatro dramático implementó el uso de ochenta por ciento del idioma okinawense y de veinte por ciento del japonés estándar, y al mismo tiempo ejercitó a los actores para hablar en el lenguaje coloquial utilizado en la vida cotidiana.

En 1905 la compañía teatral de Uema cambió su nombre a Okinawa-za 沖縄座, Compañía Teatral de Okinawa. Los números representados fueron dramas históricos del reino de Ryūkyū y del teatro de militantes, y en 1906 puso en escena *Hototogisu*⁴⁵ (Lit. El cuco) al estilo *shinpa* cuyo original era una novela del mismo título de Tokutomi Roka 徳富蘆花, escritor japonés. Para promocionar esta obra Uema había hecho publicidad por el periódico anunciando que “en el mes pasado Uema, el líder de la compañía, recorrió las regiones japonesas incluida Ōsaka para hacer estudios de arte, y desde el próximo día 6 se pondrá en escena como la primera obra del Año Nuevo la obra dramática *Hototogisu*, como ustedes saben, representada por Kawakami Otojirō (en Japón).”⁴⁶ Gracias a dicha publicidad que se aprovechaba del nombre de Kawakami, famoso actor japonés del *shinpa*, el número tuvo un gran éxito sin precedentes en Okinawa-za, y llevó sucesivamente a la escena obras de Shakespeare tales como *Hamlet*, *Romeo y Julieta* y *El mercader de Venecia*.

Alrededor de 1905, el mismo año que la compañía de Uema cambió de nombre, Tokashiki Shuryō organizó una compañía teatral denominada Kyūyō-za 球陽座 (Lit. Compañía Teatral de Ryūkyū del Sol, gentilicio embellecido del reino de Ryūkyū). Además de las obras adaptadas de novelas de Japón, Kyūyō-za también escenificó las

⁴⁵ *Hototogisu* una novela del escritor japonés Tokutomi Roka 徳富蘆花, publicada por entregas en el periódico *Kokumin Shinbun* de 1898 a 1899. Se convirtió en la novela más vendida del período Meiji cuando fue editada en formade libro un año después.

⁴⁶ *Ibidem*, p.246

obras de Shakespeare como *Otelo* y *Romeo y Julieta*⁴⁷, y compitió con Okinawa-za tanto en popularidad y como en novedad.

Ocho años después de haberse representado por primera vez el teatro de militantes en Okinawa, en 1904 una pieza del *kabuki* se estrenó en esta región. Aunque hasta entonces ya se habían aplicado algunos elementos del *kabuki* al teatro okinawense, era la primera vez que se presentaba el *kabuki* acompañado de la música como se hacía en Japón. La función fue realizada gracias al dueño de un restaurante tradicional japonés de lujo --- el primer restaurante de ese tipo en Okinawa ---- quería divertir a las esposas y las hijas de los funcionarios japoneses que habían sido enviados a trabajar en Okinawa. Luego el *kabuki* tuvo mucha aceptación entre los espectadores okinawenses: en 1905 la compañía japonesa de *kabuki* visitó Okinawa; impulsado por el éxito de dicha compañía, en 1906 Okinawa-za también puso en escena *Nansō Satomi Hakkenden* 南総里見八犬伝 (Lit. Crónicas de ocho perros); en 1907 Kyūyō-za escenificó *Honden Chūshingura* 本伝忠臣蔵; en 1908 la compañía japonesa de *kabuki* vino a Okinawa y representó *Kanadehon Chūshingura*⁴⁸. El éxito de esta compañía hizo definitivo el arraigo de esta pieza en Okinawa y particularmente *Chūshingura* se presentó desde fines del año hasta el Año Nuevo.

El *shinpa*-el teatro de militantes y el *kabuki*, que se introdujeron y se desarrollaron en los años noventa del siglo XIX, cambiaron de manera considerable el teatro okinawense en cuanto a la dirección escénica, la escenografía, la estructura del escenario, el método de actuación y el idioma que se hablaba. El lenguaje coloquial

⁴⁷ Tras regresar de los países extranjeros, en 1903 Kawakami emprendió la representación de las obras de Shakespeare para recobrar la popularidad que ya estaba perdiendo. Uema y Tokashiki siguieron el ejemplo de Kawakami.

⁴⁸ *Chūshingura* es una obra representada en el *kabuki* y el *bunraku* 文楽, títeres tradicionales japoneses, basada en el acontecimiento histórico en el que cuarenta y siete samurái vasallos se vengaron por su amo. Es una obra muy conocida y popular aún en nuestros tiempos.

cotidiano utilizado en el *shinpa* y el tono de los versos alternos de siete y cinco sílabas del *kabuki* impulsaron que el teatro okinawense se liberara del tono del *wandotarī*, y alrededor de 1906 después de la representación de *Hototogisu* el teatro okinawense empezó a desprenderse de dicho tono lento. No obstante, era evidente que en aquella época el idioma japonés estándar era poco familiar para el público okinawense, por lo tanto, el teatro moderno okinawense desarrolló un método “bilingüe”, se hablaba principalmente en el idioma okinawense y en partes se usaba el japonés estándar.⁴⁹

En la edad moderna el teatro okinawense se ha transformado, orientándose hacia la asimilación o la implantación del teatro japonés --- tanto el tradicional (el *kabuki*) como el moderno (el *shinpa*) ---. Artistas como Uema y Tokashiki trabajaron con entusiasmo para trasplantar el teatro japonés a la tierra de Okinawa.

En este capítulo, hemos visto la historia de Ryūkyū / Okinawa, en particular, la historia del inicio de la modernización del arte interpretativo de Okinawa y de los artistas okinawenses, desde el periodo en que el reino de Ryūkyū fue anexado al Japón, que comenzaba a tomar el camino para ser un Estado-nación moderno. En este camino, el gobierno japonés ejecutó la política de la “subditización tennoista” con lo cual intentó asimilar completamente a los okinawenses dentro del marco del “pueblo japonés”. En Okinawa, como una reacción a tal política, surgió la tendencia a la “japonización”. Ésta no se encontraba sólo en el mundo del espectáculo, sino en todas las esferas de la sociedad okinawense posterior al *haihan chiken*. En Okinawa la japonización fue la corriente de la época desde que en 1880 el primer gobernador de la prefectura de Okinawa, Nabeshima Naoyoshi 鍋島直彬 declaró que “Asimilar el idioma y las

⁴⁹ Según Ōno, en la presentación de *Hototogisu* solamente los diálogos del clímax se dijeron en japonés, el periódico criticó a la compañía por ese método sugiriendo que dijeran todos los diálogos en el idioma okinawense. Ōno, *op.cit.*, p.46

costumbres a los de las islas principales japonesas es el deber más urgente de la política administrativa de nuestra prefectura (...).”⁵⁰ Cuando el inveterado *kumiodori* y la danza clásica regional estaban empezando a cansar al nuevo público okinawense, apareció Uema Seihin para intensificar la japonización en el campo del teatro. Pese a su arduo trabajo, el idioma okinawense bien arraigado en esa región impidió la implantación completa del *shinpa* y del *kabuki*. Además, a diferencia de lo sucedido en otras ciudades japonesas, en Okinawa no se representaron las obras del *shinpa*-el teatro de militantes como la obra de Kawakami que representaba la guerra Sino-japonesa ni las canciones de militantes, *sōshi enka* 壮士演歌, las cuales expresaban el nacionalismo y la exaltación del poder nacional del pueblo japonés. Por ende, parece que no sucedió que los espectáculos influyeran de manera decisiva en la creación del sujeto homogéneo llamado “la Nación” y de “la idiosincrasia del pueblo japonés” como esencia establecida. Aunque alrededor del periodo de la guerra Ruso-japonesa (1904-1905) fueron puestas en escena piezas del *kabuki* como *Chūshingura*, que representaban la alta lealtad de los samuráis a su amo, y tuvieron mucha aceptación entre el público okinawense, en la misma época se generó la tendencia atávica al teatro clásico *kumiodori* y al drama histórico vista como una reacción a la acelerada japonización. Okinawa oscilaba entre la japonización y la concientización de ser ryūkyuense/okinawense⁵¹.

El uso del idioma okinawense y el método oral de ensayar que el *shinpa* aplicaba --- era el mismo método utilizado en el *kumiodori* --- convirtieron ingeniosamente el teatro

⁵⁰ Kinjō, *op.cit.*, p.166

⁵¹ En esos periodos entre la clase de antiguos samuráis se encontraba la gente que tendía a rechazar la japonización y mantener su gusto por el arte clásico ryūkyuense. A pesar de que la mayor parte de los principales artistas que trabajaban en aquellos tiempos eran del linaje de la clase de samuráis, ellos se esforzaron por crear un nuevo arte interpretativo apropiado al público de la nueva era, pero, basándose en el arte ryūkyuense. En cuanto al nuevo público había dos tipos: uno era el de la clase dirigente de los japoneses enviados a Okinawa; el otro era el de la clase popular local. El primero gustaba de ver el teatro *kabuki*, que les era familiar a ellos, mientras tanto el segundo quería disfrutar algo nuevo en el arte interpretativo, pero no radical, sino que con un toque local ---de la clase popular, no de la cortesana---. Para corresponder a estas demandas, los artistas produjeron diversas obras.

japonés en el nuevo teatro okinawense. Es decir, tanto el idioma okinawense como el método oral desempeñaron el papel de catalizador para apropiar el arte interpretativo japonés al okinawense. En otras palabras, utilizando el idioma okinawense con su entonación, pronunciación y ritmo, los artistas locales mantenían la mentalidad, las ideas y el modo de vida tradicional como los cimientos sobre los cuales implantaron el nuevo modo de pensar y de vivir moderno. En este sentido, aunque tanto el *shinpa* como el *kabuki* no pudieron arraigarse en Okinawa sin mudar sus formas tal como eran en las islas principales japonesas, sirvieron de nutriente para que las nuevas flores del teatro okinawense se abrieran en la siguiente etapa.

Capítulo III

Onaha Būten 小那覇舞天 y los tiempos modernos

Nacimiento de Onaha Zenkō

El 10 de julio de 1897 Onaha Zenkō 小那覇全考 nació en Nakijin 今帰仁, Península de Motobu 本部, situada en la zona noroeste de la isla de Okinawa. Su padre, Zenkin 全均, y su madre, Tsuru ツル eran originarios de la clase guerrera y del linaje médico en la época del reino de Ryūkyū, y como muchos de los otros ex samuráis, después de la disolución del reino y del *haikan-chiken* se quedaron desempleados. Ellos se trasladaron de Shuri a Nakijin donde la clase guerrera desempleada había formado un poblado. En lugar de su marido decepcionado, exclusivamente Tsuru se encargaba de sostener a la familia manejando un pequeño negocio de abarrotes, y en 1910 cuando Zenkō se graduó de la escuela primaria de Nakijin, madre e hijo se mudaron a Kumoji 久茂地 en la ciudad de Naha 那覇 para que Zenkō se sometiera al examen de ingreso de la Escuela Secundaria Filial Prefectural¹, que se establecería ese mismo año dentro del recinto del castillo de Shuri.

¹ A pesar de la política prefectural para el fomento educativo, hasta entonces Okinawa sólo tenía la Escuela Secundaria de Okinawa como único instituto prefectural de enseñanza secundaria. Debido al aumento del número de candidatos, y previendo que gradualmente aumentarían aún más las escuelas secundarias, Okinawa decidió constituir una escuela secundaria filial. En el primer año de la fundación de dicha escuela con la expectación de convertirse en una “mina de estudiantes brillantes”, cien jóvenes del sexo masculino fueron admitidos entre unos seiscientos candidatos, cuatro años después sólo treinta alumnos pudieron graduarse. *Jōgaku* (Revista conmemorativa del cincuentenario de la fundación de la Escuela Secundaria Prefectural Daini y la Escuela de Bachillerato de Naha), Secretaría de la Asociación de Antiguos Alumnos, Okinawa, 1965

En Naha, Tsuru emprendió de nuevo su negocio de abarrotes, en ese año Zenkō superó la barrera del examen de ingreso y fue aprobado en dicha escuela la cual en 1911 se independizó de la Escuela Secundaria de Okinawa convirtiéndose en la Escuela Secundaria Prefectural Daini (actual Escuela de Bachillerato de Naha). Aunque el edificio asignado a la nueva escuela era pequeño y modesto, los nuevos alumnos tenían la moral muy alta y se sentían briosos y llenos de esperanzas. Por su propia voluntad los chicos establecieron como reglamento escolar el uso obligatorio del idioma japonés estándar y de un uniforme escolar o traje formal *hakama*, falda pantalón para kimono, con el cual mostraban su dignidad y orgullo. Rememorando aquellos tiempos el mismo Zenkō escribe lo siguiente:

De todas maneras somos la primera generación de esta escuela. Somos hijos primogénitos de la escuela. (...) Creo que hacíamos todos nuestros esfuerzos seriamente por establecer la tradición de la escuela. Creo que, si se puede decir en una sola palabra, los dos años en el castillo de Shuri fue una época en la que éramos demasiado serios. (...) Ahí la disciplina escolar era demasiado rigurosa, de tal manera que todos los alumnos sin excepción éramos buenos y no había ningún elemento descarriado. (...) De la mañana a la noche, cantábamos, por cantar, canciones militares, (...) solíamos caminar cantando las canciones militares triunfalmente. (...) También el deporte era popular en la escuela. El más popular ha de haber sido el tenis. En cuanto a mí, para ocupar la cancha hasta antes de que comenzaran las clases, solía salir de casa de madrugada y ejercitarme en el tenis pegado a la cancha.²

² Onaha Zenkō, “Shurijō kara Kadena made” (Desde el castillo de Shuri hasta Kadena), *Ibidem*, p.16

El impulso del uso del idioma japonés estándar y del uniforme escolar por voluntad de los alumnos mismos y la popularidad de las canciones militares nos indican que en aquel entonces la corriente de “japonización” en Okinawa había permeado bastante entre los adolescentes a través de la educación. Cuando Zenkō recibió la enseñanza primaria y secundaria eran los tiempos de la “subditización tennoísta”: en 1896 por primera vez se aplicó el sistema de reclutamiento en Okinawa para los maestros de la escuela primaria egresados de la escuela normal.³ Además, Zenkō cuenta que, igual que sus compañeros, él mismo estaba entusiasmado por el tenis, lo que nos muestra que la modernidad deportiva ya había penetrado en las escuelas secundarias y los chicos tenían inclinación hacia “lo moderno”, la novedad. Aunque los chicos eran “buenos” y “serios”, llegado el caso, manifestaron su desobediencia hacia los maestros. Zenkō rememora que un maestro de pintura, llamado Yamamoto, hablaba y obraba con un tono de desprecio por los ryūkyuenses, de tal manera que por primera vez en la Escuela Daini los alumnos boicotearon su clase atrincherándose con comida en un montículo ubicado detrás de la

³ La aplicación del sistema de reclutamiento en Okinawa se planeó en 1885 y en 1898 el sistema se aplicó a todos los varones okinawenses tras el triunfo en la Guerra Sino-Japonesa por lo que los okinawenses comenzaron a aceptar su anexión a Japón. La razón de que el reclutamiento fuera aplicado primero a los maestros se debe a que ellos eran quienes se encargaban de la educación nacionalista japonesa. Además, el gobierno japonés se veía en la necesidad de asegurar el suficiente personal militar por la política de aumento de armamentos de cara a una posible guerra contra Rusia. Aunque muchos hombres del pueblo okinawense evadieron el servicio militar de alguna manera, los docentes lo aceptaron gustosamente ya que creían que por fin los okinawenses podrían contarse entre los “súbditos del tenno” ---podrían ser “japoneses”--- a través del servicio en la milicia que era una obligación del pueblo japonés. En realidad, cuando estalló la Guerra Ruso-Japonesa en 1904, los soldados okinawenses (3,864) fueron enviados al campo de batalla, una décima parte de ellos murieron (205) o fueron heridos (149). Con este resultado que podría ser suficiente para demostrar su fidelidad al país, los okinawenses creyeron que podían acabar con la discriminación hacia ellos por parte de los japoneses y hacer que éstos reconocieran que los okinawenses eran buenos japoneses. Sin embargo, la evaluación del gobierno japonés y de la cúpula militar hacia los okinawenses no necesariamente fue como los okinawenses esperaban. Arashiro Toshiaki, *Ryūkyū/Okinawashi* (Historia de Ryūkyū/Okinawa), Tōyō-kikaku, Okinawa, 2001, pp.179-180

escuela y después de todo, la situación se arregló con la dimisión del maestro y su regreso a Japón.⁴

Adolescencia en Kadena

En 1912 el recinto escolar de la Escuela Secundaria Filial Daini se trasladó a Kadena. Con la mudanza de la escuela, Tsuru y Zenkō cambiaron su domicilio a Kadena donde Zenkin vino de Nakijin para unirse a ellos. Así empezó la nueva vida de la familia Onaha en Kadena.

Dividida en dos por la carretera de Kunigami 国頭 (actual ruta 58), esta población, que se encontraba a aproximadamente 24 km al norte de Naha, había sido originalmente un pequeño pueblo tranquilo cuyos habitantes se ganaban la vida exclusivamente con la agricultura, sobre todo, con el cultivo de la caña de azúcar. Tras la disolución del reino (1879) llegaron a este lugar muchos ex samuráis desempleados para buscar un medio de vida, así fue como se formaron varios poblados nuevos de ex samurái considerados como *yādui* 屋取. El barrio llamado Kadena ōdōri 嘉手納大通り (Lit. Avenida de Kadena) adonde llegó la familia Onaha era uno de ellos. Uno de los factores que hacía que Kadena atrajera a tantos samuráis arruinados era que esta aldea ocupaba un lugar importante en la red de comunicaciones marítimas y terrestres: la aldea tenía un par de puertos como Toguchi 渡具知 e Hija 比謝, especialmente en la era Meiji (1868-1912) este último gozaba de gran prosperidad como punto importante del comercio intermediario local, allí arribaban los barcos de vela, llamados *yanbarābuni* 山原船,

⁴ Onaha Zenkō, *op.cit.*, pp.16-17

que venían del norte de Okinawa con su cargamento de productos de las industrias primarias como leña, carbón vegetal, maderos, reses y cerdos. Al regresar al norte llevaban diversas mercancías como bebidas alcohólicas, aceite de colza, tallarines, petróleo, salsa de soya y otros artículos de uso diario de los cuales se surtían en Kadena ōdōri. Además, el azúcar elaborado en la zona central de la isla como Chatan 北谷, Yuntanzamura 読谷村 y Goeku 越来, era embarcado en el puerto de Hija para ser transportado a Naha. Desde que la azucarera de Kadena se estableció al oeste de ōdōri en 1911 hasta 1922 año en que se construyó la línea ferroviaria prefectural que unía Kadena y Naha, el puerto de Hija desempeñó un papel importante como puerto de embarque del azúcar. Tal desarrollo del tráfico marítimo en torno al puerto de Hija produjo un efecto económico que trajo una mayor prosperidad a Kadena ōdōri y a todo lo largo de la carretera de Kunigami. Además de Hija, al puerto de Toguchi llegaban reses y caballos y en las cercanías se estableció un mercado de reses por lo que Kadena era un hervidero de comerciantes de ganado que venían de todas partes de la región con motivo de esa feria. En cuanto a la vía terrestre, alrededor de 1906 se llevaron a cabo las obras de acondicionamiento de la carretera desde Naha hasta Kadena por lo que la aldea quedó aún mejor comunicada.

En este proceso del desarrollo de la red de comunicaciones se formó el barrio de Kadena ōdōri. Alrededor de 1877 una familia de apellido Amuro 安室 fue la primera en llegar al lugar ubicado en un ramal que arrancaba de la carretera de Kunigami hacia el sur y allí abrió una tienda de abarrotes.⁵ Posteriormente los ex samuráis llegaron y

⁵ *Kadena ōdōriishi* (La historia de la avenida de Kadena), Kadena ōdōrikai, Okinawa, 2006, p.39

pusieron tiendas, abarrotes, comedores u hostales a lo largo de esa calle. De finales de la era Meiji a la de Taishō (1912-1926) en Kadena, aparte de la azucarera, se sucedió el establecimiento consecutivo de servicios públicos como una comisaría, una oficina de correos, un banco, una oficina de registro, la Escuela Prefectural de Agronomía y la Escuela Secundaria Prefectural Daini. Esta serie de movimientos ocurridos a lo largo de la carretera de Kunigami después del *haihan-chiken* es una muestra de la política administrativa de modernización que el gobierno estatal planeó y ejecutó en Okinawa, basada en el fomento industrial y la educación. En esta época el fomento industrial en Okinawa implicaba exclusivamente la refinación del azúcar, por otro lado, el fomento de la educación significaba la divulgación de la enseñanza para facilitar la asimilación de los okinawenses a Japón. De este modo, el desarrollo de Kadena ōdōri se relacionó estrechamente con esas dos líneas de la política del Estado.

Kadena fue el sitio a donde fue trasladada la Escuela Secundaria Prefectural. Todos los alumnos colaboraron en la mudanza, transportando el mobiliario escolar como los escritorios y las sillas desde el castillo de Shuri hasta el puerto de Tomari en Naha para que fuera embarcado y después, desde el puente de Hija a la escuela en Kadena para instalarlo. Junto con la mudanza de la Escuela se fundó una gran residencia de estudiantes y éste fue el primer internado de una escuela secundaria okinawense. La mayoría de los estudiantes vivían como internos en la residencia, pero había algunos que habitaban en alguna pensión situada cerca de la escuela. El hostel que Tsuru abrió en Kadena ōdōri fue una de esas pensiones en donde se hospedaban los alumnos de la Escuela Secundaria Daini.

Para Zenkō, la nueva vida escolar en el ambiente de Kadena debido tanto a la naturaleza de la localidad como a la animación comercial era muy agradable y divertida. Por otro lado, hubo compañeros quienes se cambiaron de escuela e incluso abandonaron los estudios a la mitad debido a que no quisieron mudarse a “un lugar tan provinciano”.

Toda la naturaleza atraía los corazones de la juventud llena de nuevas esperanzas, llena de ardor, y solíamos aplicarnos en el estudio con mucha tranquilidad. (...) La vida en el internado era una de las cosas más divertidas. (...) La vida colectiva mantenía una absoluta disciplina, la hora de levantarse, de acostarse, de limpiar, de comer y de estudiar, todo tenía un horario y las actividades se efectuaban al estilo militar. Claro que no había luz eléctrica, solíamos estudiar con todo nuestro esfuerzo bajo el quinqué. (...) Por detrás del internado se extendía una colina de pinos que era un muy buen lugar para el descanso.⁶

Igual que había un superintendente en el internado, había otro fuera de la escuela para mantener estrictamente la disciplina y la moral pública en la calle. Las chicas locales tomaron tanto interés en los estudiantes que por la noche llamaban o silbaban por encima del seto para invitar a salir a los chicos que estaban estudiando. Así que, para evitar que ellos cayeran en la deshonestidad, los maestros reforzaban la vigilancia en la vida extraescolar. Aunque la vigilancia y la disciplina eran muy severas y los estudiantes se aplicaban bien en los estudios, ellos como jóvenes no se olvidaban de divertirse.

⁶ Onaha Zenkō, *op.cit.*, p.17

Alrededor del 15 de agosto del calendario antiguo, en las aldeas cercanas a Kadena se representaba el teatro con gran pompa como uno de los actos aldeanos anuales. (...) Los alumnos en la pensión sentían emoción al escuchar el toque del tambor y la melodía del *shami* 三味 que sonaban a lo lejos bajo la luna, y para no llamar la atención de nadie nos cambiábamos de ropa como la que la gente local llevaba, así íbamos a ver el teatro aldeano cuidando sin que nadie se percatara de nosotros. (...) Por supuesto también en ese lugar de entretenimiento el superintendente siempre echaba una mirada atenta de vigilancia, pero nosotros que nos disfrazábamos muy bien podíamos pasar sin ser capturados por él ni una sola vez.⁷

Mientras gozaban de sus años juveniles, Zenkō y sus compañeros protestaron por segunda vez, ahora contra un joven maestro japonés de matemáticas apellidado Yamashita. Como su clase jamás había sido inteligible para ellos, de común acuerdo todos le entregaron el examen de matemáticas en blanco. Resultó que por un tiempo indeterminado expulsaron de la escuela a los dieciséis estudiantes quienes, más tarde, fueron convencidos por el director de la escuela de que asistieran a la clase.

En la pensión que Tsuru administraba vivían sus divertidos compañeros quienes tenían una personalidad bien definida, por ejemplo el “bebedor K” o el “aficionado al teatro I” que detestaba el estudio. Zenkō tenía amistad con ellos, sin embargo, él mismo aún no había despertado al humorismo. Takamine Meitatsu 高嶺明達, estudiante de la generación siguiente a la de Zenkō escribe rememorando los tiempos cuando la Escuela Filial estaba en el recinto del castillo de Shuri:

⁷ *Ibidem*, p.18

Al pasar por la calle de Kumoji, solía coincidir en la calle con Onaha Zenkō cuando iba saliendo de su casa ubicada ahí. Onaha pertenecía a la primera generación y en la escuela estaba en un curso superior al mío. Mi impresión de él en aquella época era de una persona juiciosa y seria y de un estudiante ejemplar, por eso al escuchar que ahora él es un entretenedor de vodevil renombrado en el mundo okinawense de los medios de comunicación, eso me suena falso.⁸

En 1915 Zenkō egresó de la Escuela Secundaria Prefectural Daini e ingresó en la Escuela Normal de Okinawa. La Escuela Normal de esos tiempos era gratuita a condición de que después de terminar la carrera el egresado ingresara al profesorado, por lo tanto, entrar en la escuela normal era una alternativa para los hijos de las familias menos afortunadas quienes se veían obligados a renunciar a ir a una escuela superior por sus condiciones económicas, a pesar de ser excelentes alumnos. Entre los treinta alumnos egresados de esta primera generación de la Escuela Daini, uno fue a la academia militar, otro fue a la escuela militar de contabilidad, dos fueron al instituto de bachillerato, tres al instituto técnico, tres a la escuela de medicina, doce a la escuela normal, uno al instituto de comercio, uno a la escuela normal superior, uno se colocó de funcionario, uno siguió la carrera de pintura y cuatro tomaron el rumbo de ayudar en el trabajo de la casa.⁹ Casi la mitad de los egresados incluido Zenkō eligieron ir a la escuela normal, hecho que puede indicar la situación económica de las familias okinawenses en aquel entonces.

⁸ Takamine Meitatsu, “Ōjibōbō yumenogotoshi” (El remoto pasado como si fuera un sueño), en *Jōgaku* (Revista conmemorativa del quincuagésimo quinto aniversario de la fundación de de la Escuela Secundaria Prefectural Daini y la Escuela de Bachillerato de Naha), Secretaría de la Asociación de Antiguos Alumnos, Okinawa, 1965

⁹ *Ryūkyū Shinpō* (Periódico de Ryūkyū), día 21 de marzo de 1915, Okinawa

Después de graduarse de la escuela normal, en 1917 Zenkō se colocó de maestro en la escuela primaria de Yara 屋良 situada en Kadena. En 1919 cuando iba a cumplir veintidós años Zenkō tuvo la oportunidad de ir a la Escuela Especializada en Odontología de Japón (actual la Universidad de Odontología de Japón) situada en Tokio. Se presume que los fondos para los estudios y los gastos de manutención en la capital eran cubiertos con la ayuda monetaria de alguna persona importante del lugar, algunos parientes y una beca del condado de Nakagami 中頭 dentro del cual estaba Kadena. En la Okinawa de esos tiempos el porcentaje de escolaridad en las escuelas de grado superior como la Escuela Secundaria Prefectural Daiichi, la Daini y la Escuela Normal era de alrededor del 32 por ciento, cifra no muy alta, y si se trataba de ir a las escuelas superiores en las grandes ciudades de Japón, eso sería sólo para un número muy limitado de alumnos muy afortunados.

Vida escolar en Tokio

En 1919 Onaha Zenkō por primera vez puso los pies en la tierra de Tokio e ingresó en la Escuela Especializada en Odontología de Japón. Desde el primer año de su vida escolar Zenkō comenzó a mostrar su capacidad en distintas esferas. En un concurso de oratoria, que se celebró el 22 de noviembre de ese año en la escuela, él participó como único alumno del primer año entre quince participantes con un discurso titulado “Mirando la luna poniente”.¹⁰ El siguiente año cuando Zenkō pasó al segundo año

¹⁰ *Shika Shinpō* (Revista escolar de la Escuela Especializada en Odontología de Japón) , Vol.13 N°.3, Escuela Especializada en Odontología de Japón, Tokio, 1920, pp.40-41

surgió en la escuela un movimiento para que la Escuela Especializada en Odontología de Japón se convirtiera en universidad, así fue como los profesores y los estudiantes organizaron un comité ejecutivo para realizar esa misión, y Zenkō formó parte de los diez integrantes del comité. Ellos estaban muy animados pues deseaban que su escuela tuviera mayor autoridad en el círculo odontológico, tal como se revela en una gaceta escolar:

El ánimo y la ambición ardientes de la juventud hierven sin cesar, ¿cómo podríamos permanecer callados ante el nuevo mundo que estaba desarrollándose delante de nuestros ojos? Ha llegado el tiempo en que llenos de amor por nuestra escuela, los setecientos estudiantes, quienes somos nosotros mismos los que se ilustran, con la ayuda del pueblo japonés intentamos erigirla en autoridad dentro del círculo odontológico en el futuro.¹¹

El joven Zenkō también se encontraba en esta vorágine. En dicha gaceta expresó su entusiasmo y aspiración a que la escuela se convirtiera en universidad:

En el otoño en que sopla un aire fresco, siendo francos y sinceros, siete jóvenes con mucha vitalidad gritan por transformar nuestra escuela en universidad. ¡Oh, es el otoño del gran progreso! La reforma es la construcción que lleva consigo un ideal noble y una gran ambición. Si el grito por la elevación que nace desde el fondo del corazón no significa una voz que desea esa reforma, lo que yo debo hacer no se hará realidad. ¡Es la pulsación palpitante en los vasos sanguíneos de la juventud que

¹¹ *Shika Shinpō*, Vol.14 N°.1, Escuela Especializada en Odontología de Japón, Tokio, 1920, p.38

unánimemente, persigue el camino a seguir y tiene un ideal! El porvenir del gran progreso es la construcción de la universidad. ¡Desarrollémonos, desarrollo!¹²

Estas palabras de Zenkō nos hacen imaginar su seriedad y su joven temperamento apasionado. En la misma gaceta, siguiendo las palabras antes citadas de Zenkō, un compañero suyo comenta brevemente el discurso y la personalidad de Zenkō:

El señor Onaha es una persona excepcional que tiene un alma ardiente y una mente lúcida. Lo que él dice despide destellos de inteligencia, lo que él grita es la efusión de la pasión, pronunció su discurso en forma completamente vigorosa de tal manera que es digno de ser llamado el mejor orador de todos los que hubo hoy.¹³

En la tierra tokiota que había pisado por primera vez en su vida, Zenkō encontró a profesores y compañeros que provenían de todas las regiones de Japón, y ellos lo reconocían como vigoroso y talentoso, hecho que llegó a darle mucha confianza en sí mismo, y en este óptimo ambiente Zenkō empezó a descubrir y a desplegar su ingenio para la redacción y para la oratoria a través de las cuales podía expresarse, así como también su habilidad en la administración de una asociación colegial. En 1921, cuando pasó al tercer grado Zenkō nuevamente tomó parte en el concurso de oratoria con un discurso titulado “La aflicción cósmica de la humanidad”:

¹² *Ibidem*, Vol.14 N°.1, p.43

¹³ *Ibidem*., pp.43-44

(El su discurso el señor Onaha) argumenta que la aflicción cósmica de la humanidad es la suma de las aflicciones personales y que sólo el fuego de la vida que arde a través de la luz encendida por voluntad propia puede resolver estas aflicciones. Tan pronto como subió al estrado el señor Onaha, quien es un poeta apasionado nacido en Ryūkyū, región meridional, fascinó al público con las bellas palabras que borbotearon de él, a quien la sangre le bullía en las venas. Tal vez su discurso haya sido la mejor muestra de elocuencia entre las elocuencias de hoy. Así ha de ser naturalmente.¹⁴

En el Tokio de aquellos tiempos la oratoria gozaba de popularidad entre los estudiantes, y frecuentemente se celebraban concursos dentro de cada universidad o cada escuela especializada o como una actividad extraescolar en colaboración con otras escuelas. El club de oratoria de la Escuela Especializada en Odontología de Japón no era una excepción. En 1919 este club se había afiliado a la Liga de oratoria de las universidades y las escuelas especializadas de Tokio consistente en 36 instituciones¹⁵, así los estudiantes se ejercitaban en elocuencia y contendían en destreza mutuamente. Cada concurso atraía mucha atención, por ejemplo, al de 1919, en el que participó Zenkō asistieron unos seiscientos oyentes.¹⁶

Además, en 1922 Zenkō, quien también formaba parte del comité de estudios científicos, escribió un informe sobre la fiesta escolar deportiva haciendo una descripción muy gráfica de las escenas de los juegos deportivos escolares en los que sus compañeros habían competido por el primer puesto en las carreras. Se había desarrollado una batalla acalorada entre los grupos que animaban a los corredores y el

¹⁴ *Shika Shinpō*, Vol.14 N°.12, 1921, p.61

¹⁵ *Shika Shinpō*, Vol.15 N°.11, 1922, p.84

¹⁶ *Shika Shinpō*, Vol.14 N°.12, 1921, p.59

concurso del desfile de disfraces había provocado la hilaridad del público.¹⁷ En septiembre de ese año, antes de la fiesta deportiva, Zenkō acompañó a un profesor junto con otros dos compañeros de la misma generación a una gira de conferencias a la prefectura de Nīgata 新潟 donde cada uno de ellos pronunció un discurso sobre la higiene bucal. Esta gira para dar conferencias, que se había venido realizando desde diez años antes, era uno de los servicios sociales que se llevaban a cabo para la propagación de la higiene bucal, y en esa ocasión Zenkō dio una conferencia titulada “La relación de la mala dentadura con la belleza facial”. Tras este viaje él escribió un artículo para la revista escolar en el cual expresa su agradecimiento a su profesor, a sus compañeros y a las escuelas de Nīgata porque habían hecho posible que las conferencias salieran bien. También menciona su gran orgullo por haber participado en las conferencias que, según él, tuvieron un significado social.¹⁸ Es más, en ocasión del fallecimiento de la esposa del rector, en febrero de 1923, cuando Zenkō y sus compañeros estaban en vísperas de graduarse, él publicó en la gaceta escolar una nota fúnebre en representación de todos los estudiantes.¹⁹ En medio de jóvenes llegados de todas partes de Japón, y en colaboración con ellos, Zenkō estaba aprendiendo los métodos de odontología más modernos introducidos desde el Occidente, estudiando las disciplinas científicas, cultivando su expresividad tanto en la escritura como en la oratoria y en la administración de una organización estudiantil, como se mencionó antes.

Situación de los okinawenses en Japón

¹⁷ *Shika Shinpō*, Vol.15 N°.11, 1922, pp.85-86

¹⁸ *Shika Shinpō*, Vol.15 N°.11, 1922, pp.87-91

¹⁹ *Shika Shinpō*, Vol.16 N°.3, 1923, pp.40-41

Aunque Onaha Zenkō, estaba muy lejos de su pueblo natal, pudo desplegar su talento en diversas áreas en la escuela de Tokio, la situación de los okinawenses que estaban fuera de Okinawa no era favorable para ellos, al contrario, se veían obligados a sufrir, a resignarse y a luchar contra el prejuicio y la discriminación dirigidos hacia ellos por parte de muchos de los japoneses, algo con lo que ya se habían encontrado desde que Ryūkyū fue anexado a Japón como la prefectura de Okinawa. En abril de 1903 se celebró la V Exposición Nacional de la Industria en Ōsaka 大阪, al lado de la cual se instaló un pabellón de antropología para “exhibir” diversas razas que incluían cinco personas de origen Ainu, cuatro indígenas de Taiwán, dos coreanos, tres chinos, tres mestizos y siete indígenas de la India, tres javaneses, un búlgaro, un turco y dos ryūkyuenses.²⁰ Este pabellón fue planeado, organizado y dirigido por un comerciante de la ciudad de Kōbe 神戸 con autorización oficial, y ahí fueron exhibidas dos mujeres okinawenses, quienes trabajaban como prostitutas en Tsuji, barrio nocturno de diversiones de Naha, bajo el nombre de “señoras nobles de Ryūkyū”, acompañadas de un presentador japonés quien hizo que ellas “actuaran” ---es decir, se portaran con naturalidad como si estuvieran en su pueblo ---, y con su explicación excitó la curiosidad de la concurrencia.²¹

Este método de “exponer” en vivo el comportamiento de seres humanos había sido introducido en Japón desde Occidente en el proceso del expansionismo imperialista de Japón, y fue la V Exposición Nacional de la Industria en Ōsaka 大阪 donde por primera vez en Japón fue usado este modo de “exponer a seres humanos vivos” en un acto

²⁰ *Fūzoku gahō* (Revista de las costumbres), N°.269, Tōyōdō, Tokio, 1903, p.37

²¹ Estas dos mujeres okinawenses fueron embaucadas con palabras melosas y llevadas al pabellón en Ōsaka. Una vez allí, no las hospedaron en un hotel, fueron metidas en un cuarto con suelo de tablas situado dentro del pabellón y se les prohibió completamente salir. A veces el dueño les reducía las comidas, de tres comidas al día solamente les daba dos. Arazato Kinpuku y Ōshiro Tatsuhiro, *Kindai Okinawa no ayumi* (Los pasos de Okinawa de la época moderna), Taihei-shuppansha, Tokio, 1972, pp.198-199

público como si fueran un “espectáculo raro”. En realidad, en los países europeos de aquel entonces las Exposiciones Universales estaban muy de moda y atraían a mucho público, ahí se instalaban pabellones de antropología donde exhibían a las “etnias forasteras” clasificándolas y evaluándolas como “razas primitivas” y “etnias inferiores”.²² Este método de ambientar la escena de las colonias y de “exponer a los indígenas colonizados” era un reflejo de la eugenesia y del colonialismo lleno de un sentimiento de superioridad como dominadores, que justificaban la colonización pretextando “ilustrar” y “civilizar” a esas “razas primitivas e inferiores”. La cuestión de este acto de exponer a los colonizados al público en el ambiente de fiesta de una exhibición es un método que enfatiza el exotismo e incita al público a consumirlo como “*show* curioso” con lo cual encubre la cara negativa del colonialismo: la violencia, el saqueo, la explotación, la destrucción y la masacre dirigidos hacia los aborígenes. No se ponía en tela de juicio ni la actitud de los empresarios que tomaban parte con entusiasmo en los negocios colonialistas para sacar provecho, ni el poder de los conocimientos de la antropología relacionada muy estrechamente con el colonialismo la cual clasificaba y evaluaba a otras etnias como “primitivas, inferiores o salvajes”. La V Exposición Nacional de la Industria en Ōsaka 大阪 fue un lugar donde se reveló que tales actitudes del colonialismo y del imperialismo de Occidente habían sido interiorizadas, y ese método de exhibición discriminatorio había sido introducido como algo novedoso sin ponerlo en duda.

Poco después de la inauguración, la exhibición de personas chinas y coreanas fue suspendida, respectivamente, debido a la reclamación por parte del Ministro chino y por

²² Por ejemplo, en la Exposición Universal de París, que tuvo lugar en 1900, hubo exhibiciones de nativos de sus colonias: Argelia, Indochina, Camboya, Senegal, Túnez, etc., en las cuales los propios indígenas de cada colonia, sus hábitats y costumbres fueron tratados como objetos para ser observados en vivo. Patricia Moruton, *Pari shokuminchihakurankai, orientarizumu no yokubō to hyōshō* (La exposición de las colonias en París: el deseo y las representaciones del orientalismo), Brykke, Tokio, 2002

la protesta de los estudiantes coreanos residentes en Japón. En cuanto a la exhibición de mujeres de Okinawa, los okinawenses residentes en Ōsaka informaron sobre esto a los okinawenses en Okinawa. El periodista Ōta Chōfu en persona fue a Ōsaka a hacer un reportaje sobre ese hecho, así fue como publicó algunos artículos en el periódico local *Ryūkyū Shinpō* en los que criticaba la exhibición de mujeres okinawenses y protestaba contra ello.

Las dos damas de nuestra prefectura exhibidas allí son verdaderas prostitutas de Tsuji (...), (el dueño del pabellón y sus cómplices) no sólo las embaucaron con palabras melosas para llevarlas, aún más, se atrevieron a llamarlas “señoras nobles de Ryūkyū”, lo único que se puede decir es que se trata de una artimaña para obtener una ganancia exorbitante bajo el bello nombre de las ciencias y las artes, por más favorable que se haga una interpretación de esto. Sin exhibir las costumbres extrañas de otras prefecturas, ellos consideran a las personas de nuestra prefectura semejantes a los indígenas de Taiwán y a los *ainu* del mar septentrional, con este hecho nos reconocen iguales a los indígenas de Taiwán y a los *ainu*. Ésta es una pésima afrenta para mí. (...) Un pabellón de antropología como éste hace que mujeres inferiores representen a mujeres nobles, (...) de esta manera se hace que el público de todo el Japón valore a nuestra prefectura en tal nivel.²³

La lógica de la crítica de Ōta residía en que para liberarse de la discriminación y hacer reconocer su propia superioridad, el discriminado interioriza la conciencia de superioridad de la clase dirigente y de esta manera discrimina a otras etnias como la *ainu* y la de Taiwán. Esta lógica basada en la reproducción de la discriminación se halla en el reconocimiento de las mujeres que hace Ōta. Al igual que la palabra “raza

²³ Ōta Chōfu, “Jinruikan o chūshi seshimeyo” (Prestemos atención al pabellón antropológico) en *Ryūkyū Shinpō*, el 11 de abril de 1903

inferior” que él utiliza para referirse a las minorías, aplica la palabra “mujeres inferiores” al referirse a las mujeres dedicadas al servicio sexual. Lo que causó el descontento de Ōta era la manera de exhibir a esas “mujeres inferiores” representando a las mujeres nobles de Ryūkyū, y en este punto se reflejan las miradas discriminatorias y patriarcales que Ōta dirige a las mujeres al considerar que no son iguales por su profesión o su linaje. Éstas, como indica el pensador okinawense Yakabi Osamu 屋嘉比収, eran “las miradas discriminatorias, que los hombres okinawenses dirigían hacia las mujeres okinawenses para trasladar la opresión, que ellos mismos sufrían, a las mujeres ubicadas en una posición inferior a la de ellos dentro de Okinawa, situada en y por el Imperio Nipón como una ‘colonia interior’ y representada como ‘mujer’.”²⁴ Ōta creía que en lo sucesivo Okinawa debería asimilarse a Japón como una prefectura japonesa por su propia y fuerte voluntad, como las demás prefecturas, y convertirse en un “buen pueblo japonés” y en un “buen súbdito” del Imperio Nipón, sólo a través de lo cual los okinawenses podrían vencer la discriminación racial. Sin embargo, su argumento se desarrolla solamente dando importancia al ascenso social de los okinawenses y no plantea el problema de la discriminación misma.²⁵

²⁴ Yakabi Osamu, “Kindaiokinawa ni okeru mainoritīnshiki no hensen” (El proceso del cambio de la conciencia como minoría en la época moderna) en *Ryūkyūbunkaken towa nanika*, Fujiwara-shoten, Tokio, 2003, p.243

²⁵ Según Hiyane Teruo, Ōta Chōfu, refiriéndose a la campaña que los chinos y los coreanos lanzaron para que sus connacionales fueran retirados de la exhibición, critica la exhibición diciendo que el pabellón de antropología estaba humillando a los países vecinos, y manifiesta su simpatía por la campaña que ellos emprendieron. Asimismo declara que “si esto es una afrenta a los países extranjeros, también lo es para los compatriotas”, así, critica severamente a las autoridades del gobierno. Hiyane considera esta actitud de Ōta como una conciencia de solidaridad con esos asiáticos de nobles ideales quienes reclamaban a las potencias europeas la dignidad y la independencia de las etnias. Para Hiyane, Ōta es un personaje quien pugnó por la dignidad y la independencia de Okinawa afrontando la discriminación, el prejuicio, la opresión y el dominio colonialista de Japón. Además, Hiyane indica que en el proceso de la colonización que va desde la anexión de Ryūkyū a Japón posterior a la disolución del reino, los okinawenses perdieron la confianza en su propia historia y tradiciones. Sobre todo, la política de suprimir la historia ryūkyuense que el gobierno japonés instrumentó, intensificó esta tendencia. Ōta dirigió duras críticas hacia esto señalando que ésta era una “política que se burlaba del pueblo” y que deberían heredar el patrimonio histórico de Okinawa porque la historia de Okinawa era “una historia independiente”. Hiyane reconoce la asimilación de Okinawa a Japón que Ōta propuso como no dependencia a Japón sino como un

No sólo Ōta Chōfu interiorizó la conciencia de superioridad de la clase dirigente japonesa, sino que muchos de los intelectuales okinawenses poseían en común esta mentalidad orientada a la elevación social, e intentaban liberarse de la discriminación que sufrían, menospreciando y discriminando a otras etnias. Incluso Iha Fuyū 伊波普猷, “padre de los estudios sobre Okinawa”, se halla en esta lista. En uno de sus escritos, *Ryūkyūshi no sūsei* 琉球史の趨勢 (Lit. El curso de la historia de Ryūkyū), publicado en 1911, Iha menciona a los *ainu* y a los taiwaneses diciendo lo siguiente:

(La etnia de Ryūkyū) no ha existido como un puro pueblo sino que ha vivido como una nación, a diferencia de los *ainu* y los indígenas taiwaneses. Ellos (los ryūkyuenses) vivieron una vida política en torno a Shuri y nos legaron *Omorosōshi* おもろさうし comparable al *Man'yōshū* 万葉集. (...) Miren a los *ainu*. Ellos se incorporaron a Japón muchos años antes que nosotros los okinawenses. Sin embargo, ¿en qué situación están ellos? Todavía viven como simple pueblo. Están ejecutando el *sumō* (lucha tradicional japonesa), sin cambiar nada.²⁶

procedimiento indispensable y estratégico para el desarrollo y el ascenso social de los okinawenses en Japón. Hiyane aprecia de esta manera la opinión de Ōta. Hiyane Teruo, “Ōta Chōfu” citado en “Kindaiokinawa ni okeru mainoritōninshiki no hensen” (El proceso del cambio de la conciencia como minoría en la época moderna de Okinawa) en *Ryūkyūbunkaken towa nanika* (¿Qué es la esfera de la cultura ryūkyuense?), Fujiwara-shoten, Tokio, 2003, pp.282-283

²⁶ Iha Fuyū, “Ryūkyūshi no sūsei” (El curso de la historia de Ryūkyū) en *Iha Fuyū zenshū daiikkan*, (Obras completas de Iha Fuyū Vol.1) Heibon-sha, Tokio, 1974, pp.49-63 Al igual que para Ōta Chōfu, “ser un pueblo japonés-súbdito del tennō” era un prestigio abrumador para los intelectuales okinawenses de aquella época como Iha. No obstante, la gran crisis sucedida después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) encauzó a Iha hacia un gran cambio en el reconocimiento de la historia y de las minorías como los *ainu* y los taiwaneses. Es decir, a partir de la situación desastrosa en la cual estaba Okinawa en esos tiempos. Iha descartó las esperanzas de modernización, y de que Japón fuera capaz de salvar a Okinawa. A esto, Yakabi Osamu agrega que a Iha le desilusionó “la idea de ser un pueblo japonés-súbdito del Imperio Nipón”, porque Iha sentía una profunda desesperanza y amargura por la realidad en que el Estado había dejado que Okinawa cayera en la extrema indigencia, a pesar de que los okinawenses habían sido jurídicamente un “pueblo japonés-súbdito de Japón”. La ocasión definitiva en que Iha cambió de juicio sobre la etnia *ainu* fue cuando él se encontró con un joven *ainu* llamado Iboshi Takijirō en el II Congreso *Ainu* celebrado en febrero de 1926. Después de escuchar el discurso de Iboshi, Iha reconoció su propia comprensión errónea sobre los *ainu* y dijo: “Nos conmovimos enormemente. Nuestra idea acerca de que los *ainu* sólo podían contar hasta el número cinco se derrumbó completamente. (...) Los jóvenes *ainu* de hoy, mujeres y hombres, son como aquellos de los nobles ideales de la Renovación Meiji Comunicándose mutuamente, están luchando por mejorar la situación declinante de sus compatriotas en vías de desaparición.” Además, Iha señaló que los contenidos de la revista que ellos publicaban eran

Aunque a partir de la gran crisis sucedida tras la Primera Guerra Mundial las ideas sobre las minorías experimentaron un cambio, la corriente principal de las ideas que los intelectuales okinawenses de ese entonces sustentaban fue la asimilación estratégica a Japón. En este marco de pensamiento aconteció una reproducción de la discriminación, se les dirigían miradas peyorativas a las minorías considerándolos como inferiores a los okinawenses debido a su grado de asimilación era menor que el de ellos mismos. En este sentido, aunque el *asimilacionismo* postulado por los intelectuales okinawenses era estratégico para que su posición en la sociedad japonesa se elevara y superaran la discriminación, conllevaba varios problemas que debían ser puestos en tela de juicio.

Fue en este periodo cuando la extrema indigencia particularmente causada por la Gran Crisis²⁷ ---aunque en Okinawa la pobreza era un problema crónico²⁸--- estaba

mucho más avanzados que los pensamientos de la revista que los jóvenes okinawenses habían publicado en Tokio alrededor de los años noventa del siglo XIX y que los ancestros de los *ainu* había dejado como legado la bella poesía llamada *yūkari*, igual que los antepasados de los okinawenses dejaron *omoro*. Yakabi, *op.cit*, pp.244-246

²⁷ Según Taminato, a principios de los años veinte del siglo XX Okinawa tenía unos seiscientos mil habitantes y la mayor parte de ellos se dedicaban a la agricultura de pequeña escala. El gobierno japonés desde la era Meiji no tomó el rumbo de reformar la agricultura tradicional ryūkyuense como una de las políticas de fomento de la industria, sino que ejecutó una política de monocultivo en torno a la caña de azúcar. Por esta situación en la que el producto agrícola principal de Okinawa, que era muy inestable y vulnerable a la fluctuación económica y a las malas cosechas, cuando el gran pánico económico posterior a la Primera Guerra Mundial azotó Okinawa, el precio del azúcar bajó repentinamente y la vida de los okinawenses sufrió un duro golpe. Originalmente su vida había sido pobre, y ahora por causa de esa crisis había caído en la indigencia. Los habitantes ya no tenían nada que comer de tal manera que se vieron en la necesidad de ingerir *sotetsu*, una especie del palma de sagú, que podía intoxicarlos e incluso matarlos si se equivocaban en el procedimiento para cocinarlo debido a que el *sotetsu* era venenoso. En la historia moderna de Okinawa este periodo desastroso es llamado *sotetsu jigoku*, el infierno del *sotetsu*. Para salvarse de la indigencia, las familias de agricultores vendieron a sus propios hijos/as, y un gran número de ellos fueron a trabajar fuera de Okinawa tanto a otras ciudades de Japón como a países extranjeros. En realidad, en esos tiempos hubo un fuerte incremento en la emigración hacia Sudamérica y el Sudeste asiático. Los okinawenses bajo el infierno del *sotetsu* se quedaron sin recibir una ayuda eficaz y para desprenderse de esta miseria por sí mismos se vieron obligados a tomar el camino del éxodo para venderse como mano de obra barata. Taminato Tomoaki, “*Sotetsu jigoku no Okinawa*” (Okinawa, infierno de la cuca) en *Okinawa ken no rekishi* (Historia de la prefectura de Okinawa), Yamakawa-shuppansha, Tokio, 1972, pp.200-202

²⁸ Desde finales de los veinte del siglo XX el sistema jurídico de Okinawa fue reformado por lo que se igualó al de todas regiones de Japón. No obstante, la reforma no llegó para el mejoramiento de los okinawenses. Con el aumento de un impuesto especial de emergencia y el establecimiento de un impuesto de consumo puestos en vigor poco antes de estallar la Guerra Ruso-Japonesa, el monto del impuesto

empujando a los okinawenses a emigrar fuera de la región. Estos okinawenses quienes salieron de su localidad en busca de trabajo fuera de la región frecuentemente, al solicitar un empleo y un domicilio en Japón, eran rechazados por “ser ryūkyuenses”.

En estas circunstancias en que los okinawenses estaban esforzándose desesperadamente por salir de la crisis, ocurrió un incidente. En 1926 se publicó una novela titulada “*Samayoeru ryūkyūjin* さまよえる琉球人” (Lit. Los ryūkyuenses errantes) en el número de marzo de la revista *Chūōkōron* 中央公論 obra del escritor japonés Hirotsu Kazuo 広津和郎. La novela presenta la visión del escritor sobre los okinawenses a través de la relación del personaje principal con dos “ryūkyuenses”. “Yo”, el protagonista japonés, entabla amistad con ellos en un encuentro extraño, los ryūkyuenses le quitan el dinero y sus artículos de valor con diversos pretextos. Aun así, el protagonista no siente inclinado a odiarlos. Esto es porque él no percibe la malicia en ellos y siente compasión por la situación miserable de Ryūkyū sobre la que los dos le han hablado. El protagonista piensa: “en la antigua época del bakufu, durante largos trescientos años, (a los ryūkyuenses) les quitaron las armas y los persiguieron, y ahora ellos sufren extremadamente por una persecución económica, para ellos son penas de largo tiempo.” Por eso, antes que sentir odio por ellos, más bien, comprende su situación y hasta llega a experimentar simpatía: “es natural que los ryūkyuenses, en una

nacional iba en aumento. Con la reforma del sistema de administración municipal, a estos se agregó una contribución municipal, así, los tributos excesivos rebasaron los límites de solvencia y empujaron a los okinawenses a la miseria. Por ejemplo, entre las cuatro prefecturas, Ōita, Miyazaki, Tottori y Okinawa, que tenían condiciones parecidas en cuanto al número de habitantes y superficie, Okinawa ocupaba el primer lugar en la suma de contribuciones pagadas, más del doble que Miyazaki. Si tomamos en consideración la baja productividad de Okinawa, que era casi de la mitad, este monto era demasiado alto para que ellos lo pagaran. A la baja productividad, la explotación por parte de usureros e intermediarios, así como el fomento de la agricultura y una reforma insuficiente en este campo, se sumaron los excesos en los impuestos y la gran crisis económica posterior a la Primera Guerra Mundial, hecho que agravó la situación de los okinawenses hasta caer en el infierno del *sotetsu*. *Ibidem*, pp.198-200

palabra, se conduzcan un poco irresponsablemente con sus perseguidores”, los japoneses.²⁹

Comprendiendo que esta visión de Hirotsu hacia los okinawenses era un problema muy grave para ellos y sintiendo preocupación de que esta visión del autor causara un malentendido hacia los okinawenses, la Alianza Juvenil de Okinawa, establecida en marzo de 1926 en torno a los jóvenes trabajadores okinawenses, aprobó por unanimidad una moción urgente de hacer protestas contra Hirotsu en la Convención celebrada el 14 de marzo del mismo año. Para los okinawenses quienes luchaban contra la discriminación y el prejuicio infundados de Japón, la novela *Los ryūkyuenses errantes* de Hirotsu en la que los ryūkyuenses decían: “es natural que los ryūkyuenses se conduzcan un poco irresponsablemente en Japón” se corría el peligro de propiciar esas malas interpretaciones sobre los okinawenses. La carta de protesta de la Alianza dirigida a Hirotsu señalaba tal temor, al mismo tiempo que “expresaba su gran agradecimiento” por la visión compasiva del autor hacia los okinawenses, y le reclamaba “una solución precisa”.

Hirotsu Kazuo contestó a esa reclamación: “he leído repetidamente esta carta de protesta. Cada vez que la he leído, me he deprimido y me he sentido atormentado por la irritación conmigo mismo y por el sufrimiento pensando que cometí un error irreparable.” En la carta el escritor afirma “haber sentido las inmensas estrecheces” que los okinawenses padecen, por otro lado, dice: “me avergüenzo por cuan superficial era tal compasión y simpatía por la prefectura de Okinawa, la cual mostré en *Los ryūkyuenses errantes*, como si un espectador ajeno, blando e indiferente se compadeciera de lejos del dolor ajeno”, y se criticó a sí mismo manifestando que él

²⁹ *Ibidem*, pp202-204

mismo debía reflexionar sobre esto bajando la cabeza, así finalmente se resolvió a “borrar todas aquellas palabras”, es decir, la novela entera. Así fue como *Los ryūkyuenses errantes* una vez publicada fue retirada de la circulación por la propia decisión del autor.³⁰ Como esta acción de Hirotsu fue muy sincera conmovió a los okinawenses de manera considerable.

Estos incidentes nos dan a conocer hoy en día las miradas japonesas hacia los okinawenses de aquellos tiempos, la intensidad de la discriminación que experimentaron entonces y el modo cómo los okinawenses intentaron vencerla.

Germen del “humorista”, de Onaha Zenkō a Onaha Būten

A pesar de las circunstancias desfavorables que rodeaban a los okinawenses, parece ser que Onaha Zenkō no sufrió tantas penas ---discriminación, prejuicio y reveses de la fortuna causados por ser okinawense--- como las que sus paisanos experimentaron, más bien, se supone que Zenkō disfrutaba de su nueva vida en Tokio. En la gaceta escolar de la Escuela Especializada en Odontología de Japón se puede leer, como hemos examinado más arriba, acerca de la situación de Zenkō, que durante su vida en la escuela él reveló su gran talento como redactor y orador ---de hecho, atraía al público con su elocuencia---, para organizar y administrar equipos para beneficio de todos y su facilidad para ser sociable. Se sabe que gozaba de la vida y que se entregaba al estudio de la odontología moderna introducida desde Occidente, sentía un gran orgullo y era

³⁰ Hirotsu Kazuo prometió a los okinawenses que la publicación de *Los ryūkyuenses errantes* nunca la incluiría en ninguna selección de sus obras, y cumplió esa promesa hasta su último momento. Tras su fallecimiento entre los okinawenses se extendió la voz de que *Los ryūkyuenses errantes* era una obra histórica y que debían dejar que fuera publicada para que muchas personas pudieran leerla. Así fue como en 1970 la obra se publicó en la revista de literatura okinawense *Shin Okinawa bungaku* en el número de verano con el consentimiento de la familia de Hirotsu. *Ibidem*, pp.204-205

consciente de ser uno de los profesionales que iban a contribuir al desarrollo de la odontología japonesa en los tiempos venideros.

No obstante, esto no significa que Zenkō estuviera completamente libre de la discriminación étnica o que fuera indiferente a este problema por ser profesional. Si bien la familia Onaha se había retirado al campo en busca de una nueva vida, y ahora que su madre Tsuru sostenía a la familia manejando su negocio del hostel aspirando a resucitar a la familia Onaha, ahora era una familia comerciante en un barrio dedicado al comercio. No se sabe cuál haya sido el propósito original de Zenkō por el que se decidió a trabajar de maestro en la escuela primaria, a lo mejor fue por razones económicas. Pero obviamente fue algo inesperado para Zenkō y su familia que se le ofreciera la gran oportunidad de estudiar odontología en Tokio y pudiera convertirse en dentista ---casi como si fuera una repesca ---, por ende, es de suponer que el corazón le latió de alegría, cuando la ocasión se le presentó. Tanto la realidad de Tokio que observó con sus propios ojos como la odontología más de vanguardia importada de los países occidentales que aprendió, transmitieron a Zenkō la “modernidad” de Japón y de Occidente. A través de todas estas experiencias el joven Zenkō amplió sus horizontes para observar y comprender las cosas con perspicacia.

Además, él nunca había mirado con desprecio a otras minorías, ni a las mujeres, ni había tenido intención de discriminar a esas minorías para elevar la posición de la etnia ryūkyuense dentro del orden jerárquico de las minorías. Tampoco compartía la perspectiva de los personajes de la novela *Horobiyuku ryūkyūonna no shuki* 滅びゆく琉球女の手記 (Lit. Memorias de la mujer ryūkyuense en vías de desaparición) escrita por Kushi Fusako 久志芙沙子, quien además de ser una escritora ryūkyuense coetánea

de Zenkō, era hija de un ex samurái arruinado. En su novela autobiográfica Kushi describe el perfil del okinawense, quien oculta a toda costa, a sus colegas e incluso a su familia su verdadero origen okinawense y se va a Tokio. Para este personaje, “el tío”, ser okinawense solamente es un estigma.³¹ La actitud de Zenkō frente el ser humano es muy diferente. Con cierta objetividad y perspicacia este joven okinawense contemplaba a la gente, a la sociedad y al mundo, asimismo reflexionaba sobre los problemas y relativizaba la jerarquía establecida socio-culturalmente de raza, de etnia, de clase, de linaje, de edad y de sexo y colocando a todos los seres por igual en el horizonte los trataba de manera imparcial. Esta visión se refleja en un artículo de la gaceta escolar acerca de la gira a Nīgata para dar conferencias, Zenkō escribe:

Lo que nos hizo mucha gracia fue que, como uno de nuestros compañeros, Nakagawa-kun llevaba bigote y también el profesor Kokubun, a quien un día antes de la salida habían afeitado pulcramente el bigote y la barba rojizos similares a los de los viejos funcionarios agrícolas de Rusia, parecía muy joven, además, nosotros los cuatro estudiantes, estábamos vestidos con un terno, las personas del lugar quienes vinieron a recibirnos no pudieron adivinar quiénes eran los estudiantes y quién era el profesor, así que al fin, creyendo que Nakagawa-kun era el profesor porque llevaba bigote, cometieron la graciosa equivocación de saludarlo a él antes que a nadie. (...) Fue el Profesor Kokubun quien después de este acontecimiento reflexionó mucho para arreglar la situación. Desde el día siguiente, el profesor adoptó una idea

³¹ En la novela, publicada en *Fujin kōron* número de junio de 1932, Kushi criticaba la actitud sin dignidad de algunos okinawenses residentes en Tokio que disimulaban su identidad de ser okinawense para proteger el rango social y los intereses adquiridos. Una vez publicada la obra, tuvo gran resonancia. El presidente y ex presidente de la Asociación Prefectural de Estudiantes de Okinawa reclamaron contra Kushi debido a que la novela equiparaba a los okinawenses con los *ainu* y los coreanos y afrentaba a los primeros por lo cual eso les afectaría en las gestiones para conseguir un empleo y para casarse. Ante esta protesta, Kushi se justificó, más bien, contestó que sentirse superior a otras etnias no tenía ningún sentido, los *ainu* y los coreanos no se diferenciaban en su valor sustancial como seres humanos, eran orientales similares, y afirmó que no debían humillarse ante quienes no comprendían la cultura y las costumbres de Okinawa. En comparación con las reclamaciones de Ōta Chōfu y de Iha Fuyū basadas en la lógica de la élite social, esta argumentación de Kushi construida desde el punto de vista de las mujeres como minoría, que eran las de abajo y las marginadas, marcó un hito en la historia del pensamiento okinawense. Yakabi, *op.cit.*, pp.248-250

brillante, se le ocurrió que tan pronto como llegáramos al lugar donde íbamos a dar las conferencias, se inculcara en la mente de la gente de esa localidad que nosotros éramos estudiantes, presentándonos antes que nada, y explicándole que desde el año en curso el terno era el uniforme escolar de nuestra escuela.³²

Por muy triviales que parecieran esas cosas, a Zenkō no se le escapaban las cosas graciosas y él siempre captaba la sustancia que había detrás de todo. Zenkō veía este episodio de manera cómica y describió al profesor quien se había turbado por haber sido confundido con un estudiante y se había esforzado por mantener su dignidad de profesor como persona respetable y amada, al mismo tiempo que había demostrado ---como si hiciera una radioscopia --- cuánto nos engañan las apariencias, que son una parte de los elementos que sirven para mostrar la autoridad, la dignidad y la posición de uno. En esta perspectiva, los que se sitúan en la parte “superior” de la jerarquía se dejan degradar a un estrato “inferior” para ser objeto de mofa, al mismo tiempo que los que están en la parte “inferior” también se burlan riéndose de los “superiores” degradados. Aun cuando aquí se perciba un espíritu crítico, no se percibe ningún rechazo hacia nadie, en cambio, se acepta a todos ---incluido a sí mismo--- como “seres amados ridículos, que son el sustrato de la humanidad”. En este punto podemos entrever el germen del humorista, aunque Zenkō todavía no pasaba a ser “Būten”. Pero, ¿de qué manera Onaha Zenkō consiguió esta perspicacia? ¿De quién o de qué la aprendió, o qué le inspiró este tipo de humorismo que llegaba a la médula de las cosas?

Encuentro con el arte interpretativo popular en la “Universidad de Asakusa”

³² *Shika Shinpō*, Vol.15 N°.11, 1922, pp.88-89

Para contestar a dichas preguntas es menester recorrer *Asakusa* 浅草, zona de diversiones ubicada en el centro de Tokio. Como Onaha Zenjin 小那覇全人, hijo de Onaha Zenkō, testimonia: “mi padre decía que frecuentaba la ‘Universidad de Asakusa’³³ donde se ponían diversos tipos de espectáculos” y pudo aprender muchas cosas del arte y de la vida, de hecho Zenkō era asiduo visitante del barrio de entretenimientos de Asakusa. A fin de percatarnos cuál era la particularidad de Asakusa que atrajo a Zenkō, examinaremos este barrio tokiota.

Desde la era Edo (1603-1867) Asakusa había sido un gran centro de diversiones para la plebe. En particular, la parte más animada de Asakusa era Okuyama 奥山 ubicada detrás del templo de *kannon* 観音 (bodhisattva Guan Yin) donde se veían diversos tipos del arte interpretativo popular como prestidigitación, acrobacia y malabarismo. Entre todas las cosas lo más peculiar de Asakusa residía en que era un lugar limítrofe con el “otro mundo”. Del *Sensōji nikki* 浅草寺日記 (Lit. Diario del Templo de Sensō) escrito desde 1744 hasta finales de la época del shōgunato, el folclorista japonés Miyata Noboru supone que el hecho de que alrededor del Templo Sensō se encontraran numerosos niños abandonados, suicidas y muertos de origen desconocido sugiere que Asakusa estaba relacionada estrechamente con la muerte y era colindante con el “otro mundo”.³⁴ Asakusa en la era Edo llevaba consigo una santidad de otro orden que la cotidianidad no tenía.³⁵

³³ Entrevista a Onaha Zenjin, en Naha, el 25 de abril de 2011

“La Universidad de Asakusa” no es una universidad real, sino que era una expresión que Zenkō usaba metonímicamente para referirse a ese lugar (Asakusa) donde pudo aprender muchas cosas del arte y de la vida.

³⁴ En este contexto, “el otro mundo” significa el mundo de ultratumba, al mismo tiempo que quiere decir el mundo fuera del marco del orden establecido, estructurado e institucionalizado. El sociólogo japonés Yoshimi Shun’ya explica que marginado del espacio estructurado de Edo, que era un lugar consistente en diversas fases y niveles en torno a la supremacía del orden (el shōgun), “el otro mundo” representaba

A esta inferencia de Miyata, el sociólogo Yoshimi Shun'ya añade otros elementos que explican por qué Asakusa era una “ventana que daba al otro mundo”. Según él, Asakusa comenzó a atraer multitud de gente en determinadas fechas. Los “lugares malos” ---la clase dirigente consideraba así el teatro y la zona de prostitución--- sustentaban la prosperidad de Asakusa.³⁶ Lo grotesco, la obscenidad y la vulgaridad de los espectáculos, lo macabro de la muerte, la voluptuosidad de la sexualidad y la santidad del *kannon*, todos estos elementos hicieron de Asakusa el “centro de una fiesta de la vida y la muerte”.

Después de entrar a la era Meiji (1868-1912) la animación de Okuyama prosiguió todavía. A principios de Meiji, como sucedió en la era anterior, los *performancers* vulgares expulsados de los barrios colindantes se aglomeraron en Okuyama, aunque en 1873 Asakusa comenzó a ser renovado como parque conforme al decreto del “Dajōkan 太政官” (el Ministerio Supremo) emitido el mismo año. Fue a partir del reajuste de la demarcación de las calles de Asakusa en 1884 cuando este sitio empezó a transformarse en un lugar de diversión moderna. Con el comienzo de las obras de reajuste, Asakusa se dividió en seis secciones – un poco después en siete --, así el barrio familiar de espectáculos llamado *Rokku* 六区 (la sexta sección) tuvo su origen en este reordenamiento. Hasta 1907 aproximadamente, los principales espectáculos que atraían a las masas eran, como antes, la acrobacia sobre una enorme esfera, la danza *miyako*, la

varios tipos de fuerza caótica, que surgían como algo que ponía en peligro tal orden. Citando a Mary Douglas, Yoshimi señala que aunque para el orden tales fuerzas caóticas implican la “impureza”, ellas son una fuente del orden mismo, así que la santidad y la impureza son dos caras de la misma moneda. Yoshimi Shun'ya, *Toshi no dramaturugī* (La dramaturgia de las ciudades), Kōbun-sha, Tokio, 1987, p.156

³⁵ Miyata Noboru, *Toshiminzokuron no kadai* (Las tareas de la etnografía urbana), Mirai-sha, Tokio, 1982, pp.143-159

³⁶ Yoshimi Shun'ya, *op.cit.*, p.195

danza de la espada, los muñecos, títeres de tamaño natural, etc., con los espectáculos callejeros alrededor y los tenderetes de varios tipos de comida rápida.

Alrededor de 1907 Rokku en Asakusa, el barrio de barracas de espectáculos vulgares, comenzó a transformarse en un centro de entretenimiento moderno donde se apiñaban los cines estilo occidental. Este periodo después de las dos guerras, la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905) y la Primera Guerra Mundial (1914-1918), hasta que estalló la Gran Crisis en 1920 fue cuando el capitalismo y la industrialización de Japón consiguieron un acelerado desarrollo, por lo que hubo una gran afluencia de habitantes de las zonas rurales al área metropolitana.³⁷ Esta nueva población, que provenía de las provincias, eran aquellos que llegaron a Tokio para buscar un trabajo en las fábricas, el aumento en el número de tales habitantes llegó a formar un nuevo estrato social, el proletariado urbano, que iba a constituir la clase de las masas urbanas junto con los empresarios o comerciantes de pequeños negocios, los artesanos y los estudiantes de clase baja, que en ese entonces también estaban aumentando.

En tales circunstancias dio inicio la época de las masas. Los intelectuales emprendieron la búsqueda y la creación del arte popular, los debates sobre este tema eran acalorados, asimismo se discutía activamente sobre la democracia. Las masas mismas, por su parte, buscaban diversiones que pudiera satisfacer un deseo colectivo. Los cines comenzaron a sustituir a las antiguas barracas de espectáculos, así fue como la nueva forma de entretenimiento, la cinematografía, con su edificio estilo occidental aplastó los espectáculos de tipo antiguo, al igual que la industria fabril arrolló a la artesanal en la misma época. Aunque no eran de estilo occidental auténtico, sino

³⁷ Por ejemplo, entre 1900 y 1923 la población de Asakusa aumentó en más de cien mil habitantes. Sachiko Itoda, *Berurin to Tōkyō – gekijō to toshi* (Berlín y Tokio: los teatros y las ciudades), INDICIUM, München, 2008, p.223

construcciones baratas y de hechura engañosa tipo occidental, Rokku en Asakusa se convirtió en una zona de edificios de una arquitectura particular como no se veía en otros lugares. Además, estos cines empleaban pequeñas bandas de música llamada *jinta* como acompañamiento musical de las películas. Se dice que el comienzo de la *jinta* se remonta al momento en que Ikeda Tatsugorō 池田辰五郎 dirigía su banda como líder en el Asakusa Opera-za en 1910, de esta manera Rokku en Asakusa fue súbitamente europeizado y todo el barrio de esta zona llegó a tener el ambiente singular híbrido de lo europeo y el toque tradicional de Edo.

Según Ōzasa Yoshio, esta europeización había sido la condición principal para que naciera un género de espectáculo estilo occidental llamado “*Asakusa Ópera*”, Ópera de Asakusa. Sobre todo, el hecho de que una gran masa llegara a familiarizarse con la música occidental, ---aunque esta música tenía la forma popular de la *jinta*---, a medida que las películas penetraban en el pueblo, es un punto importante que no podemos dejar de apreciar.³⁸ Paso a paso se creó un ambiente que sólo Asakusa y ningún otro barrio tenía. Y Asakusa, precisamente por ser tal Asakusa, pudo acoger las artes de interpretación popular más novedosas de aquellos tiempos.

Empero, ¿cuál era ese ambiente, que sólo Asakusa y ningún otro barrio tenía? Así como ya lo hemos examinado, desde que entró en la época moderna Asakusa experimentó una transición acelerada hacia la modernización. Sin embargo, esto no implica que en los tiempos modernos, sobre todo de 1907 a 1920, hayan perdido importancia “las cosas emblemáticas” de Asakusa tales como el templo del *kannon*, la calle Nakamise, numerosos tenderetes de comida rápida, espectáculos callejeros y de tipo antiguo, gente comiendo desperdicios de comida en los callejones y los “clientes”

³⁸ Ōzasa, *op.cit.*, pp.40-41

quienes vagabundeaban por la zona vestidos de harapos. En dicho periodo estos elementos emblemáticos de Asakusa se conservaban, o mejor dicho, con la venida de la nueva forma de diversión, Asakusa adquirió un cariz de amalgama de “lo tradicional”, “lo vulgar” y “lo popular” en torno al templo del *kannon* lo cual era la suma de las reliquias de la era Edo como espectáculos del tipo antiguo, con “lo moderno” y “lo occidental” como los cines y la Asakusa Ópera, en los cuales se mantenían todavía las relaciones estrechas entre los artistas y los espectadores que habían existido en la época moderna temprana. Gonda Yasunosuke 権田保之助, sociólogo japonés de esa época quien aborda especialmente el tema de la cultura popular, señala con precisión la peculiaridad de Asakusa, y menciona que “de hecho, aquí hay otro mundo donde dominan su propia causalidad y reglamentos.”³⁹

¿Cuál era ese “reglamento” que regía Asakusa conjuntando ese mundo misceláneo como un mundo armónico? Como hemos visto, esta zona urbana se caracterizaba por el hecho de haber absorbido múltiples tipos de cosas, de esta manera lo tradicional (lo japonés-chino) y lo moderno (lo occidental) se conjuntaron para dar forma a la singularidad de “lo asakusense”. Esta singularidad de “lo asakusense” no tenía una forma estática, establecida ni determinada, al contrario, era una sustancia ---o un espíritu--- como algo que continuara experimentando incesantemente una metamorfosis.

Citando a Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎, Yoshimi Shun'ya señala:

Lo que distingue de manera considerable el parque de Asakusa de otros centros de entretenimiento es que además de su inmensa extensión, en ese receptáculo cientos de elementos se mueven y fermentan intensamente sin cesar. (...) El aire del mismo

³⁹ Gonda Yasunosuke, *Minshūgorakumondai (1921) chosakushū daiikkan* (Antología de artículos sobre la problemática de los entretenimientos populares 1921, vol.1), Bunwa-shobō, Tokio, 1974, pp.269-271

parque se tiñe de la frescura detrás del caos, emite el vigor desde el fondo de la decadencia, produce la armonía en el desorden y crea el placer en el fondo de la aflicción, así marcha como un gran río joven en el cual milagrosamente siempre corre el agua rebosante, sólo porque todo aquello de Asakusa está transfigurándose con la velocidad del rayo.⁴⁰

Además de este punto, otro que merece la atención es que Asakusa aceptó a toda la gente, de distintos orígenes, clases, edades y profesiones que llegaba a esta zona. Según las palabras del reportero Ishizumi Harunosuke 石角春之助, “Asakusa, donde el capricho de la burguesía remilgada y el del proletariado indecente eran tratados imparcialmente, era las entrañas de Tokio. Ahí se hallaba un lugar al cual además de la burguesía y el proletariado, aun los mendigos, las prostitutas y la juventud descarriada, se podían adaptar fácilmente.⁴¹ En realidad, la mayor parte de las personas que iban a Asakusa eran la plebe urbana compuesta de gente de diversos tipos de ocupaciones como los obreros industriales, los peones, los que tiraban de los *ricksshaw* (carrito tirado por un hombre para transportar personas), los pregoneros ambulantes, los entretenedores callejeros, los artesanos, etc. Ciertamente, en el sentido verdadero, ahora Asakusa estaba transformándose en el centro de entretenimiento del pueblo, para el pueblo y por el pueblo mismo, donde el naciente proletariado, que era heterogéneo y no monolítico y que había surgido del rápido desarrollo del capitalismo⁴², estaba creando su propia

⁴⁰ Tanizaki Jun'ichirō, *Kōjin (1920) zenshū dainakan* (La sirena 1920 Colección de sus obras vol.7), Chūōkōron-sha, Tokio, 1967, pp.82-82, citado por Yoshimi. Además Tanizaki agrega que “el movimiento genera el progreso dentro del movimiento mismo. (...) ahí hay un meneo inconsciente que es el cimiento para que nazca una nueva civilización. (...) Aunque sea inconsciente y un meneo, quien desprecie esto despreciará al pueblo.” En este punto Itoda ve la complicada posición de la intelectualidad ante el arte popular que estaba cobrando fuerza. Itoda, *op.cit.*, p.224

⁴¹ Ishizumi Harunosuke, *Asakusa uramonokatar* (Los cuentos oscuros de Asakusa), Bungeishijō-sha, Tokio, 1927, pp.61-63

⁴² De finales del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX la afluencia de los provincianos a Tokio y la indigencia en que vivían fueron un tema que atrajo el gran interés de escritores e investigadores. Así, fueron escritos varios reportajes y novelas que tratan de la pobreza urbana: Yokoyama Gennosuke, *Nihon no kasōshakai* (La sociedad baja de Japón)(1898), Iwanami-shoten, Tokio, 1949; Departamento de la

cultura, participando cada uno a su manera en el “escenario de Asakusa” y desempeñando el papel que quisiera. Los protagonistas del “escenario de Asakusa” no eran sólo el proletariado. Las diversas clases incluídas la burguesía y la intelectualidad, que frecuentaban la zona en busca de diversión moderna, también tomaban parte en la creación de la cultura de Asakusa.

Otra cosa más que merece la atención es que la mayoría de los protagonistas de Asakusa, como antes lo he mencionado, provenían de las provincias.⁴³ Desde la entrada a la época moderna en Meiji, sincronizándose con el fomento de la industria, numerosos provincianos afluyeron a Tokio en busca de una oportunidad. Para estos forasteros Tokio era la ciudad floreciente que les ilusionaba para encontrar una mejor vida y les prometía un porvenir brillante. No obstante, el Tokio real no les favoreció, no era un lugar donde los provincianos pudieran mostrar gran actividad ni era el paraíso para ellos, de hecho casi la mayoría fue absorbida como mano de obra barata en el mercado laboral urbano, así se vio obligada a vivir la dura realidad. Yoshimi indica que esas circunstancias les impulsaron a concientizar de manera cruel la “pérdida del pueblo natal”, y que precisamente fue en esas circunstancias en que Asakusa, lugar mágico como si estuviera situado fuera de Tokio, pese a estar ubicado en esa capital, tenía un sentido especial. Para ellos Asakusa, donde todos eran tratados por igual, actuaban a su manera y se divertían como querían, fue tanto un refugio que tenía una función catártica

Sociedad de Tokio, *Tōkyōshinai no kichinyado ni kansuru chōsa* (Investigaciones sobre las hosterías de la ciudad de Tokio), Tokio, 1922; Matsubara Iwagorō, *Saiankoku no tōkyō* (Tokio de la mayor sombra)(1893), Gendaishichōha, Tokio, 1980; Kusama Yasō, *Kindai kasōminshū seikatsushi* (Historia de la vida del pueblo del estrato inferior)(1928-1937), Akashi-shoten, Tokio, 1987; Soeda Azenbō, *Asakusa teiryūki* (Registro de la corriente del fondo en Asakusa)(1930), Tōsui-shobō, Tokio, 1982. Aparte de reportajes, algunos novelistas también abordaron este tema: Tanizaki Jun'ichirō (*op.cit.*); Kawabata Yasunari, *Asakusa kurenaidan* (La pandilla Rojo Asakusa)(1930), Kōdan-sha, Tokio, 1996

⁴³ Tsuda Masumi realizó una investigación sobre las familias de Tokio entre 1911 y 1912 según la cual de 8.395 personas objeto de la investigación, 5.733 --- el equivalente a 65%--- eran provenientes de otras regiones. Tsuda Masumi, *Nihon no toshikasōshakai* (La sociedad baja en las ciudades de Japón), Mineruba-shobō, Tokio, 1972, pp.102-113

para escaparse de la dura vida de Tokio, como la tierra natal imaginaria adonde regresar.⁴⁴ Además de la conciencia de la “pérdida del pueblo natal”, el ambiente festivo que inundaba a Asakusa por todos lados ---las calles, los comedores, las barracas de variedades y los teatros--- incesantemente propició la intensificación de la sensación de que era “una comunidad imaginaria” y de su consolidación entre los visitantes y residentes de Asakusa:

Yo no soportaba la escuela primaria. Tampoco regresaba a casa. Al oírse la música desde alrededor de la cafetería, me daba no sé qué alegría. Era otro mundo. El estanque Hyōtan de Asakusa, cuando fui ahí y estaba sentado, vi a personas sentadas sin fuerzas. Todos éramos iguales, compañeros de fatigas. Éramos los fracasados de la vida.⁴⁵

Éstas son palabras de Tsurumi Shunsuke 鶴見俊輔, pensador, crítico e investigador de la cultura popular, que evocan el ambiente de Asakusa de aquellos tiempos. Nos hablan de que una vez dentro de Asakusa los individuos urbanos se sentían aceptados como si todos ellos fueran habitantes del mismo nivel social que vivían en la misma sociedad. Y el ambiente festivo, como la música que se oía desde la cafetería, tratando a todos por igual, ponía alegres a esos individuos perdidos en la urbe, invitándolos a la fiesta efímera que se desplegaba cada día en cada rincón de Asakusa y a olvidarse de todas las angustias de la vida cotidiana, y canalizaba la sensación hacia la comunidad imaginaria.

⁴⁴ Yoshimi, *op.cit.*, pp.245-249

⁴⁵ Palabras de Tsurumi Shunsuke, “Coloquio, Ojos que miran al entretenimiento” en *Gonda Yasunosuke kenkyū* Número 4, Nihonjin to goraku kenkyūkai, 1986, p.16, citado por Yoshimi, *op.cit.*, p.245

Los espectáculos de Asakusa

Ahora bien, ¿cuáles fueron los géneros del espectáculo que se ponían en Asakusa? Creo que a través de la revisión de los géneros del arte interpretativo que se supone que eran llevados a la escena en la Asakusa de aquellos tiempos, podríamos acercarnos un poco más a ese algo que inspiró a Onaha Zenkō e hizo que se transformara en Onaha Būten.

En el periódico *Tōkyō Asahi* 東京朝日 del 10 de mayo de 1919, año en que Zenkō ingresó en la Escuela Especializada en Odontología de Japón, se hallan algunos anuncios publicitarios de espectáculos: dos piezas de una tragedia puesta en escena en forma del *shinpa* en el Tokiwa-za 常盤座; una comedia, una opereta y una comedia musical en el Kinryū-kan 金竜館. También en el mismo periódico del 14 de mayo del mismo año se encuentra la publicidad de unas piezas de *komikku opera*, ópera cómica, de *raito opera*, ópera ligera y de *myūjīkaru purē*, teatro musical en el Kannon-gekijō 観音劇場. Asimismo, en el periódico del 31 de mayo aparece un recital de *rakugo* 落語, cuento cómico en forma de monólogo, de Yanagiya Kosan 柳家小さん con números clásicos como *Sokotsunagaya* 粗忽長屋 (Lit. La casa de vecindad de un solo piso aturdida) y *Rakuda* らくだ (Lit. El camello) en el Namiki-tei 並木亭; una comedia nueva puesta por la compañía del *Rakuten-kai* 楽天会 en el Meiji-za 明治座; una opereta de baile y una comedia a cargo de la compañía del *Shichisei kagekidan* 七声歌劇団.⁴⁶

En el periódico *Tōkyō Nichinichi* 東京日日 del 30 de abril de 1920, se ve una publicidad, de un lado, de la comedia *Gokurō* 五九郎, con la frase: “Sin duda todo el

⁴⁶ *Asahi-shinbun fukkōkuban hachijūsan*, Nihontoshosentā, Tokio, 1991

mundo simpatizará con la obra”, del otro lado, la publicidad de la película *Sanī saido* (Sunny Side) de Charles Chaplin con la expresión “Todos los días estamos recibiendo una buena acogida, gracias por llenar la sala”. Asimismo en el periódico *Tōkyō* del 30 de abril del siguiente año, 1921, aparecen anuncios de un recital de opereta y de *Bokkachio* (Boccaccio) comedia musical con Shimizu Kintarō 清水金太郎 como protagonista en el Kinryū-kan.⁴⁷ Así en los periódicos *Tōkyō Asahi* y *Tōkyō Nichinichi* de 1919 a 1923 cuando Zenkō vivía en Tokio principalmente se encuentra publicidad de funciones de comedia, de opereta, de musicales y de *rakugo*, entre otros, que eran los géneros que gozaban de gran popularidad en aquel entonces.

La opereta representada en Asakusa se llamaba *Asakusa ópera*, y se supone que su comienzo se remonta a *El ejército femenino marcha al frente*, obra teatral de la compañía de Takagi Tokuko 高木徳子 (escrita por Iba Takashi 伊庭孝 y puesta en escena en el Tokiwa-za en enero de 1917). Sin embargo, esto no significa que antes de *El ejército femenino marcha al frente* no hubieran existido piezas teatrales para desarrollar el arte del entretenimiento como ópera de Asakusa, sino que, como hemos examinado en la sección anterior, gradualmente en Asakusa se habían venido estableciendo los cimientos para acoger una obra musical como ésta.

El ejército femenino marcha al frente era una comedia musical con danzas de marineros y de espadas de Escocia, cuya trama satirizaba las guerras: por falta de soldados varones, el ejército femenino marcha al frente. En la obra se cantaban canciones como: *La canción de Chipperarī (It's a long, long way to Tipperary)*, o *Daburin bē (I'm on my way to Dublin Bay)*, las cuales eran originalmente canciones

⁴⁷ Sogabe Tsukasa, *Warau Okinawa: uta no shima no onjin Onaha Būten den* (Un benefactor de las islas de la risa: la leyenda de Onaha Būten), Ekusunarejji, Tokio, 2006, p.76

militares de Inglaterra y que se habían puesto de moda mundialmente durante la Primera Guerra Mundial. En esta pieza Takagi Tokuko, encargada de la coreografía, desempeñó el papel de una oficial francesa, Iba Takashi el de un capitán, y además salían otros personajes: un espía alemán, un oficial japonés, un contramaestre japonés y una oficial escocesa. Aquí cito una parte del texto:

Marinero 1: Oye, oye, todos los días seguimos navegando, pero ¿cuándo terminará la guerra?

Marinero 2: Mira, no te quejes. La guerra todavía no termina, sino que por fin el ejército de las mujeres marcha al frente.

Marinero 1: Hablando del ejército femenino, las mujeres rusas son buenas. ¿Conoces a alguna mujer rusa?

Marinero 2: Claro que conozco una, es *Kachūsha* (diminutivo cariñoso del nombre ruso Yekaterina)⁴⁸.

Marinero 1: Déjate de bromas. Oye, ya viene el ejército de las mujeres. Voy a apuntar sus nombres. ¡Ejem! Oiga, ¿de dónde es y cómo se llama?

Oficial rusa: Popiā Nian Kurīporonia:

Marinero 1: ¿Pertenece usted a una especie de gato?

Oficial francesa: ¡Capitán, capitán!

Capitán japonés: ¡Qué sueño tengo! ¿Qué le pasa?

Oficial francesa: Hay un hombre sospechoso. ¿No está enterado usted de que a bordo de este barco hay un espía alemán?

Capitán japonés: ¿Qué dice?

⁴⁸ *Kachūsha* es también el nombre de la heroína de la película japonesa del mismo título producida en la era Taisho. La película y la canción alcanzaron gran popularidad.

Oficial francesa: Lo capturamos nosotras, el ejército femenino.

Capitán japonés: ¡Oh, buen trabajo! Yo, claro que ya estoy enterado, pero como quería probar su habilidad....

Oficial francesa: Capitán, para nosotras fue pan comido, je, je, je...

Todos: ¡Ahí viene un barco de guerra japonés! ¡Ayúdenos!

Oficial japonés: La flota alemana, que es grande, se ha ido sin disparar ni una bala de cañón hacia nosotros, el ejército japonés. ¡Todos, ustedes tienen el apoyo de nosotros, el ejército de Japón, no se preocupen! Así que de aquí en adelante...

Todos: ¡De aquí en adelante!

Oficial japonés: ¿Qué pasa, qué pasa? En esta flota del Atlántico, yo jamás he visto el comportamiento de un ejército femenino bien disciplinado y ordenado. La disciplina de nuestro ejército es como... ¡Firmes! ¡Número! ¡Uno, dos! ¡Derecha! ¡Izquierda! ¡En sus lugares! Así desde siempre en nuestro país los hombres trabajamos fuera de casa, y las mujeres se encargan de las cosas del hogar a fin de quitar todos los motivos de preocupación y para evitar futuros problemas, hay que separar lo que son deberes de los hombres y de las mujeres, je, je, je... Así que sería mejor que también ustedes señoritas renunciaran a marchar al frente. (...)⁴⁹

El hecho de que se les permitiera describir la guerra y a los oficiales de esa manera burlesca y escasa de seriedad nos deja saber que la censura que ejercían las autoridades en ese momento aún no era tan rigurosa. Aunque los oficiales, japoneses y extranjeros, aparecen como aparentemente serios, disciplinados y leales a su patria, los marineros subordinados cuyo interés mayor son las mujeres nos transmiten sus sentimientos antibélicos aburridos de la guerra. Además, lo interesante es que las oficiales mujeres que aparecen no sean japonesas sino occidentales, pertenecientes a los países aliados y

⁴⁹ <http://blog.livedoor.jp/melody1964/archives/51451252.html>

Se supone que este texto fue grabado a finales de la primera década del siglo XX por la empresa fonográfica *Kyōto oriental*.

el hecho que el autor tuviera la intención de subrayar la masculinidad y la formalidad --- aunque fueran algo ridículas--- de los oficiales japoneses. Mientras tanto quería representar a las mujeres occidentales como exóticas y sensuales desde un punto de vista machista. La imagen de lo erótico que provocaba la sonoridad de la palabra “*nyogun* 女軍” (ejército femenino) estimulaba el gusto de las masas. Como la moda de la danza *Sarome* (*Salomé*) había sido un ejemplo típico, ese fue el momento cuando el atractivo sexual de las actrices, que no debía aparecer en escena debido a su sensualidad, comenzó a presentarse con un sabor moderno. El gran encanto de la *Asakusa ópera* residía en el atractivo sexual de las actrices, y en este sentido, Ōzasa Yoshio señala, en forma acertada, que la *Asakusa ópera* es una versión “modernizada” ---y más pomposa por ser una mezcla de la comedia, la danza y la música--- de la gran moda del *musume gidayū* 娘義太夫, *gidayū femenino* (recitación hecha por mujeres acompañada del *shamisen*), que por iniciativa de Takemoto Ayanosuke 竹本綾之助 monopolizó la popularidad en las salas de variedades durante unos diez años desde alrededor de 1887.⁵⁰ Los aficionados de este espectáculo eran llamados “*pera goro*”, neologismo que proviene de *pera*, las últimas dos sílabas de *ópera*, y de *goro*, últimas dos sílabas de la palabra francesa *gigoló*, los que se sentían atraídos por éste eran todo tipo de varones: obreros de la industria, carpinteros, empresarios de negocios pequeños y medianos, asalariados, funcionarios, militares y particularmente estudiantes que se aglomeraban en los teatros de Asakusa para ver a las sensuales actrices.⁵¹

⁵⁰ Ōzasa Yoshio, *op.cit.*, p.56

⁵¹ En esta lista de los “*pera-goro*” se cuentan el anarquista Ōsugi Sakae, el poeta Satō Haruo, los escritores Tanizaki Jun’ichirō y Kawabata Yasunari. Este último en su diario del 2 de diciembre de 1917 escribe: “Yo que estoy entregado a la creación de mi obra tomando la pluma soy el que caigo en la tentación de ir a ver la ópera en el Nihon-kan. Al venir al comedor, tuve que encontrarme a mí mismo, obsesionado por la tentación. ¿Para qué voy a verla? Por supuesto que para ver a las jóvenes actrices. Con el mismo corazón que el de muchos estudiantes atraídos por ellas.” Kawabata Yasunari, citado por Soda Hidehiko, “*Dekadansu no farandōru: Asakusaoperajoyū Kawai Sumiko*” (La farándula decadente: Kawai

El ejército femenino marcha al frente abrió un nuevo campo en la historia del teatro japonés y constituyó un éxito clamoroso, por lo que el auge de la opereta en Asakusa llegó junto con sus grandes estrellas como Kawai Sumiko 河合澄子, Sawa Moreno 沢モレノ y Taya Rikizō 田谷力三. Como he venido mencionando hasta ahora, en Asakusa ya se habían establecido las bases para acoger este tipo de arte interpretativo popular, y la trama de la obra *El ejército femenino marcha al frente* se adaptó precisamente a los tiempos de la Primera Guerra Mundial y a la ciudad modernizada que era Tokio. Según *La historia del entretenimiento en la preguerra* de Ishikawa Hiroyoshi, el Tokio de la era Taishō puede caracterizarse como sigue:

Como Okui Fukutarō indica “la era Taishō fue cuando el remanente y la vida (del carácter de Edo en el Tokio de Meiji) se arruinaron” y “en este sentido se puede considerar que la era Taishō fue una época notable en la historia de nuestro país, por lo menos en la historia de la vida urbana”, la era Taishō fue una época en que las ciudades japonesas comenzaron a transformarse de manera considerable. (...)El estrato de empleados urbanos como los obreros industriales y los empleados de instituciones o de empresas eran (la nueva clase media) quienes reemplazaron al estrato de los negocios independientes urbanos para representar al estrato urbano principal y determinaron el estilo de la cultura urbana. La teoría del entretenimiento popular, obra de Gonda Yasunosuke, atestigua el hecho del reemplazo de los ciudadanos urbanos representativos desde la perspectiva de la investigación acerca del entretenimiento. El tema enfoca el proceso de cambio de los espectáculos de entretenimiento representativos en las ciudades, de un estilo de entretenimiento en la sala de variedades en torno al *kōdan* (recitación dramática de hechos históricos) y el *rakugo* (cuento cómico), que se formaron a finales de Edo y se desarrollaron en Meiji hacia un nuevo estilo, es decir, las películas que hicieron rápidos progresos en poco tiempo, desde que habían aparecido como espectáculos de entretenimiento en la segunda mitad de la década de los treinta de Meiji (1902-1906). Se trata de una

Sumiko, actriz de la Asakusa ópera), en *Taishō no engeki to tosi* (El arte escénico y las ciudades en la era Taishō), Musashino-shobō, Tokio, 1991, pp. 58-59

investigación que demostró ese proceso a partir del hecho del cambio de los ciudadanos representativos urbanos desde el estrato de los negocios independientes urbanos al estrato de empleados urbanos.⁵²

Gonda Yasunosuke reconoce la prosperidad de las películas como “películas nacidas del pueblo”, y esto se podría decir tanto de la *Asakusa ópera* como de la comedia de Soganoya que voy a mencionar más adelante. Asakusa era la Meca de las películas y allí también nacieron y crecieron la *Asakusa ópera* y la comedia de Soganoya.

En la época posterior a la Primera Guerra Mundial (1914-18) la coyuntura económica de Japón se encontraba en situación próspera, y a partir de mediados de la década de 1910 se venían introduciendo un gran número de películas norteamericanas de buena calidad como las de Chaplin, por lo que la gente comenzó a sentir aún más accesible y cercana que nunca la cultura norteamericana. La occidentalización que se había puesto en marcha con la apertura de una nueva era en la segunda mitad del siglo XIX⁵³ ahora iba echando raíces cada vez más profundas en la tierra nipona. Como indica Ōzasa citando a Russel Nye, si el musical es el fruto de la típica cultura urbana, la *Asakusa ópera* y la comedia de Soganoya surgieron en ese lugar llamado Asakusa, el centro de diversión más avanzado en urbanización, occidentalización y masificación cuyo público demandaba entretenimientos de tipo novedoso, “ligeros”, exóticos y

⁵² Ōzasa, *op.cit.*, pp.57-58

⁵³ Al principio, para los espectadores, las obras del teatro occidentalizado eran ininteligibles. Por ejemplo, el primero de septiembre de 1879 la compañía de un actor del *kabuki*, Ichikawa Danjūrō 市川團十郎 estrenó la obra *Hyōyū kidan seiyōkabuki* 漂流奇談西洋歌舞伎 (Lit. *Kabuki* occidental de la historia extraordinaria de un naufragio) en el Shintomi-za. En esta obra la compañía australiana Vernon representó una pieza de ópera como teatro dentro del teatro, pero para los espectadores japoneses fue difícil entenderla. Según la reseña del periódico, “la mayoría del público no entendió absolutamente nada desde el principio hasta el fin y no hizo sino estallar de risa” También Basil Hall Chamberlain, japonólogo británico que vivía en Japón en aquellos tiempos, describe el ambiente de la sala: “la gente se reía a carcajadas hasta las lágrimas de la ridiculez de la manera europea de cantar.” Kurata Yoshihiro, *Shibaigoya to yose no kindai* (La época moderna en las barracas del teatro y las de variedades), Iwanami-shoten, Tokio, 2006, pp.75-76

espléndidos. Tanizaki, acerca de su experiencia al ver *la Asakusa ópera* dice: “tenía una atmósfera como la de la fiesta deportiva de la escuela primaria con algunos elementos decadentes y exotismo.” Esta atmósfera significaba vulgaridad y baja calidad, según la explicación de Tanizaki, en la cual la *Asakusa ópera* fue recibida con entusiasmo sólo con obras donde hombres y mujeres estilo occidental se divertían sin preocupación, a veces cantando y bailando con alegría. Para él la *Asakusa ópera* era una combinación de “decadencia” y “exotismo” y predominaba la “atmósfera de la fiesta deportiva de la escuela primaria”⁵⁴, esta combinación era la suma de la “belleza popular”.

Además de la ópera, hay un género muy conocido en Asakusa: la comedia de Soganoya Gokurō. En cuanto a la “comedia” antes de ésta, en la historia del teatro japonés existían el *kyōgen* y la *niwaka* 俄. La historia de la obra corta humorística llamada *niwaka* es antigua y este tipo de piezas se veían en varias regiones de Japón. Hoy en día la *niwaka* todavía se representa en Hakata 博多, ubicada en la región meridional de Kyūshū, sobre todo en la festividad Hakata Dontaku. Sin embargo, dejando a un lado la *niwaka* que actualmente es representada por aficionados como la de Hakata; en Ōsaka desde alrededor del período Kansei 寛政 (1789-1801) comenzaron a aparecer maestros de la *niwaka* especializados en este arte, en el período Tenpō 天保 (1830-1844) este género floreció tanto que alcanzó su primer auge y se escenificó la *niwaka* del *kabuki*, que lo parodiaba. Cuando empezó la era Meiji, aparecieron salas establecidas para la *niwaka*.

Fue en febrero de 1904 cuando, convencidos de que estaba por venir la época del teatro para hacer reír al público, Soganoya Gorō 曾我廼家五郎 y Soganoya Jūrō 曾我

⁵⁴ Tanizaki, citado por Itoda, *op.cit.* p.224

廻家十郎 estrenaron en el Naniwa-za 浪花座 en Ōsaka, la primera obra de comedia de su compañía, *Soganoya kyōdai ichiza* 曾我廻家兄弟一座 (Compañía hermanos Soganoya). La compañía iba camino hacia la prosperidad representando sus obras cómicas en Ōsaka, Kioto, Tokio y Yokohama, pero más tarde, los dos cómicos se separaron y cada uno estableció una nueva compañía propia. Si bien la jocosidad del *niwaka* ōsakense fue elevada hasta la categoría de “comedia”⁵⁵ por Gorō y Jūrō, después de que se separaron, a Jūrō no le fue bien y en 1921 se retiró del mundo del espectáculo, mientras que Gorō fue perdiendo gradualmente el “espíritu del humorismo popular”, que había tenido originalmente, y fue adquiriendo un matiz moralizador hasta que se transformó en un “teatro de categoría” para la clase alta.

Soganoya Gokurō 曾我廻家五九郎 fue llamado el “rey de la comedia de Asakusa”. Gokurō había sido originalmente militante del Movimiento por la Libertad y los Derechos del Pueblo, por lo que perfeccionó su elocuencia, y en 1907 se hizo discípulo de Soganoya Gorō, después de independizarse de su maestro, en 1912 inauguró su propia compañía. Al convertirse en actor Gokurō reveló su don para la

⁵⁵ Se dice que Gorō citó la palabra “*kigeki* 喜劇 (comedia)” en su obra *Kigeki natsukosode* 喜劇夏小袖 (Comedia, Kimono veraniego de mangas cortas) – adaptación teatral de *El avaro* de Molière presentada en 1892 -. Sin embargo, originalmente la palabra “*kigeki* (comedia)” había sido inventada por Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 después de grandes dificultades cuando él encontró la palabra inglesa “comedy”, derivada del griego, mientras traducía las obras teatrales de Shakespeare. Eso fue en 1891. En los diccionarios de finales de Edo, “comedy” era traducida como “*dōke shibai* 道化芝居 (farsa)”, “*chaban shibai* 茶番芝居 (teatro de bufonería)”, “*niwaka kyōgen*” 俄狂言, “*chari* 茶利 (lo humorístico)” o “*odoke* おどけ (bufonada)”, ya que en Japón no existía ningún concepto correspondiente a “comedia”. Los dos conceptos opuestos del drama como son la tragedia y la comedia existían en Occidente, y en este sentido, cualquier que fuera el motivo, el hecho de que Gorō formara su compañía con la denominación de “nueva comedia” fue un hito en la historia. Ōzasa, *op.cit.*, p.121

palabra improvisada, pese a que durante toda su carrera teatral difícilmente memorizaba los diálogos de los papeles que representaba. A diferencia de Gorō y Jūrō, Gokurō utilizó la música occidental y empleó a actrices en la comedia, en lugar de los *onnagata*, actores del sexo masculino que desempeñan papeles femeninos, y a actores masculinos de la ópera, del teatro de espada y de la Nueva Escuela, además de reforzar la sección de la escritura de textos en su compañía. Asimismo lo que merece la atención es que una de las peculiaridades de la compañía de Gokurō era el uso del dialecto de Tokio renunciando al de Kansai, a pesar de que Gokurō era originario de Tokushima 徳島, situada al este de la isla de Shikoku 四国, aún más sur de Kansai. Para promocionar sus representaciones en la región de Kansai en la publicidad utilizó la expresión “producto famoso de Tokio” como lema.

Hasta entonces la gracia de la comedia había consistido principalmente en la confusión causada por los lapsus de un despistado, en cambio, además de un toque de la opereta, Gokurō incluyó en su comedia la risa moderna del *non-sense*, el sin sentido. Según Shibuya Tengai II, en uno de sus guiones se encuentra la frase “No llores, no llores, aunque llores, no caerán tetas del cielo”, la cual en aquella época parecía algo poco natural. Por esta razón o no, Hata Ippei señala que Gokurō era precisamente el creador del *acharaka* (Lit. De allá, es decir, estilo occidental), que iba a surgir y alcanzar su auge desde la segunda mitad de los veinte hasta los años treinta del siglo XX.⁵⁶ En este sentido, Gokurō precisamente fue empresario, promotor y director de espectáculos, quien con ese pensamiento y creatividad progresista produjo obras de

⁵⁶ Ōzasa, *op.cit.*, p.163

comedia que se ganaron la simpatía del público y creó la comedia *acharaca*. Ozaki Kurazō 尾崎倉三, dramaturgo de la compañía de Gokurō, afirma:

Aún ahora frecuentemente le digo a la gente que durante los cuarenta años de mi vida como escritor no he visto a ningún comediante tan grande como Gokurō. Yo digo que Gokurō, a quien todo el mundo considera un mal actor, actúa mejor que nadie. Porque él hace reír al público sin intención de hacerle reír. Cualquier actor trata de hacer reír con mucho brío en el momento crítico, pero, Gokurō no lo hace así y el público se ríe con naturalidad.⁵⁷

Por su parte, Mizuki Kumio 水木久美雄, dramaturgo y director de teatro, sobre la comedia de Gokurō en la revista *Engeki kenkyū* 演劇研究 (Lit. Investigación del teatro) señala lo siguiente:

Gokurō se desarrolló en Asakusa. Creó la comedia que representaba francamente la vida del pueblo. El público de Gorō era burgués, venía de lugares alrededor de Tsukiji 築地 extendiéndose hasta Yamanote 山の手. Por el contrario, el de Gokurō es de alrededor de Asakusa. Gorō es una persona inteligente como lo demuestra en sus textos, ya que es de la clase intelectual, por lo tanto, su comedia está llena de moralejas remilgadas y tradicionales. La farsa de Gokurō es vulgar y original. Además, él era un actor que se caracterizaba por sus movimientos corporales.⁵⁸

⁵⁷ Citado por Mukai Sōya, *Nippon minshū engekishi* (La historia del teatro popular en Japón), Nipponhōsō shuppanyōkai, Tokio, 1977, p.98

⁵⁸ *Ibidem*, p.102

Hay una anécdota de que cuando Gokurō puso en escena el *Dekameron* (Decameron), después del Gran Terremoto de Kantō ocurrido en 1923, el embajador italiano de ese entonces hizo los máximos elogios de Gokurō calificándolo como “comediante digno de fama mundial”.⁵⁹

Lo que Zenkō aprendió en Asakusa

Hasta aquí hemos examinado la vida de Onaha Zenkō, su infancia y adolescencia en Kadena durante la época de la preguerra, su vida estudiantil en Tokio en la era Taishō, el arte interpretativo desarrollado en Asakusa el cual inspiró al joven Zenkō y del que surgió el germen de Būten. Y para terminar este capítulo, quiero exponer la influencia que la vida en Tokio, sobre todo en Asakusa, ejerció sobre este joven okinawense. Asakusa era verdaderamente un espacio libre de la rutina cotidiana en el que se encontraban cosas, personas y valores misceláneos, y era el centro del entretenimiento urbano, lleno de vida, en el que se agolpaba una multitud de gente compuesta de diversos estratos sociales, de todas las edades y ocupaciones. La era Taishō fue la época cuando se desarrolló la modernización-occidentalización (y la masificación) de la cultura y Asakusa fue el lugar representativo de ese fenómeno. Sin embargo, Asakusa no se dejó llevar por la corriente occidental. La particularidad de Asakusa residió en este punto: su hibridismo. Los elementos modernos como el cine y la ópera y los tradicionales como los espectáculos antiguos (*misemono* 見世物) formaban un todo armonioso. Este hibridismo de Asakusa no sólo se veía en los géneros del arte interpretativo, sino también en la mezcla del público de todas las esferas. Esta zona

⁵⁹ *Ibidem*, p.102

recogió y asimiló a toda clase de personas y de cosas sin perder su originalidad. Soeda Azenbō 添田唾蟬坊, cantante ambulante, indica que Asakusa “es un crisol en el que se funden toda clase de modelos viejos para transformarlo en algo nuevo”, hay “una gran corriente híbrida de toda clase de personas y de razas en cuyo cauce yace un extraño ritmo.”⁶⁰ Así sin dejar su singularidad, Asakusa asimiló toda una miscelánea fundiendo distintos elementos: la burguesía y el proletariado, la tradición y la modernidad, para crear un extraño ritmo, metamorfoseándose de manera dinámica. Por esta razón Asakusa adquirió otro aspecto de la “*asakuseidad*”: el sentimiento de convivencia. Este fenómeno se veía de manera notable en las funciones de cualquier espectáculo, incluso en las películas.

Al entrar en esa sala de variedades, lo que me impresionó primero fue el público. Hay muchos obreros, la mayor parte son monjes, bonzos jóvenes, señoras, obreras de las fábricas, y se nota que todos se divierten viendo los espectáculos con aire de satisfacción. (...) Cuando los entretenedores conocidos entran al escenario y comienzan a cantar, el público grita “*Essassaaa*” o “*Dokkoishoo*”⁶¹. Toda la sala está tan llena de un ruido alegre, me parece que no solamente son una o dos personas, sino la mitad del público, o en ciertos casos casi todo el público grita así para animar el espectáculo.⁶²

Soeda también menciona “el aire peculiar de Asakusa hace que el límite entre el escenario y los asientos del público desaparezca y ambos forman un todo armonioso.”⁶³

⁶⁰ Soeda Azenbō y Soeda Tomomichi, *Asakusateiryūki* (Registro de la corriente del fondo de Asakusa), Tōsui-shobō, Tokio, 1982, pp.3-5

⁶¹ Es la manera de gritar para animar a los actores.

⁶² Furukawa Roppa, “Ginza to Asakusa” (Ginza y Asakusa) en *Fujingahō*, Número de enero de 1930, editado por Nakajima, Kenzō en *Dokumento Shōwa sesōshi: senzenhen* (Historia de los aspectos de la sociedad en la era Shōwa: la preguerra), Heibon-sha, Tokio, 1975, pp.207-208

⁶³ Soeda, *op.cit.*, pp.65-66.

Así la particularidad de Asakusa consiste en el hibridismo, el dinamismo, la plasticidad y el sentimiento de convivencia.

Fue de los años 8 al 12 de la era Taishō (1919-1922) cuando Onaha Zenkō vivió en Tokio por sus estudios en la Escuela Japonesa Especializada en Odontología. A pesar de que su estancia sólo duró cuatro años, lo que el joven okinawense asimiló en la capital llegó a ejercer una gran influencia en su vida después de regresar a Okinawa. En ese periodo de cuatro a cinco años después de la Primera Guerra Mundial, Japón atravesó por una crisis económica, hecho que se extendió hasta Okinawa. En estas circunstancias difíciles, con la conceptualización de la “democracia” y su difusión, los movimientos obreros cobraron fuerza en Japón. En Okinawa, a mediados de la era Taishō comenzaron a fundarse sindicatos y los movimientos obreros adquirieron un matiz de la lucha de clases. Fue en el año 10 de Taishō (1921) cuando se celebró por primera vez el Día del Trabajo en Okinawa.⁶⁴

Fue en este contexto histórico cuando Onaha Zenkō vivió en Tokio. Los okinawenses fuera de sus islas sufrían por la discriminación, por las miradas desdeñosas y por ser llamados “*riki*” o “*rikijin*” en sentido peyorativo. Aunque posiblemente Zenkō no fuera un caso excepcional entre esos okinawenses, en las gacetas mensuales de dicha escuela, *Shika-Shinpō*, se observa que él disfrutaba de la vida estudiantil en Tokio, desplegando su talento y el gusto por la escritura.

Así, las informaciones dadas por estos documentos escolares nos muestran que en la Escuela Especializada en Odontología de Japón, Onaha Zenkō era un estudiante excelente y serio y supuestamente más que ser discriminado, era respetado por sus

⁶⁴ Taminato, Tomoaki, “Sotetsujigoku no Okinawa” en *Okinawaken no rekishi kenshi sirīzu yonjūnana*, Yamakawa shuppansha, Tokio, 1972, pp.200-205

compañeros. ¿O será que el hecho de que él desplegara una gran actividad en la escuela fue un medio eficaz para superar las adversidades que enfrentaba por ser okinawense? ¿El respeto sería una de las consecuencias de sus enormes esfuerzos? Y si pensamos de esta manera, ¿cómo se le ocurrió hacer *performances* cómicos siendo un estudiante serio y respetado?

Por su parte, Yamazato Magoari 山里孫在, director de Okinawa Terebi, estación de televisión de Okinawa, quien dirigió un programa sobre Onaha Būten, describe algunos testimonios obtenidos en entrevistas:

Un hombre que trabajó como técnico en prótesis dental en la clínica odontológica de Būten declara que escuchó a Būten decir que la pasión por el teatro se apoderó de él cuando representó una obra escénica en un festival escolar, y así se convirtió en artista. Asimismo una anciana, quien fue paciente de la clínica dental de Būten, me contó conteniendo la risa: “¡El maestro (Būten) me hizo reír cuando me dijo que él había sido “presidente” en Tokio! Cuando él representó el papel de un tal Jean Valjean en un festival escolar, algunos espectadores emocionados por su interpretación exclamaron ‘¡Excelente, Señor Presidente!’ . El maestro Būten me dijo que el papel de Jean Valjean en la representación de la obra de teatro *Les Misérables* en un festival escolar, lo condujo a ser artista.⁶⁵

En Asakusa, que era el centro de diversión adonde llegaba una multitud de gente proveniente de las provincias en busca de trabajo y un lugar que aceptaba a todo tipo de personas, Zenkō fue uno de los individuos de esa muchedumbre lejos de su pueblo natal. Es de suponer que el ambiente de esa zona le haya generado un “sentimiento de convivencia” con muchos otros que estaban ahí. Y también podemos decir que lo que

⁶⁵ Yamazato Magoari, *Ryūkyū-Shinpō*, Okinawa, viernes 8 de septiembre de 2006, p.6

inspiró a Zenkō en Asakusa ha de haber sido la forma de hibridar cosas variadas ---lo tradicional y lo moderno, lo local y lo global, por ejemplo--- utilizando el humorismo para crear el “sentimiento de convivencia” y una “comunidad imaginaria”.

Además, hay que recordar la anécdota antes mencionada acerca de su maestro, que fue confundido con un alumno, a través de la cual Zenkō develó el fingimiento de la autoridad y del prestigio en que uno se sostiene y la sustancia del poder. Esa perspectiva es la que Zenkō conservó sin cambio durante toda su vida. Muchos años después de regresar a Okinawa, su “discípulo” Teruya Rinsuke 照屋林助, músico y humorista okinawense, escribió esta anécdota sobre el “maestro Būten”:

Una cosa más que me enseñó el maestro fue que no creara ninguna obra en la que el rico se riera del pobre, ni tampoco una en la que el que tuviera estudios se riera del que no los tuviera. De todas maneras, que vuelva y subvierta todas las cosas, y que produzca obras en las que el pobre se ríe del rico.⁶⁶

Subvertir los valores poniéndolos sobre el tapete se muestra en las anécdotas testimoniales antes mencionadas. De esta manera de romper el paradigma cognitivo de los valores, la literatura romántica francesa *Les Misérables* se ha transformado en la gran comedia y el protagonista Jean Valjean se ha convertido en el gran payaso. Sin embargo, esta sátira perspicaz de Zenkō / Būten no rechaza a nadie ni siquiera a aquellos que tienen autoridad y son favorecidos por el prestigio, aunque se ría de ellos, igual que no rechaza a los pobres ni a los poco favorecidos en estudios, sino que acepta

⁶⁶ Teruya Rinsuke, *Terurin jiden* (Autobiografía de Terurin), Misuzu-shobō, Tokio, 1998, p.190

a todos y los trata por igual, como Asakusa los trata. En un artículo escrito por él en la revista escolar se refleja esta actitud de Zenkō:

El concurso de disfraces, que fue una de las atracciones principales de la fiesta deportiva escolar que tuvimos ese día, fue extraordinario por las ideas fabulosas de cada uno. El disfraz y la interpretación del mendigo que hizo el señor Itō de cuarto año, quien ganó el primer premio, era impresionantemente real, de tal manera que un policía lo confundió con un mendigo real, y se esforzó por sacarlo fuera a la fuerza, lo que nos convenció de que él era digno de obtener el primer premio.⁶⁷

En cualquier momento, en cualquier rincón de la vida Zenkō descubre lo cómico, lo saborea y lo festeja, contemplando las cosas y a las personas con humanidad y perspicacia y tratándolas por igual como los seres humanos con los que convivía en el mundo. Así Zenkō festeja las cosas que suceden a cada momento. Entonces, ¿cómo se valió Zenkō de las cosas que aprendió en Asakusa y cómo las aplicó en Okinawa después de que regresó de Tokio? Todo eso lo vamos a examinar en el siguiente capítulo.

⁶⁷ Onaha Zenkō, *Shika Shinpō*, Vol.15 N°.11, 1922, p.86

Capítulo IV

Nacimiento y florecimiento de la ópera trágica ryūkyuense y las canciones okinawenses modernas anteriores a la guerra: como base del arte interpretativo de Būten

しゅれい くに
守礼の邦の県民が Habitantes de la provincia que respetan la cortesía

裸足なてい歩ちゆしや caminamos descalzos.

支那の邦売て喰いゆる Se dice que somos iguales que Shōkaiseki¹,

蒋介石とみぬむんていさ quien gana vendiendo a China.

でーじどーやー はだしなていから ¡Qué problema! Si caminas descalzo,

いちむしていんどー ¡tú has de ser una bestia!

(*Hadashi kinrei no uta* 裸足禁令の唄, [Lit. Canción de la prohibición de andar descalzo], con letra y música de Fukuhara Chōki, Marufuku rekōdo, 1941)

Desde finales de la era Meiji hasta la era Taishō (1910-1925) fue el periodo cuando Zenkō creció y vivió su adolescencia y juventud en Okinawa. Después de pasar un tiempo estudiando en Tokio donde absorbió la cultura urbana regresó a Kadena donde comenzó a transformarse en Onaha Būten y florecieron sus distintas actividades artísticas cuyos primeros brotes ya habían aparecido en Tokio. Al mismo tiempo, desde el punto de vista de la historia del arte okinawense, eran los tiempos en los que el arte interpretativo ryūkyuense experimentó un gran cambio: el desarrollo de la ópera trágica

¹ Shōkaiseki 蔣介石 es la denominación en japonés, su nombre chino es Chiang Kai-shek. Militar y estadista (1887-1975).

ryūkyuense, *ryūkyū kageki*, que fascinó a un gran número de mujeres okinawenses, al igual que a la madre de Zenkō². A partir de esta ópera trágica ryūkyuense posteriormente Būten produjo una obra paródica y cómica que hasta hoy en día es conocida en Okinawa. En paralelo al desarrollo del drama lírico, el control y la censura del teatro por parte del gobierno y la policía prefectural se reforzaron en esa época. En este capítulo vamos a examinar esta cambiante época en Okinawa, el florecimiento y el trasfondo social de la ópera trágica ryūkyuense y de las canciones modernas okinawenses, que más tarde, a principios de la era Shōwa empezaron a modernizarse.

Las artes interpretativas okinawenses en la época moderna

Desde la década de los veinte hasta la de los cuarenta del siglo XX fue el tiempo en que Japón iba con rumbo a una nueva etapa del expansionismo después de haber refrenado provisionalmente su paso debido a que se vio obligado a adoptar una política de cooperación con los EE.UU. y el Reino Unido tras la Primera Guerra Mundial. Además fue también la época en la que la alta prosperidad había quedado atrás y la economía japonesa fue azotada por repetidas crisis: la crisis de posguerra (1920-21); la crisis financiera (1927) ocurrida después del Gran Terremoto de Kantō de 1923 y la Gran Depresión Mundial (1929-1932), que tuvo su origen en los EE.UU.

La economía okinawense tampoco pudo escaparse de ese duro golpe. La caída brusca del precio del azúcar y la recesión afectaron de varias formas la economía y la sociedad de Okinawa. Desde 1923 continuaba el exceso de las importaciones sobre las

² Onaha Zenjin, hijo de Zenkō, comentó que a su abuela Tsuru (la madre de Zenkō) le encantaba el teatro y otros tipos de arte interpretativo y que iba con frecuencia al teatro llevando al niño Zenjin. Entrevista personal con el señor Onaha Zenjin, el 25 de abril de 2011.

exportaciones, y el empobrecimiento de la zona rural se extendió hasta el casco urbano como Shuri y Naha. Las instituciones financieras contrajeron gran cantidad de deudas incobrables, y las dificultades en la situación monetaria empujaron a las empresas pequeñas, una tras otra, a la bancarrota. Debido a la quiebra de las empresas y los bancos, los ingresos fiscales municipales disminuyeron de manera considerable provocando que las finanzas locales quebraran, por lo que muchos municipios no podían pagar el sueldo de los maestros. Gran número de agricultores dejaron la labranza y salieron de Okinawa hacia otras partes de Japón o a algún país extranjero en busca de trabajo,³ como ya se mencionó antes.

Como medidas para hacer frente a esta situación, en 1931 la autoridad prefectural elaboró el “Proyecto de desarrollo de quince años para la prefectura de Okinawa” y presentó al gobierno japonés una petición para la activación del desarrollo. Ante esta demanda, el gobierno japonés estableció el “Comité de Investigación para el Desarrollo de la prefectura de Okinawa” y el Consejo de Ministros determinó presupuestar el desarrollo de Okinawa desde 1933.⁴

Al entrar en la segunda década del siglo XX, la corriente de las ideas democráticas también llegó a Okinawa. Influidos por las nuevas ideas, los jóvenes intelectuales okinawenses despertaron al “yo moderno” se percataron de la injusticia que imperaba

³ Desde que los primeros treinta y siete emigrantes atravesaron el Pacífico para llegar a Hawai en 1899, la mayor parte de la emigración fue hacia Hawai. Desde la segunda mitad de los años veinte creció el número de emigrantes que iban a países latinoamericanos y a las islas del Pacífico meridional. Durante el último lustro de los años veinte el número de emigrantes okinawenses ascendió a quince mil seiscientos ochenta y siete, que sumaban alrededor del veinte por ciento de la población total de Okinawa. Por otra parte, los lugares dentro de Japón a donde emigraron los okinawenses fueron principalmente el área de Ōsaka (42%) y la de Kanagawa (14%) a sus zonas industriales. Nishizato Kikō, “Kindaika, bunmeika, yamatoka no shosō” (Los aspectos de la modernización, la civilización y la japonización), en *Okinawaken no rekishi*, Yamakawa shuppan-sha, Tokio, 2004, pp.281-283

⁴ Este proyecto de desarrollo a largo plazo fue el primer proyecto estatal desde el establecimiento de Okinawa como una prefectura de Japón, fue elaborado para fortalecer la infraestructura y la productividad regional. Sin embargo, el índice de la ejecución del proyecto fue muy bajo, se supone que sólo se realizó un veinte por ciento de la meta original. *Ibidem*, p.286

“por todos lados en Okinawa, individuos procedentes de otras regiones, acaparaban los mejores puestos y trataban mal a la gente local, se comportaban como si fueran dueños y señores del lugar”. Así fue como muchos jóvenes intelectuales se acercaron al socialismo. Al empezar la década de 1920, estos jóvenes formaron, por un lado, una escuela bolchevique en torno a Yamada Yūkan 山田有幹, por el otro, una anarquista en torno a Gusukuda Tokumei 城田徳明, y comenzaron a impartir cursos y celebrar conferencias para ilustrar sobre el socialismo. En 1921, reuniendo aproximadamente a ochenta trabajadores incluidos los tiradores de *rickshaw*, estos jóvenes socialistas celebraron la primera manifestación del Día del Trabajo.

En esta década se establecieron varios sindicatos: en 1927, el Sindicato de Carpinteros de la ciudad de Shuri; en 1928, el Sindicato de Carpinteros de Naha y el Sindicato de Albañiles de Naha. A medida que iban aumentando los sindicatos, crecieron los conflictos laborales organizados por los sindicalistas que reclamaban el mejoramiento de las condiciones laborales.

La década de los veinte fue cuando la “okinawalogía” gozó de prosperidad entre la intelectualidad de la generación nacida después del *haihan chicken* como Iha Fuyū y Majikina Ankō 真境名安興. Los precursores del folclorismo japonés como Yanagita Kunio 柳田國男 y Orikuchi Shinobu 折口信夫 visitaron Okinawa para estudiar el folclore en varias partes de la región, allí entablaron amistad con Iha e intercambiaron opiniones. Después de su viaje esos folcloristas publicaron los resultados de sus investigaciones gracias a lo cual en el mundo científico se reconoció que en Okinawa subsistían la lengua y la cultura del antiguo Japón por lo que la Okinawa de ese entonces tenía el valor de un “museo del antiguo Japón”.

La okinawología de Iha y otros investigadores okinawenses, partió de la pregunta de cómo iban a vivir los okinawenses en el Estado japonés, y por un lado, mostraba la inevitabilidad y la necesidad de la integración del pueblo, es decir, la “japonización”, basándose en la *teoría de los ancestros comunes para los ryūkyuenses y los japoneses*, *nichiryū dōsoron* 日琉同祖論. Reconociendo el valor del patrimonio cultural de la región, estos investigadores dieron significado a ser okinawense, alguien que pudiera vivir como sujeto activo en la sociedad japonesa manteniendo su identidad como etnia okinawense con conciencia y orgullo.

Sin embargo, la intención de Iha de que sus coterráneos mantuvieran su identidad okinawense y recuperaran la confianza en sí mismos a través de revalorizar la historia y la cultura de Okinawa no era compatible con la política de “japonización” del gobierno japonés y la autoridad prefectural. Esta última intentó con todas las fuerzas suprimir completamente todas las cosas consideradas como “okinawenses” incluidas la cultura y la historia de Ryūkyū a fin de convertir, cuanto antes, a la etnia okinawense en “japoneses / súbditos fieles al tennō”. El Consejo Escolar de Okinawa y los dirigentes de cada campo adoptaron una actitud muy positiva en la propulsión de la japonización y subrayaron la importancia de convertir “lo okinawense”, en todos los aspectos como el lenguaje, la vestimenta y las costumbres, en “lo japonés”. A medida que el régimen de guerra se intensificaba tras el Incidente de Manchuria en 1931, por todas partes de la región fue impulsado a porfía el movimiento por la “mejora de las costumbres” para eliminar los hábitos y la cultura tradicionales, así fue como se desplegó la campaña de conversión de los nombres y apellidos okinawenses al estilo de los de Japón. También al mismo tiempo se propulsó enérgicamente la aniquilación del idioma okinawense y se impulsó el uso del japonés estándar. En las escuelas se prohibió que los estudiantes

usaran el idioma okinawense de manera tan severa que a los alumnos a quienes se les escapaba una palabra en el idioma local se les hacía objeto de castigos.⁵

El arte interpretativo popular y el nacimiento del *kageki*, la ópera okinawense

En los tiempos del reino de Ryūkyū, aparte del arte interpretativo palaciego como el *kumiodori* y la danza clásica, por supuesto existía el mundo de las artes del pueblo. Desde la antigüedad varios tipos de canciones han venido transmitiéndose de generación en generación en el archipiélago de Ryūkyū. Por un lado hay canciones rituales, que se llaman *kamiuta* 神歌 (Lit. canto a las deidades) en el japonés de nuestra época y *mazenaigoto*, *miseseru*, *otakabe*, *tirukuguchi*, *tirurú*, *kwēna*, *umui* u *omoro* en el idioma okinawense. El *kamiuta* es algo como la mitología de la creación del mundo que se transmitía en forma de canto en los ritos, rezando para que las comunidades

⁵ Había críticas hacia tal campaña extrema de difusión de la lengua estándar. Entre ellas la más conocidas es la crítica por parte de los integrantes de la Asociación Japonesa de Artesanías (*Nihon Mingei Kyōkai* 日本民芸協会), como Yanagi Muneyoshi 柳宗悦, hecha en 1940. Desde el punto de vista folclorista, Yanagi acentuó la necesidad de revalorización de la cultura tradicional, y algunos intelectuales japoneses como el folclorista Yanagita Kunio, el periodista Hasegawa Nyozeikan 長谷川如是閑 y el estudioso de la literatura inglesa Jugaku Bunshō 寿岳文章 propugnaron la opinión de dicha Asociación. A pesar de eso, la autoridad okinawense insistió en que para el pueblo okinawense era necesario dominar el idioma estándar como un medio de comunicación con los japoneses de otras regiones a fin de obtener “el título de ser súbdito del tennō”. Involucrando a los periodistas, esta polémica en torno a la revalorización del idioma okinawense y la campaña de propulsión del idioma estándar, se desarrolló a nivel nacional y prosiguió durante un año. También hay que prestar atención al hecho de que el interés de los okinawenses por la lengua estándar aumentó hasta el grado de que los maestros mismos de la escuela primaria organizaron una campaña para la difusión de dicha lengua. Una de las razones era que los okinawenses que habían emigrado a las islas principales japonesas (Hondo 本土) o a los países extranjeros tenían que enfrentar las dificultades de entenderse al hablar con los japoneses no okinawenses. Takasaki, Sōji, “‘Daitōakyōeiken’ ni okeru nihongo” (El idioma japonés en la Esfera de Coprosperidad de la Gran Asia Oriental), en *Iwanamikōza Nihontsūshi: dai jūkyūkan kindai yon* (Curso de Iwanami: la época moderna 4 vol.19), Iwanami-shoten, Tōkyō, 1995, pp.350-351 Por su parte, Nishizato señala que en el fondo de dicha campaña, además de la absoluta necesidad del uso del idioma estándar en el que la autoridad prefectural insistía, había una desconfianza profundamente arraigada entre la cúpula militar japonesa contra la idiosincrasia okinawense. Las autoridades militares japonesas consideraban a los okinawenses como un pueblo que era propenso a evadir el servicio militar, por ende, pensaban que tenían una idea pueril sobre los asuntos militares y no eran tan conscientes de ser parte del pueblo japonés. Según Nishizato, tal idea acerca de los okinawenses se transmitió a la autoridad prefectural y a la guarnición japonesa de Okinawa en los años cuarenta, hecho que fomentó un ambiente en que se consideraba como antipatriotas a quienes hablaban el idioma okinawense. *Ibidem*, p. 294

pervivieran y prosperaran, también cabe decir que el *kamiuta* fue transmitido para que la población local constatará su propio origen y la razón de ser de su comunidad.⁶

A diferencia del *kamiuta* épico y ritual, se encuentra otro tipo más lírico de canciones tradicionales y folclóricas: canciones de labores concernientes a todo tipo de trabajos del pueblo como la pesquería, la agricultura, los quehaceres domésticos, entre otros; canciones infantiles como la canción de cuna; canciones moralizadoras; canciones de amor. En la nueva edad moderna después del *haihan chicken*, adaptadas al *zōudui* y luego a la ópera okinawense, las canciones de amor contribuyeron al desarrollo del arte escénico moderno de la región.

En el Japón, el archipiélago de Ryūkyū, la parte meridional de China y las regiones del Sudeste asiático de la antigüedad, existía el hábito de *utagake* 歌掛け entre la clase plebeya.⁷ *Utagake* es una antigua costumbre según la cual dos personas, hombre y mujer, o grupos divididos en dos preguntan y contestan o replican a su contraparte con canciones improvisadas, y se practicaba en la vida cotidiana, en algunos ritos o en las fiestas nocturnas de los jóvenes de la zona rural. Por ejemplo, en el caso de Yonaguni 与那国, una isla en el extremo sur de Japón localizada a 480km al suroeste de Okinawa, una pareja, hombre y mujer, originalmente realizaba el *utagake* en casa cantando por turno. En la isla principal de Okinawa esta forma de cantar por turno entre un hombre y

⁶ Para el *kamiuta*, véase el artículo de Sekine Kenji, “Kamiuta to shimauta” (Los cantos a las deidades y las canciones de las islas) en *Umi to rettōbunka dairokkā: Ryūkyūko no sekai* (El mar y la cultura del archipiélago vol.6: el mundo del archipiélago de Ryūkyū), Shōgakkan, Tokio, 1992

⁷ Por ejemplo, esta costumbre se encontraba en Yunnan, China, en la región que estaba en la falda sur del monte Himalaya, en Tailandia, Indonesia, etc. Matsumura Hiroshi, *Uta ni kiku Okinawa* (La Okinawa que se oye en las canciones), Hakusui-sha, Tokio, 2002. En el Japón antiguo existía esta costumbre en el monte Tsukuba 筑波 en la actual prefectura de Ibaraki 茨城, Kijimadake 杵島岳 en la actual prefectura de Saga 佐賀 y la isla de Amami 奄美. También los poemas concernientes a *utagake* se encuentran en el *Man'yōshū* 万葉集 (Lit. Colección de mil hojas), la colección de poesía japonesa más antigua existente que consta de veinte volúmenes, cuya recopilación fue supuestamente concluida a finales del siglo VIII.

una mujer se hallaba en el rito del *hamaori* 浜下り (Lit. Descenso hacia la playa)⁸, como se describe en una escena de la obra de ópera *Yakushidō* 薬師堂 producida por Iraha Inkichi 伊良波尹吉.

En Okinawa se hace *utagake* en las fiestas nocturnas, se llama *mōashibi* 毛遊び, mientras que en las islas principales japonesas se denomina *utagaki* 歌垣. En el idioma okinawense “*mō*” 毛 quiere decir el campo o la plaza, y *mōashibi*, igual que las ferias aldeanas, era un lugar importante para las conquistas amorosas. En las canciones tradicionales y folclóricas como *Goiku-bushi* 越来節 se refleja la escena del *mōashibi*:

Tīfui fuīfuī fuchitatiti

手振り口笛吹いて

Yamachī nisetān haisuruti

山内の青年たちも集まってきて

(Agitando la mano y silbando, vienen los jóvenes)

Tukkui furuzaki muchiyushiti

徳利古酒持ち寄せて

Nkashi yurinu hana sakajichini

昔百合の花盃に

(Traen un jarrito de sake añejo, y lo toman en una copita de lirio)

Migurasu niwuinu churasaya

廻らす匂いの清^{ちゆ}らさや

⁸ En Okinawa el *hamaori* es la costumbre de bajar hacia la playa para purificarse o el rito efectuado el 3 de marzo del calendario lunar en el que la gente va a la playa llevando una buena comida, se purifica e invoca la buena salud sumergiendo los pies y las manos en el mar y disfruta comiendo y bebiendo. *Okinawadaihyakkajiten*, Okinawataimusu-sha, Okinawa, 1983. Hay regiones donde los hombres y las mujeres de todas las edades celebran juntos, mientras que en otras regiones sólo las mujeres lo hacen. También hay regiones donde oran por el alma de los difuntos que perdieron la vida en el mar. Según Akamine Hamaori posiblemente estuviera relacionado con el inicio de la temporada de pesca. Akamine Masanobu, *Shima no miruyume* (El sueño que las islas sueñan), Bōdāinku, Okinawa, 1998, pp.95-98

Kūchō ya sanshin hikitatiti

胡弓や三線弾きたてて

(¡Qué fragancia corre! Están tocando el *kokyū*⁹ y el *sanshin*)

Miyarabi utaguinu churasaya

娘の歌声の美しいことよ

Nisetāga mēkata umushiruya

青年たちの舞い方の面白いことよ

(¡Qué linda voz de la hermosa muchacha! ¡Qué divertido el baile de los muchachos!)

En la noche, después de que ha terminado la jornada, los jóvenes se reunían en el campo y se divertían bailando y cantando por turno canciones improvisadas de amor de tira y afloja y de ahí surgían relaciones amorosas. El *mōashibi* era un lugar para la diversión, la comunicación y la pugna seria por el amor; el arte de las canciones se depuró en ese lugar. Especialmente si contaban con la presencia de mozos de otras aldeas, los jóvenes locales se afanaban por atraer a las muchachas coterráneas para que los mozos foráneos no las conquistaran¹⁰, de manera que en el *mōashibi* se pulió el arte de las canciones. Sin embargo, como el *mōashibi* tenía cierta conexión con las relaciones sexuales, la gente de la clase alta despreciaba esta actividad y las canciones creadas allí. También, a veces los mismos lugareños reprochaban a los jóvenes por descuidar su trabajo debido a esa diversión nocturna. Iha Fuyū 伊波普猷 en su artículo “La historia de las mujeres de Okinawa: la posición femenina en el Ryūkyū antiguo”

⁹ El *kokyū* es un instrumento musical de cuerdas.

¹⁰ En las comunidades aldeanas anteriores a la época moderna de Ryūkyū/Okinawa, los terrenos no eran considerados como propiedades particulares, sino bienes comunes de la aldea, y no cargaban con un impuesto a cada individuo, sino a cada aldea. En el marco de este sistema, si disminuía el número de aldeanos, significaba un aumento en la cuota de pago del impuesto per cápita. Por ende, cada aldea tenía como costumbre un sistema en el que sancionaban con una multa (o indemnizaban por perjuicio) a los padres cuya hija se casara con un varón de otra aldea. “*Yagamaya*” es una costumbre okinawense según la cual los jóvenes, mujeres y hombres, se reunían en una habitación a altas horas de la noche, allí las mujeres hacían manualidades, mientras a lado de ellas, los hombres cantaban mientras tocaban el *sanshin*. Matsumura, *op.cit.*, p.90

escribió: “A consecuencia de la difusión de la educación y de la iniciación de actividades de las asociaciones juveniles y de damas, hoy en día costumbres como *mōashibi* y ‘*yagamaya*’ están a punto de extinguirse.”¹¹ Mientras el arte interpretativo palaciego era reconocido como arte admirable y excelso tanto por las generaciones anteriores como por las posteriores debido a que era el arte oficial del reino, las canciones surgidas del *mōashibi* fueron consideradas como desdeñables.

A pesar de todo, fueron las canciones estilo *kakeuta* de las que se valieron los artistas para adaptar el *zōudui* al gusto del nuevo público okinawense, la clase plebeya, en la época moderna posterior al *haihan chicken*. Así, por ejemplo, las canciones *Kanayō* 加那よ一 (Lit. Mi amor) y *Goiku-bushi* 越来節 (Lit, Balada de Goeku) fueron arregladas para el *zōudui* el cual entonces se bailaba en grupo de cuatro mujeres. Más tarde cuando los teatros de Hatamichi comenzaron a adquirir popularidad entre los espectadores, la coreografía del *zōudui* entró en la siguiente fase más teatral y fiel a las letras de las canciones del *kakeuta*. Así fue como *Goiku-bushi* empezó a bailarse en pareja con el *jiutē* 地謡, acompañamiento musical a cargo de instrumentos musicales y de cantos, tal como sus letras decían.

De ahí llegó a una fase más avanzada en la que los actores mismos cantaban la ópera okinawense, que llegaría a ser el número principal en la historia del teatro comercial de Okinawa. Se supone que la ópera okinawense nació a principios del siglo XX --- entre

¹¹ Este artículo se fundamenta en el discurso pronunciado por Iha en una asamblea general del cuerpo docente celebrada en 1918. En el discurso Iha señaló que el *mōashibi*, que había sido muy popular en la era Meiji (1868-1912), a mediados de la era Taishō 大正 (1912-1926) estaba desapareciendo. Iha Fuyū, *Okinawa joseishi*, Heibon-sha, Tokio, 2000, pp.69-70. No obstante, en realidad, la costumbre de *mōashibi* subsistió sólidamente en algunas partes de Okinawa incluso en la posguerra (1945-). Según las memorias del cantante okinawense Kadekaru Rinshō 嘉手莉林昌, alrededor de 1935 él mismo empezó a participar en el *mōashibi* mediante el cual adquirió mucha práctica en tocar el *sanshin* y en cantar. Morita Jun'ichi, “Jirū no densetsu: Kadekaru Rinshō rongu intabyū” (La leyenda de Jirū: la entrevista con Kadekaru Rinshō), en *Uchinā poppu* (El pop uchinā), bajo la dirección de Tenkū-kikaku, Tōkyō-shoseki, Tokio, 1992, pp.20-21

1902 y 1916 aproximadamente ---. Al principio no se llamó “ópera” sino “danza”, ya que el público okinawense consideraba que esas piezas, que tenían características de la ópera, eran un tipo de danza, hecho que significa que en el marco teórico del arte interpretativo de Ryūkyū / Okinawa no existía el concepto de “teatro”, como se ve en el ejemplo del *kumiodori* cuyo significado literal es: “danza combinada” a pesar de su teatralidad lírica como la de la ópera. A finales de los años noventa del siglo XIX ya se usaba la palabra *kageki* 歌劇 (Lit. la ópera o el teatro lírico) para referirse a los números estilo ópera, en los anuncios publicitarios del periódico local. Sin embargo, todavía la palabra *kageki* era usada como sinónimo de danza. Del *kakeuta* a la danza, de ésta al *kageki*, influido por el teatro japonés como *kabuki*, *shinpa* y *kyōgen*, el teatro okinawense comenzó a tomar su propio rumbo produciendo varias piezas originales. Las canciones de moda surgieron del *kageki*, y a la inversa, las canciones de moda que se cantaban en la vida cotidiana fueron tomadas, adaptadas para el *kageki*, así se desarrolló la ópera ryūkyuense a partir de la interacción entre el pueblo okinawense y los artistas.

Se supone que las piezas del *kageki* de la primera etapa, creadas supuestamente entre 1894 y 1899, son: *Abagüahei* あばぐわへい (Lit. ¡Oigan, señoritas!) y *Rinchā bāchī* りんちやあばあちい (Lit. La esposa celosa) de Tamagusuku Seisei 玉城盛政, y *Suntwuji* 主す人とうじ妻 (Lit. La esposa de su marido) y *Chauyā* 茶売やあ (Lit. La vendedora de té) de Tokashiki Shugi 渡嘉敷守儀. Debido a su composición más simple se deduce que entre ellas *Abagüahei* es la más antigua. Aquí tenemos *La balada de abagüahei*, que se cantaba en la pieza del mismo nombre:

(Hombres) Abagüahei, makaiichuga おい、娘さんたちよ、どこ行くの

Katatenda, abagüahei 語^んて見た、あば小へい

(¿A dónde van, señoritas? ¿Por qué no charlamos, señoritas?)

(Mujeres) Watta, yakusuku no atedo ichuru わった、約^{やく}束^{すく}のあてど行ちゆる

(Nosotras, vamos a una cita.)

(Hombres) Abagüahei, tabako fuki あば小へい、煙草ふき

Chū yunagata ashidenda 今^{ちゅう}日^ゆ夜^{あし}ながた遊^んで見た

(¡Oigan, señoritas! Fumen un cigarrillo. Vamos a divertirnos hoy toda la noche.)

(Mujeres) Nū, ahegüa, kibishikwate 何^{ぬー}、あへ小、きびしくあて

Uriyanba, sakigüa ame うりやんば、酒^{さきぐわ}小あめ

(Muchachos, no tenemos tiempo para fumar, ¿tienen sake?)

(Hombres) Sakigüa jōgu, urin asa 酒^{じょーぐ}小上戸、うりん有^あさ

De nudeuda で呑^ぬで^ん見た

(Nos encanta el sake, lo tenemos, ¡anden, vamos a tomar!)¹²

¹² Ōno, *op.cit.*, pp.31-32

De la letra se deduce que la trama de la obra *Abagiiahei* es que los mozos aldeanos intentan convencer a las chicas, quienes van a una cita con otros chicos, para que se queden a hacer la fiesta con aquellos, pero su intento no tiene éxito y se sienten despechados por su fracaso. Las expresiones son coloquiales y el argumento es sencillo. Por otro lado, *Suntwuji* es un cuento en el que una esposa harta de su marido mujeriego está a punto de dejarlo, pero, ama a sus hijos, al final el marido le pide perdón de tal manera que se reconcilian. Del mismo modo, *Chauyā* se basa en un relato conyugal en el que dos maridos a quienes sus esposas les encargan que vayan a comprar té a Shuri, le compran el té a un alto precio a una bella chica vendedora, embelesados con ella rehúsan recibir el cambio, de manera que al volver a casa son reprendidos por sus esposas. Esta última obra consta de tres escenas ---la primera y la tercera ocurren en la zona rural y la segunda, en Shuri--- se caracteriza por diálogos basados en canciones de letras coloquiales con una sola melodía. Estas primeras obras del *kageki* son cómicas, duran menos de diez minutos y tuvieron mucha aceptación entre el público. No obstante, con el correr del tiempo el tipo de público fue cambiando, y a medida que el nuevo público ocupaba la mayor parte de la sala de teatro, los números principales del *kageki* también se fueron alterando y de una comedia corta se convirtió en una tragedia larga.

La época de la ópera trágica ryūkyuense y las mujeres de Okinawa

Como hemos examinado en el Capítulo II, al surgir en el siglo XX la corriente de japonización mediante la cual se avanzó hacia la modernización-occidentalización, ésa también llegó al mundo del arte escénico okinawense. En nombre de la “Reforma teatral” las obras del *shinpa* y del *kabuki* y hasta obras traducidas de Shakespeare como *Romeo y Julieta*, *Otelo*, *Hamlet* y *El mercader de Venecia*, que los teatristas

okinawenses habían visto en las ciudades japonesas, fueron puestas en la escena okinawense una tras otra.

Sin embargo, en la mayoría de los casos la escenificación era efectuada en el idioma okinawense ya que tanto el público como los actores todavía no dominaban el japonés estándar. Esta introducción del teatro japonés y del occidental mediante el idioma okinawense caracteriza al proceso de desarrollo del teatro okinawense en la época moderna. En otras palabras, cabe decir que a través del idioma local el teatro japonés introducido llegó a devenir en teatro okinawense, es decir, ocurrió la okinawanización del teatro japonés. A pesar de la política de integración que el gobierno japonés y el okinawense propulsaron con fuerza, en el mundo del espectáculo el idioma regional subsistía con el uso paralelo, pero sólo en parte, del japonés estándar. Así el teatro okinawense, basándose en el teatro tradicional como el *kumiodori* y el baile clásico, heredó la mentalidad, la sensibilidad y la idiosincrasia étnicas a través del uso del idioma okinawense.

La política de integración que se fortaleció después de la Guerra Ruso-Japonesa provocó una reacción contra la japonización de la cual surgió la corriente de revalidar lo tradicional una vez más. De 1909 a 1910 el teatro dramático que se representaba en idioma okinawense alcanzó su apogeo con más de sesenta funciones al año las cuales se habían triplicado en comparación con las de 1907 y 1908.¹³

En esas circunstancias, entre la década de 1910 y la de 1920 apareció una nueva corriente de teatro, que adquirió mucha popularidad en Okinawa: el *ryūkyū hikageki* 琉球悲歌劇, ópera trágica ryūkyuense. Entre las piezas de este género, se hallan tres obras

¹³ *Ibidem*, p.47

representativas: *Tumai akā* 泊阿嘉 (Lit. La familia Aka de Tomari); *Okuyama nu butan* 奥山の牡丹 (Lit. La peonía arbórea de Okuyama); *Iejima handōgwā* 伊江島ハンドー小 (Lit. Handō, la chica de la isla Ie).

Aunque *Tumai akā* ya se había representado repetidas veces en forma de *kumidori* y de teatro dramático desde antes, no había tenido un éxito notable. Pero una vez puesta en escena en el Okinawa-za en estilo de ópera, por primera vez en abril de 1910, consiguió un éxito clamoroso sin precedente en la historia okinawense de tal manera que la obra se mantuvo en cartelera tres meses consecutivos.

Como el número del *hamachijuyā* 浜千鳥 ha sido la atracción principal, cada noche el Okinawa-za está totalmente lleno, está gozando de una aceptación excepcional, hecho que rara vez se había visto recientemente. *Hamachijuyā* es un baile adaptado del relato famoso de *Tumai akā* y es un drama que agrada a las mujeres y los niños, de esta manera, las mujeres suman casi noventa por ciento del público total.¹⁴

Tumai akā representada en 1910 en el Okinawa-za fue escrita por Ganeko Yaei 我如古弥栄, quien también era actor de dicha compañía y representó el papel de la niñera en *Tumai akā*¹⁵. Esta obra es una adaptación del original *Koiji no fumi* 恋路之文

¹⁴ *Ryūkyū Shinpō*, 11 de junio de 1910, citado por Ōno, *op.cit.*, p.52 En vez de usar la palabra “*kageki*”, ópera, que en aquellos tiempos todavía se usaba, se utiliza la palabra “baile”. En realidad, en la cartelera como título de la función aparece: “*El baile Hamachijuyā (Historia de Tumai akā)*”. Ōno, *op.cit.*, p. 49

¹⁵ El argumento de la obra es el siguiente: el 3 de marzo del calendario antiguo, que era el día de la fiesta ritual de *hamauri* 浜下り (Descenso a la playa), Tarugani 樽金, el joven primogénito legítimo de la familia Aka, quien vive en Kumoji, Naha, se enamora de un flechazo de Umichiru 思鶴, la hija de un noble. Desde Kumoji, durante noventa y nueve noches Tarugani va al puente de Tumai Takahashi 泊高橋 desde donde se ve la casa de Umichiru y le pide a la niñera de ella que le entregue una carta de amor. La joven, pensando en su reputación, aparenta quemar la carta, pero se enamora de él en lo íntimo de su alma y se ve con él en secreto. No obstante, ambos son hijos de samurái, en aquella época del feudalismo difícilmente podía fructificar el amor de los jóvenes si los padres de ambas familias lo ignoraban.

(Lit. Carta de amor), que supuestamente fue escrita antes de 1820, y por tratarse de la historia de un amor trágico es conocida como *Romeo y Julieta* okinawense. En el texto fueron introducidas las obras maestras de la canción clásica del *kumiodori* y las de la canción folclórica, que eran interpretadas a diversos ritmos conforme a los cambiantes sentimientos de los personajes lo cual era un método del *kumiodori*.

Si bien la trama de *Tumai akā* de Ganeko Yaei se debe, en gran parte, a *Koiji no fumi*, tiene una originalidad que no se encuentra en la obra original. Acerca de este punto, Nakahodo Masanori 仲程昌徳, estudioso de la literatura okinawense, señala en particular tres puntos relevantes y diferentes entre *Tumai akā* y la original: 1) las palabras del joven protagonista para alabar la belleza de la joven, dice: “como si descendiera del cielo” y “realmente, alma mía, debes de ser la diosa”. Esta forma de elogiar la belleza de la heroína comparándola con la diosa se ve en las leyendas y los mitos okinawenses; 2) en *Koiji no fumi* el joven se enamora de la chica a primera vista en septiembre, mientras en *Tumai akā* él la ve en la fiesta ritual del 3 de marzo, *Hamauri*, la cual es una festividad estacional muy agradable y popular entre los okinawenses, sobre todo las mujeres; 3) en el original la obra termina con la muerte del joven, en cambio, *Tumai akā* concluye en que los dos padres sepultan a sus hijos juntos en la misma tumba. Este costumbre, es llamada *gusō nībichi* 後生婚 en el idioma okinawense (Lit. Casamiento en el otro mundo).

Indicando estos tres puntos característicos de la obra, Nakahado argumenta que partiendo de *Koiji no fumi*, al igual que en el original adopta los mitos y las leyendas, y

Preocupado por su hijo, sin saber qué estaba ocurriendo con él, el padre de Tarugani lo envía a trabajar a la isla Iheya 伊平屋. Separada de su amor, Umichiru cae enferma y, antes de morir le pide a la nodriza que le lleve una carta a Tarugani. Al regresar a Naha, el joven se entera de la muerte de su amada y, mientras lee la carta ante la tumba de ella, él también expira en medio de sufrimientos insoportables. Después de esta tragedia los dos padres de ambas familia se percatan del amor de sus hijos y para que puedan unirse en el otro mundo los sepultan juntos en la misma tumba.

que en el fondo de la escenificación de *Tumai akā* subsiste el “inconsciente colectivo de Okinawa” que no se ve en la obra original. Y aún más, según el literato okinawense, al intercalar la escena alegre de la fiesta del 3 de marzo en la que se bailan y se cantan canciones populares, la obra llegó a ser muy familiar a la gente de la localidad, así fue como pudo tener tanta aceptación.¹⁶

El éxito de *Tumai akā* propició el florecimiento de la ópera ryūkyuense. A partir de 1910 cuando fue estrenada como la primera obra de ópera trágica ryūkyuense, las presentaciones de este género aumentaron. Ya al siguiente año el número de presentaciones de la ópera ryūkyuense había sobrepasado las del teatro dramático ryūkyuense, de manera que la ópera ryūkyuense fue prevaleciendo sobre los otros géneros. En estas circunstancias se representó *Okuyama nu butan*¹⁷ en el Naka-za 中座

¹⁶ Nakahodo Masanori, *Ryūkyū kageki no shūhen* (Alrededor de Ryūkyū kageki), Hirugi-sha, Okinawa, 1994, pp. 27-57

¹⁷ El argumento de la obra es el siguiente: Chirā, hija cuyo padre es “*shīdu* 勢頭”, jefe de los *chondarā* 京太郎, entretenedores ambulantes ryūkyuenses de estrato ínfimo, tiene relaciones con Sanrū, primogénito de un samurái y tiene un hijo de él. Como son de condición muy diferente, Chirā se aleja de él sin revelar quién es el padre de su bebé. Sanrū y su madre, quien es la esposa legítima, están a punto de ser asesinados en un complot tramado por la concubina del padre de Sanrū y su criado. Enterada de la intriga, Chirā intenta salvarlos cuando los malvados están a punto de matarlos con la espada mientras están en la playa, al fracasar en su intento, los conspiradores echan al mar a Chirā, al niño, a Sanrū y a su madre, y hasta allí llega la diosa del mar para salvarlos. Dejando al niño, Chirā desaparece. Más tarde, esta vez la concubina y su criado intentan envenenar al padre de Sanrū, en ese momento llegan a su residencia un grupo de *chondarās* para mostrar su arte. Entre ellos está Chirā, ella revela la maquinación de la concubina, y salva al padre de Sanrū acabando con la malvada después de lo cual se aleja. Ésta es la primera parte de *Okuyama nu butan*. La obra tuvo mucho éxito y estuvo en la cartelera casi un mes, lo que empujó a la compañía a poner en escena su continuación: desde ahí transcurren veinte años y el hijo de Chirā y Sanrū, Yamatū, ha crecido. Este muchacho es aprobado en el examen para ser funcionario de la corte ryūkyuense, y en esta ocasión por primera vez Sanrū revela a su hijo quién es su madre, hecho que conduce al joven a viajar en busca de ella. Cuando él llega al norte de la isla, milagrosamente se reencuentra con su madre, y la invita a Shuri a vivir juntos. A pesar de la alegría del reencuentro, la madre, Chirā se arroja al abismo ya que cree que su existencia va a obstaculizar el éxito social de su hijo. Yamatū regresa a Shuri y celebra su boda. [*Chondarā* era un artista ambulante que ejecutaba el arte de entretenimiento a la puerta de las casas para ciertas celebraciones (originalmente por el Año Nuevo). Este arte en su origen se había practicado en el Kioto de la Edad Media, y ahí se llamaba *kyōtarō*. Se supone que antes del siglo XVII este arte de celebración ya se había introducido en el reino de Ryūkyū. En *Ryūkyūkoku yuraiki* (Lit. Registro del origen del reino de Ryūkyū), compilado por el reino en el siglo XVIII, allí se encuentra la descripción del *chondarā*. Hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, ellos vivían en la aldea Annya 安仁屋 en Shuri y representaban su arte de celebración como “*tuisashimē* (鳥刺し舞)”, baile de pinchar un ave, *torisashi* y “*nmamē* (馬舞)”, baile del caballo, visitando casas de toda la isla de puerta en puerta. En algunas obras de la ópera ryūkyuense se adoptaron esos bailes y hoy en día

(Lit. Teatro de Naka) en 1914. El autor es Iraha Inkichi 伊良波尹吉, originario de Yonabaru 与那原 ubicado en el sur de la isla principal de Okinawa, y pertenecía a una familia de agricultores. Aunque se dice que presuntamente Iraha era analfabeto, él produjo más de doscientas obras durante su vida, y tuvo mucha aceptación entre el público plebeyo por su interpretación ostentosa. Su dialecto meridional ha de haber sido una desventaja para actuar entre los actores procedentes del linaje de ex samurái de Shuri, que prevalecían en el mundo teatral okinawense, empero, también cabe decir que por su origen Iraha pudo entender bien como uno de ellos la mentalidad y el gusto del pueblo y crear obras para fascinar a los espectadores de la clase popular.

Las reseñas del periódico local, *Okinawa Mainichi Shinbun*, transmiten cómo fue valorada la obra:

La obra es digna de verse, aunque sólo sea por el tono de las canciones, los bailes, el fondo y la decoración. (11 de febrero de 1914)

La escena de la boda en el desenlace merece la pena de ser vista por las personas no ryūkyuenses que no hayan visto aún una boda estilo Ryūkyū. (10 de marzo de 1914)¹⁸

En *Okuyama nu butan* se interpretan canciones clásicas, que realzan los sentimientos de dolor con tono lastimero, y algunas escenas denotan la impronta de

este arte subsiste en Awase 泡瀬 y Ginoza 宜野座. Véase *Okinawa no yugyōgei: chondarā to ninbuchā* (El arte interpretativo itinerante de Okinawa: *chondarā* y *ninbuchā*), Ikemiya Masaharu, Hirugi-sha, Okinawa, 1990]

¹⁸ *Okinawa Mainichi Shinbun*, citado por Ōno, *op.cit.*, pp. 80-81.

piezas muy conocidas del *kumiodori*¹⁹. Ikemiya Masaharu señala que Iraha adaptó ingeniosamente a la ópera *Okuyama nu butan* el arte del *chondarā* extraído de las piezas del *kumiodori*, arte popular “que es propiedad común del público okinawense”.²⁰

En 1923 un gran terremoto azotó toda la región de Kantō, lo que una vez más puso en dificultades a todo Japón, que ya sufría por las sucesivas depresiones económicas. Las recesiones y el impacto del terremoto también afectaron a Okinawa. Algunas salas de teatro fueron arrastradas por un tsunami que azotó esa región, y por causa de la depresión de la economía los espectadores disminuyeron en los teatros. En estas circunstancias, Majikina Yūkō escribió una obra de ópera titulada *Iejima handōgwā* 伊江島ハンドーグワ小 (Lit. Handō, la chica de la isla Ie)²¹, y en 1924 la estrenó en el Teatro Taishō 大正 ubicado en Naha. La obra se basa en el artículo *Iejima rōmansu* (Lit. Romance en la isla Ie) escrito por Nakayoshi Yoshimitsu 仲吉良光 en el periódico *Okinawa Asahi Shinbun* en 1916. Impresionado por esta historia trágica, Majikina

¹⁹ Por ejemplo, Nakahodo Masanori señala que el segundo y el tercer acto de *Okuyama nu butan* denotan la impronta de una pieza del *kumiodori*, *Kōkō no maki* 孝行の巻 que tiene una escena en la que la hija intenta sacrificarse por su madre dejándose devorar por una enorme serpiente, pero, cuando la serpiente está a punto de tragársela, el *kannon* viene del cielo y la salva. Asimismo, el cuarto acto en que disfrazada de *chondarā*, Chirā acaba con la malvada concubina, tiene la marca de *Nidō techiuchi* 二童敵討, pieza donde aparecen dos hermanos disfrazados de *chondarā* y se vengan de su padre. Aún más, en el sexto acto en que el hijo Yamatū, disfrazado de florista ambulante, busca a su madre, se refleja *Hanai nu in* 花売りの縁 en la que el hijo y su madre encuentran al padre disfrazado de florista ambulante. Nakahodo, *op.cit.*, pp. 63-80.

²⁰ *Ibidem.*, pp. 60-61

²¹ El argumento de *Iejima hanōgwā* es el siguiente: la hermosa joven Handōgwā de Hentona tiene relaciones con Kana 加那, hijo de un funcionario suplente del señor feudal de la isla Ie quien arriba a Hentona después de naufragar. Un día Kana regresa a su isla sin decir nada a Handōgwā. Rogándole a un lancharo, quien tiene un profundo conocimiento del corazón humano que la lleve a la isla, la muchacha llega a Ie donde se reencuentra con Kana, quien se muestra frío con ella. La verdad es que el joven ya tiene esposa, además su familia y los isleños la tratan cruelmente. Handōgwā se ahorca con su propio cabello, el lancharo y la hermana menor de Handōgwā acuden a auxiliarla, pero ya es tarde. Tras la muerte de la muchacha, Kana cae en cama por una causa desconocida. El lancharo y la hermana de Handōgwā visitan al padre de Kana para pedirle que recen por el alma de la difunta, pero el padre los rechaza. En este momento aparece el alma de la difunta, toda la familia de Kana enloquece. Éste se ahorca con su cabello; poseído del alma de Handōgwā, el padre de Kana mata a la familia, y de esta manera se extingue la familia de Kana.

mismo fue a investigar detalladamente sobre esta leyenda a la parte norte donde están Hentona 辺士名 y la isla Ie gracias a lo cual nació esa ópera trágica.

Según Majikina mismo, la ópera *Iejima handōgwā* desde su estreno “logró un gran éxito sin precedente”.²² En la obra se usan veintitrés canciones de música clásica y folclórica, que Majikina adaptó particularmente a esta ópera para expresar bien los sentimientos de los personajes. Ikemiya Masaharu señala que a diferencia de los números de ópera de hasta entonces, los cuales consistían en versos de ocho sílabas, los diálogos usados en *Iejima handōgwā* son de giro coloquial, hecho que representa bien la realidad del teatro popular de amor.²³

Además de emplear la música, los bailes, las costumbres y la leyenda autóctonos de Okinawa que compartían los lugareños, y que se podían entender por las formas concretadas del “inconsciente colectivo” el éxito de estas tres obras de la ópera trágica ryūkyuense radicó en seguir hábilmente la corriente de la época. Al entrar al siglo XX, se produjo un cambio en el tipo de público.²⁴ En vez de los espectadores amantes del antiguo *kumiodori*, las mujeres de la clase popular como las prostitutas, las artesanas de sombreros panamá y las amas de casa ocupaban la mayoría de las butacas. Ikemiya señala lo siguiente:

²² Majikina, citado por Ōno, *op.cit.*, p.96

²³ Ikemiya, citado por Ōno, *op.cit.*, p.98

²⁴ Fundamentándose en el periódico *Ryūkyū shinpō* de 1903, Ōno indica que en diciembre de 1902 el teatro de abajo (*Shita no shibai*) tuvo ciento treinta y cinco espectadores masculinos y noventa y dos espectadoras femeninas en la *matiné*, en cambio, doscientos setenta espectadores y ciento ochenta y seis espectadoras en la *soirée*. El mismo periódico reporta que en noviembre de 1903 el mismo teatro tuvo mil ciento sesenta y un espectadores y seiscientos ochenta y ocho espectadoras en *matiné*, y cuatro mil ciento cincuenta y cuatro hombres y dos mil quinientas setenta y siete mujeres en *soirée*. Sin embargo, en un artículo del mismo periódico del 22 de febrero de 1910 informa que la función en el teatro Kasuga-za casi toda la sala estuvo ocupada, y que las mujeres sumaban el setenta por ciento del público. Según este periódico, las damas sumaron casi el noventa por ciento del público cuando se representó *Tumai akā* en junio de 1910. Ōno, *op.cit.*, pp.65-67

La mayor parte del público de la ópera de la era Meiji eran mujeres de la clase baja a quienes los intelectuales no dejaban de desdeñar. ¿Cómo fue la era Meiji para ellas, la época moderna en que debían haberse despojado del feudalismo? ¿No eran las circunstancias las que no les permitían la libertad de amar, ni de vivir según su propia iniciativa? La idea generalizada exigía que las mujeres vivieran sacrificándose por su marido, hijos y la familia del marido. (...) Las mujeres en la ópera ryūkyuense, las que se sacrifican por el marido y los hijos sin compensación de ninguna clase, eran esas mujeres de Meiji. Ya que las espectadoras se identificaban con las heroínas, han de haber reconocido el destino de ellas como el suyo propio. Una vez liberadas de la jornada, las mujeres entraban en el teatro, y entusiasmadas, lloraban por su propio destino viendo *Tumai akā* o *Okuyama nu butan*. En este sentido, yo creo que la aflicción de las mujeres marginadas de la sociedad de Meiji generó la ópera.²⁵

A medida que las funciones de la ópera trágica aumentaban, más mujeres que hombres asistían al teatro, especialmente, las artesanas de sombreros panamá. En aquellos tiempos, la industria manufacturera de este sombrero cuyo método de fabricación fue inventado a principios del siglo XX estaba muy desarrollada y los exportaban como producto típico de Okinawa no sólo a Tokio y Ōsaka sino también a China y Europa. En 1911 este producto ocupaba el tercer lugar en ganancias entre los productos okinawenses después del azúcar y del aguardiente, que ocupaban el primero y el segundo lugar respectivamente. Según el *Ryūkyū Shinpō* del primero de febrero de 1913 la mayor parte de los obreros dedicados a esta manufactura eran mujeres de la clase media y baja, y entre ellas había numerosas amas de casa que destinaban su tiempo libre en casa para elaborar esa artesanía.²⁶

²⁵ Ikemiya, citado por Ōno, *op.cit.*, pp.52-53

²⁶ En 1912 existían veinte fábricas en Naha y ninguna era grande. Entre ellas, la mayor tenía noventa obreros. Alrededor de 1904, la suma de exportaciones de sombreros panamá era de 50 a 60 mil yenes, más tarde, en 1908 creció hasta 287 mil 700 yenes y en 1911 alcanzó 557 mil 160 yenes. Teniendo en cuenta el hecho de que la mayor parte de los artesanos de sombrero eran mujeres, nos percatamos de la

De esta manera, incorporadas a los asalariados, las mujeres okinawenses comenzaron a participar en el mercado de trabajo, ganando también una cantidad de dinero para sus propios gastos obtuvieron cierto poder económico, al mismo tiempo que cierta libertad de hacer lo que les gustara.

Hasta hace cuatro o cinco años, este tipo de cosméticos lo usaban sólo las esposas de los oficiales y las damas en los palacios, pero ahora, ¡vaya, son consumidos por las artesanas ordinarias de sombreros! (*Ryūkyū Shinpō* 5 de febrero de 1913)²⁷

Las mujeres que disponían de medios económicos eran asiduas asistentes al teatro, sobre todo, a la ópera.

En esta provincia donde casi no se encuentran establecimientos de diversión sólo los teatros son los principales centros de recreo. (...) Todas las canciones que las artesanas de sombreros, las estudiantes y los alumnos de primaria canturrean son aquellas que se cantan en el teatro. (*Ryūkyū Shinpō* 5 de febrero de 1913)²⁸

Fueron esas mujeres las que sustentaron la ópera trágica ryūkyuense, que había nacido a principios del siglo XX. Para ellas el teatro era un espacio donde se liberaban

gran contribución que las mujeres okinawenses tuvieron, de alguna manera, en la industria de la exportación. Citando el *Ryūkyū Shinpō* del primero de febrero de 1913, Ōno señala que aproximadamente de cinco a seis mil obreros trabajaban en la fábrica de sombreros panamá, y sumaban treinta mil personas si se incluían a las artesanas que hacían este trabajo en casa aprovechando el tiempo libre. Ōno, *op.cit.*, pp.68-70 (Según el primer censo efectuado en Okinawa, en 1920 esta prefectura tenía 571. 572 habitantes, entre ellos 296.743 eran mujeres. <http://www.pref.okinawa.jp/toukeika/long-term/long-term-top.html#11>) Esta industria manufacturera de sombreros alcanzó su auge de 1912 a 1918, y después vino su ocaso.

²⁷ *Ibidem*, p.69

²⁸ *Ibidem*, p.69

de la monótona jornada y de la vida a la que estaban sujetas bajo el yugo de las antiguas normas sociales y las costumbres convencionales basadas en el confucianismo y el feudalismo²⁹, asimismo las canciones de la ópera trágica que ellas tarareaban eran un consuelo catártico y una distracción en la vida cotidiana para sobrellevar los días.

Aunque las mujeres sentían simpatía por las heroínas de la ópera trágica ryūkyuense y lloraban por su triste destino mirándose a sí mismas en ellas ya que eran juguete de la corriente de la época, las protagonistas de las tres obras arriba mencionadas son distintas: Umichiru de *Tumai akā*, igual que su novio Tarugani, está sujeta a la norma social de la clase guerrera que prohibía las relaciones amorosas que los padres no aprobaban, parece de melancolía después de estar clavada a la cama sin hacer nada por su propia iniciativa para lograr que su amor por Tarugani fructifique. Es decir, ella fenece en medio de un conflicto interno entre el sentimiento de amor y la ética confuciana sin reprobar la moral convencional ni ponerse en acción para destruir el statu quo. Chirā de *Okuyama nu butan*, enamorada de un joven de alto rango, es una mujer más allá del tipo pasivo, actúa por su propia iniciativa, pero, con un espíritu de abnegación. Ella intenta salvar a su amado Sanrū y a la madre de él, y al fin logra rescatar al padre de Sanrū de la intriga que su concubina trama, acabando con ella. Sus acciones intrépidas derivan de la abnegación generada por el amor incondicional que

²⁹ En la época del reino los dirigentes trataron de inculcar el confucianismo a todos los ryūkyuenses. En 1732 el Ministro Supremo Saion 蔡温 promulgó el *Gokyōjō* 御教条, instrucciones para los ryūkyuenses, que los instruía acerca del papel que debía desempeñar cada uno: que los funcionarios del reino cumplieran debidamente su encargo con lealtad al rey como sus súbditos; que la clase campesina se dedicara bien a su trabajo y así cumpliera todos los deberes filiales. Los principios del *Gokyōjō* residían en lo que establecían los fundamentos del desarrollo del reino en agricultura, por ende, se le inculcaba al campesinado la importancia del cumplimiento en el pago de tributos, de la prosperidad de la familia y de la lealtad y el respeto a los padres. Igual que las antiguas normas locales como aquella que prohibía a las mujeres casarse con un hombre que no fuera originario de la localidad, un yugo que sujetaba a las mujeres, sobre todo, eran las instrucciones sobre la lealtad a los padres y la moderación como mujeres y esposas, que las obligaban a ser abnegadas. Tomiyama Kazuyuki, “Ryūkyū ni okeru mibunseishakai no seiritsu” (La formación de la sociedad jerarquizada en Okinawa), en *Okinawaken no rekishi*, Yamakawa-shuppansha, Tokio, 2004, p.170

siente por Sanrū y Yamatū, el hijo de ambos, de esta manera, sabiendo que la baja condición social de ella sería un obstáculo para el éxito social de Sanrū, se aleja de él, incluso se quita la vida por el bien de Yamatū. Handōgwā de *Iejima hanōgwā*, vive apasionadamente por un amor infructuoso. Después de que su querido Kana se separa de ella, cae enferma igual que la Umichiru de *Tumai akā*. Pero Handōgwā no se deja llevar por la melancolía causada por ese amor estéril, sino que por su propia voluntad va a la isla Ie a buscar a Kana, incluso tras su suicidio, siendo un espectro logra vengarse de él y su familia matándolos por haberla traicionado y por la falta de respeto hacia ella.

En Handōgwā no se halla la imagen de la mujer que obedientemente observa la norma social o que se sacrifica por el hombre amado. Lo que hay en ella es su alma de mujer fuerte, tenaz e indignada que aunque muerta, no perdona por los tratos inhumanos e insolentes e implacablemente da un buen escarmiento a esas personas crueles. Citando un artículo de Nakayoshi Yoshimitsu que apareció en el periódico *Okinawa Mainichi* el 24 y el 25 de marzo de 1911, Nakahodo arguye que se puede entender la ópera *Iejima hanōgwā* por el “drama de la victoria de la moral desde el punto de vista de la razón y los sentimientos femeninos”. Nakayoshi había comentado que *Shūshin kaneiri*, ---pieza muy conocida del *kumiodori* en la que sale una heroína que estimulada por el amor ardiente corre tras el joven amado con persistencia de tal manera que ella se transforma en un demonio y al fin se deja apaciguar por el sutra que recitan un superior bonzo y sus monjes ---, es el “drama de la victoria de la moral”. Para Nakahodo la victoria de la moral vista en *Shūshin kaneiri* es sostenida por la lógica del sexo masculino, él argumenta que el desarrollo del teatro okinawense que del *kumiodori* pasó a la ópera trágica, ---en otras palabras, se podría decir que pasó de ser un teatro palaciego a uno

popular---, sucedió en cierto modo en la forma de un cambio del predominio de la razón y los sentimientos femeninos sobre la lógica masculina.³⁰

En contraste con el entusiasmo de las mujeres por la ópera trágica, tanto los antiguos espectadores amantes del *kumiodori* como los llamados instruidos tendían a mirar la ópera ryūkyuense con ojos desdeñosos considerándola como perjudicial a la moral pública. Tal tendencia ya se había visto alrededor de 1900, y en varias aldeas de Okinawa se estableció un reglamento que prohibía ir al teatro imponiendo una multa a los infractores. Sobre todo, el objeto de los reproches, era lo que las mujeres veían en el teatro.

Me extraña mucho que tanto los periodistas como los policías estén dando su aprobación tácita a aquella indecente ópera que ellos representan cada noche. A mí me gusta el teatro, pero, no recuerdo cuántas veces me corrió un sudor frío al ver el teatro representado en esta prefectura. (La voz indignada de un lector del “ejército para castigar a los actores”, en el *Ryūkyū Shinpō* del 15 de julio de 1916)³¹

El objeto de la crítica no era sólo la ópera, sino también las artesanías de sombreros:

Los instruidos fruncen las cejas quejándose de que el teatro okinawense se ha degenerado y al fin ha llegado a ser sólo para las artesanías de sombreros. (*Ryūkyū Shinpō* del 4 de febrero de 1916)³²

³⁰ Nakahodo, *op.cit.*, p.24

³¹ *Ibidem.*, p.91

³² *Ibidem.*, p.91

En estas circunstancias, en 1917 sucedió un caso en el que dos grandes teatros regionales, el Naka-za y el Ushio-kai 潮会, se negaron a presentar una ópera. Según el *Ryūkyū Shinpō* del 11 y el 12 de abril de 1917, desde antes, preocupados por la gravedad de la mala influencia de la ópera sobre las mujeres y los niños, algunos aficionados al teatro venían insistiendo a coro en que se suprimiera totalmente la ópera. El periódico escribió que “entre los teatros de esta provincia hay muchos inmorales que producen sentimientos desagradables entre el público. Ante esta situación la policía no ha concedido autorización para las representaciones teatrales que podían ser perjudiciales para la moral pública, así que casi cuarenta por ciento del total de solicitudes para representación suelen ser rechazadas.” Bajo tal presión, después de consultar con la policía, el Naka-za y el Ushio-kai decidieron renunciar a la ópera definitivamente, de esta manera, por fin, el 11 de abril de 1917 eliminaron este “teatro pernicioso” del mundo del espectáculo okinawense. El artículo de prensa concluye con la frase: “esto es muy grato para el mundo teatral de esta provincia, se cree que de aquí en adelante pronto el teatro deberá ser de un nivel refinado.”³³ Esta abolición total de la ópera en forma voluntaria por parte de las compañías teatrales se ejecutó por un consenso tripartito: los intelectuales quienes creían que la modernización de Okinawa podría realizarse a través de la asimilación completa a Japón; la prensa que aplaudió la idea moderna de los intelectuales; la autoridad policial que intentó controlar el arte escénico.

Esta tendencia, en cierto modo, era un signo de los desequilibrios producidos por la política de unificación nacional del gobierno japonés y el prefectural. Entre los intelectuales, quienes conocían personalmente la cultura japonesa, la urbana sobre todo,

³³ *Ibidem*, pp.88-89

había no pocas personas que llegaron a formarse una idea de que en comparación con Japón, Okinawa seguía siendo todavía una región rezagada y pre-moderna, y de que asimilarse a Japón superando la naturaleza okinawense, diferente de la japonesa, sería el camino correcto y apropiado para modernizar esta región. Para estos intelectuales modernistas el teatro popular como la ópera que se escenificaba en el idioma okinawense y que describía algún romance, ha de haber sido un teatro desfasado y vulgar que debía ser extirpado. Estos modernistas no acabaron de examinar seriamente la razón por la que el pueblo okinawense se entusiasmó tanto por la ópera trágica.

De acuerdo con Ōno, fue en 1882 cuando se inició el control del teatro por parte del gobierno prefectural de Okinawa, el periodo cuando se intensificó la reglamentación fue desde noviembre de 1892 cuando se decretó una ordenanza prefectural para controlar los salones de espectáculos. En esta ordenanza se encuentran varios artículos que obligaban a conseguir una autorización para construir y remodelar un teatro, para representar una obra, y para que los actores consiguieran una licencia de actor. El responsable debía presentar de antemano los textos de las obras que se iban a llevar a la escena, se debían instalar puestos donde se ubicaran los vigilantes de la policía y poner un intérprete que supiera tanto el idioma japonés como el okinawense para que acompañara a los policías. Asimismo, se prohibió que los actores pasaran por la sala entre las butacas, que los espectadores entraran en los camerinos y que se apagaran las luces del escenario y de la sala del auditorio.³⁴ Con esta reglamentación oficial la policía obtuvo la facultad legal para que el poder público tuviera injerencia no sólo en las instalaciones del teatro sino también en los textos teatrales.

³⁴ Ōno, *op.cit.*, p.93

Esta ordenanza subsistió hasta 1928, y durante este periodo las compañías teatrales se vieron obligadas a modificar los textos de muchas obras o abstenerse de hacer la representación. Sin embargo, por otro lado, aunque casi cuarenta por ciento de las solicitudes para representación eran rechazadas, cabe decir desde otro punto de vista, que la policía se vio obligada a autorizar al sesenta por ciento de solicitudes para representar algunas obras. Esto muestra cuán popular era la ópera trágica entre el público okinawense. De tal manera, a pesar de la reglamentación, gracias al poder del público, la ópera no se extinguió. De hecho, resurgió en 1919, dos años después de haberse decretado la ordenanza.

Volviendo al tema de las heroínas que aparecen en la ópera, entrando en la era Shōwa (1926-1989) una nueva imagen de ellas apareció en las piezas del teatro lírico. *Nakagushiku jōwa* 中城情話³⁵ (Lit. Amor en Nakagushiku) estrenada en 1934 por la compañía Sango-za 珊瑚座 en Naha también presentó una imagen inédita de la mujer okinawense.

A diferencia de las heroínas de la ópera ryūkyuense anterior, como las de *Tumai akā* y *Okuyama nu butan*, quienes son sumisas y abnegadas y no saben enfrentarse a las convenciones antiguas, Usagwā, heroína de *Nakagushiku jōwa*, se atreve a violar el tabú del amor por un hombre de condición diferente a la suya. En ella no se encuentra la imagen convencional de las mujeres okinawenses quienes se atormentan por el amor

³⁵ La sinopsis de *Nakagushiku jōwa* es como sigue: Usagwā, hermosa muchacha lugareña, se enamora de Satunushi 里之子, joven funcionario palaciego procedente de Shuri. No obstante, ella ya tiene un prometido de la misma localidad, Afigwā. Enterado de su compromiso matrimonial, Satunushi se disculpa por su imprudencia y sale de la aldea. Después de eso, el amor que siente Usagwā por Satunushi aumenta cada vez más, y viéndola así, Afigwā se siente muy deprimido. El padre y la hermana menor de Afigwā intentan servir de intermediarios entre los novios, pero, no llegan al corazón de ella. Satunushi, por su parte, después de separarse de la joven, no puede olvidarse de ella y vuelve a la aldea en secreto. Tan pronto como escucha la voz del hombre amado, Usagwā se precipita hacia él soltándose de la mano de Afigwā, y huye de la aldea con Satunushi en un bote, dejando a Afigwā quien le grita que regrese cuando quiera.

estéril frente a las antiguas normas de la comunidad. En las obras antiguas, la tragedia radica en el amor infructuoso por causa de dichas normas, y las espectadoras okinawenses lloraban sintiendo simpatía por esas pobres heroínas. En cambio, el amor de Usagwā por Satunushi fructifica, aunque su porvenir sea inquietante. Ōno señala que Satonushi da a esa chica lugareña, que no conoce el mundo fuera de la comunidad, esperanzas de liberarse de la vida de la aldea. En cambio, agrega el investigador, que Afigwā representa a la comunidad misma, por eso Usagwā, una vez que conoce a Satunushi, rechaza rotundamente a su comunidad, hecho que muestra su tajante rechazo a la vida convencional de la comunidad. Y concluye que las espectadoras okinawenses aplaudían esta actitud de la heroína cruel y osada ya que ellas tenían puestas sus esperanzas en Usagwā, de que igual que ella, pudieran amar a alguien liberándose de las normas y costumbres antiguas a las que estaban sujetas.³⁶

Al igual que la consciencia de las mujeres japonesas comenzó a cambiar de manera considerable desde la era Taishō, en la mentalidad de las mujeres okinawenses se presentó un gran cambio en el mismo periodo. Miyagi Eishō 宮城栄昌, historiador okinawense, en *Okinawa joseishi* 沖縄女性史 (Lit. Historia de las mujeres de Okinawa), libro de su autoría, señala:

Fue a partir del periodo Taishō cuando apareció una corriente de amores y matrimonios libres en Okinawa. Además de la conciencia política que estaba cobrando fuerza con la extensión del derecho de voto, la corriente de la democracia Taishō gradualmente estaba arribando a Okinawa. Esta fue una de las causas de que hayan conseguido tener una visión altamente abierta hacia afuera durante la Primera Guerra Mundial. (...) De estos factores surgió un atisbo del amor y el matrimonio

³⁶ *Ibidem*, pp.108-109

libres entre la clase guerrera, y también se generaron nuevos acercamientos entre las hijas del clan de los samuráis y los hijos de campesinos. No obstante, no fue fácil extirpar los antiguos pensamientos de la clase guerrera (...).³⁷

De esto cabe deducir que desde la era Taishō hasta Shōwa fue apareciendo entre las mujeres okinawenses la tendencia a la autonomía moderna. Y esta tendencia unida a distintos factores, dio nacimiento a Usagwā, una novedosa heroína de *Nakagushiku jōwa*.

Por otra parte, en la década de 1910 las películas producidas en las urbes japonesas comenzaron a introducirse en Okinawa y adquirir popularidad. En 1913 se construyó el primer cine permanente en Naha, y en 1916 se estrenó la primera obra del “*Rensa geki 連鎖劇*” (Lit. Teatro en cadena), espectáculo combinado de drama y cine. Este nuevo género empezó a tener un peso considerable en el entretenimiento okinawense de tal manera que alrededor de 1930 el cine llegó a igualar en el número de edificios al del teatro y en 1937 el primero sobrepasó al segundo.³⁸

Ante esta situación, en el mundo del arte escénico ocurrió un nuevo movimiento. A petición de Iraha Inkichi, Majikina Yūkō y Shimabukuro Kōyū, actores, directores y dramaturgos del teatro okinawense, muy preocupados por el futuro del arte escénico okinawense, Yamazato Eikichi 山里永吉, joven pintor vanguardista okinawense, escribió *Shurijō akewatashi* 首里城明渡し (Lit. El desalojo del castillo de Shuri) y la obra fue estrenada en un teatro llamado Taishō-za situado en Naha en abril de 1930. El estreno de *Shurijō akewatashi* tuvo tanta aceptación que estuvo un mes en cartelera.

³⁷ Miyagi Eishō, *Okinawa joseishi*, citado por Ōno, *op.cit.*, P.111

³⁸ *Ibidem*, pp.109-110

El argumento, como su título indica, se basa en la historia real del reino de Ryūkyū: en 1879 por decisión del Estado japonés, Ryūkyū fue desarticulado y anexado a Japón. El gobierno del reino, la familia real y los funcionarios de palacio procuraron resistir en vano, a pesar de todo, los ryūkyuenses con lágrimas desalojaron el castillo de Shuri, símbolo del reino. La obra se representó en idioma okinawense, mejor dicho, en el dialecto de Shuri que se hablaba entre la antigua clase samurái.

El año en que se estrenó *Shurijō akewatashi* Okinawa pasaba por un periodo sombrío: un año antes, en 1929, ocurrió la Gran Depresión en el mundo, lo que afectó a Japón y también a Okinawa causando una profunda recesión y desempleo. Además, en 1931 el dengue se extendió por todas partes en la región y estalló el Incidente de Manchuria. A pesar de esas circunstancias, *Shurijō akewatashi* tuvo un gran éxito y, según Yano, esto se debió a que, además de la dirección estilo neo *kabuki*, la obra se escenificó como teatro dramático refinado sobre un hecho histórico muy familiar a los okinawenses, en comparación con el teatro llamado histórico que hasta entonces había sido bastante quimérico e inspirado en la historia antigua y las leyendas. Por lo tanto, la pieza era novedosa y satisfacía no sólo al público convencional, sino también a los intelectuales, quienes habitualmente menospreciaban el teatro. Además, Yano señala que lo que el autor Yamazato quería decir en *Shurijō akewatashi* era que “Ryūkyū no es de nadie, sino que Ryūkyū es de Ryūkyū”, palabras que pronuncia Giwan 宜湾 en la obra.³⁹ Estas palabras conmovieron al público isleño de tal manera que la obra ha venido representándose en cada momento histórico de Okinawa hasta hoy en día: en la posguerra inmediatamente después de terminar la Guerra de Asia-Pacífico y en 1972

³⁹ Yano, *op.cit.*, pp.331-332 Giwan Chōho 宜湾朝保 fue uno de los *Sanshikan* 三司官, tres Ministros Supremos del reino bajo un regente. Véase Uehara Kaneyoshi, “Kinseiokinawa no seiji to shakai” (La sociedad y la política de Okinawa en la época moderna temprana), en *Okinawa-ken no rekishi*, Yamakawa shuppan-sha, Toko, 1972, p.101

cuando Okinawa retornó a Japón separándose de la jurisdicción del gobierno militar estadounidense.

Al mismo tiempo que se estaba desarrollando el teatro okinawense, se reforzó el control de la cinematografía y del arte escénico. En enero de 1929 fue enmendada la Ley del teatro y del cine, por la cual la policía adquirió un poder más fuerte que antes para ejercer control sobre las artes “inapropiadas” para la nación japonesa. Por ejemplo, aquí tenemos algunos artículos, sobre el tipo de obra que estaba prohibida:

1. La que transgreda la moral.
2. La que sea repugnante, indecente o brutal.
3. La que pueda provocar y propiciar un delito mostrando alguna forma concreta y posible de realizarlo.
4. La que sea considerada como una sátira indiscreta de cuestiones de actualidad o del discurso político.
5. La que pueda impedir las relaciones amistosas internacionales.
6. La que se reconozca como una obra que pueda provocar una mala acción.
7. La que sea considerada como una mala influencia desde el punto de vista educativo.⁴⁰

⁴⁰ Ōno, *op.cit.*, p.112 Según Nakano Masaaki, esta ley fue aplicada en Japón en 1921. Después de la Renovación Meiji, el nuevo gobierno continuaba interviniendo en el mundo del espectáculo promulgando leyes sobre el arte interpretativo y el cine. En 1930 el gobierno proclamó una nueva ley sobre los espectáculos eróticos para mejorar la moral pública reprimiendo la expresión “obscura” por lo que fueron prohibidos el espectáculo con el cuerpo demasiado descubierto o con diálogos que aludían al acto sexual. La ley fue aplicada no sólo al teatro y al cine sino a todo tipo de arte interpretativo incluyendo la revista, la variedad, la comedia y el cabaré que estaban muy de moda en aquellos tiempos. Véase Nakano Masaaki, “Rebyūken’etsu to erotorishimarikisoku: 1930nen no Asakusanimiru rebyūtorishimarimondai” (La censura del teatro revista y el reglamento para vigilar el erotismo: la problemática de la vigilancia al erotismo en Asakusa de la década de 1930), en *Engekikenkyūsentākiyō VI Wasedadaigaku 21seiki COE puroguramu*, Tokio, 2006, pp.263-270, <http://dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/bitstream/2065/26858/1/025.pdf>

En caso de que al solicitarse la autorización, se encontrara que la obra transgredía alguno de estos artículos, naturalmente la petición era rechazada. Además, aunque ya hubiera sido aceptada, había casos en que las representaciones eran suspendidas a media función, tan pronto como los policías que estaban presenciándola consideraran como inapropiado algún punto durante la puesta en escena. Así fue como la autorización de la representación de las obras teatrales dependía totalmente del criterio arbitrario de la policía.

Más tarde, en 1937 estalló la Guerra entre China y Japón, y también en Okinawa se reforzaron el régimen de guerra y la política de “subditización del tennō”. En estas circunstancias, en enero de 1940, como hemos examinado en el Capítulo III, se produjeron polémicas sobre el idioma okinawense entre la autoridad de la prefectura de Okinawa y Yanagi Muneyoshi, líder japonés del *Mingei undō*, Movimiento de Artesanías. Ante la opinión de Yanagi de que era excesivo el impulso del “*hyōjun-go*”, literalmente dicho, es el idioma estándar reconocido como criterio y que se refería al japonés que se hablaba entre los instruidos de la zona rica de Tokio, la autoridad prefectural de Okinawa insistió en que Okinawa no se desarrollaría a menos que se suprimiera el idioma local, según las palabras de Okamoto Keitoku 岡本恵徳, pensador y estudioso de la literatura okinawense, dicha idea de la prefectura dependía de la política del gobierno japonés según la cual para la perfecta unificación nacional la peculiaridad regional de Okinawa debía borrarse completamente.⁴¹

En estas circunstancias, en octubre de 1940 la Comisaría de Naha advirtió a Tamagusuku Seigi del Shinraku-za 真楽座 y a Majikina Yūkō del Sango-za que

⁴¹ Ōno, *op.cit.*, p.114

eliminaran del repertorio las piezas de amor.⁴² Pese a que la región okinawense había sido puesta bajo el régimen de guerra que se estaba reforzando cada vez más, en la cartelera del periódico *Okinawa nippō* del 11 de abril de 1941 todavía se hallan obras del arte escénico llenas de elementos típicos con excepción de *Jūgo no ai* 銃後の愛 (Lit. El amor en la retaguardia) y *Hinomaru kōshinkyoku* 日の丸行進曲 (Lit. La marcha de la bandera del sol naciente).⁴³

Sin embargo, cuando se declaró la Guerra del Pacífico entre los países aliados y Japón, debido al ataque a Pearl Harbor por parte de las fuerzas militares japonesas en 1941, el control de los espectáculos se intensificó. En enero de 1942, ante una solicitud para una representación de la compañía Sinraku-za, la Comisaría de Naha concedió la autorización con la condición de que todas las obras se escenificaran en el idioma estándar y que se suprimiera completamente la ópera ryūkyuense.⁴⁴ Además en este mismo año el jefe de la Policía Secreta (*Tokubetsu kōtō keisatsu*) 特別高等警察, llamada coloquialmente *Tokkō* 特高, de Okinawa avisó a Shimabukuro Kōyū y a Majikina Yūkō, líderes de las dos compañías, que debían escenificar el *kumiodori* también en el idioma japonés estándar, si no, no se les permitirían ponerlo en escena.⁴⁵ El jefe policíaco les dijo: “yo mismo entiendo bien que el *kumiodori* es un arte interpretativo antiguo y valioso de Ryūkyū. Por ende, para que también los japoneses ilustrados lo entiendan bien, quiero que al representarlo en el idioma japonés, puedan entender el contenido de la obra sin necesidad de explicación. Además, en

⁴² *Ryūkyū Shinpō* del 23 de junio de 2010. <http://ryukyushimpo.jp/news/storyid-163936-storytopic-145.html>

⁴³ Citado por Ōno, *op.cit.*, p.121

⁴⁴ *Ibidem*, p.122

⁴⁵ *Ryūkyū Shinpō* del 23 de junio de 2010. <http://ryukyushimpo.jp/news/storyid-163936-storytopic-145.html> Afortunadamente, por mediación del gobernador japonés de Okinawa, Hayakawa, esta advertencia se revocó.

consideración a impulsar el uso del idioma estándar en vez del idioma okinawense, he decidido que esta orden entrará en vigor a partir del próximo mes, a fin de hacer que el teatro okinawense progrese en calidad y que Okinawa se dé a conocer bien al pueblo japonés.” Shimabukuro Kōyū critica este argumento lleno de incoherencia y destaca que diciendo que “para que entiendan bien Okinawa”, su argumento se basa en un pensamiento despectivo hacia el idioma okinawense.⁴⁶

No sólo en Naha, sino también en otras partes de la región se desencadenó una tempestad de censuras. En septiembre de 1943 la sección cultural de la sede local de la Asociación de Asistencia al Régimen Imperial, llamada *Taisei Yokusan-kai* 大政翼賛会, en el distrito de Shimajiri 島尻, determinó las canciones de baile apropiadas y las impropias para la representación, lo cual había sido un criterio para el movimiento tendiente a promover “diversiones sanas”. Debido a esta decisión, se prohibió que las veinticuatro canciones fueran cantadas por ser canciones de amor, de esta manera, aunque eran canciones clásicas del *kumiodori*, si hablaban del amor, eran consideradas como decadentes porque corroían el alma llena de entusiasmo de los lugareños de la retaguardia.⁴⁷

En cambio, la policía se mostraba muy positiva con las obras juzgadas como adecuadas para exaltar el ánimo de lucha del pueblo japonés y autorizaba su representación. El texto de la obra contemporánea *Kokoro no hikari* 心の光 (Lit. La luz del corazón) del actor y director okinawense Ōgimi Kotarō 大宜見小太郎, sometido a la censura en marzo de 1944 fue aprobado “sin problema”. El dictamen dice: “Éste es un texto escrito para dar a conocer completamente al pueblo japonés de la retaguardia

⁴⁶ Shimabukuro Kōyū, *Sekisen kaisōroku: Okinawa geinōmonogatari* (Memorias de Sekisen: el cuento del arte interpretativo de Okinawa), Okinawataimusu-sha, Okinawa, 1982, p.187

⁴⁷ Ōno, *op.cit.*, pp.122-123

los servicios de los mutilados de guerra y al mismo tiempo para cultivar la gratitud y el favor hacia esos lisiados de guerra”.⁴⁸ Por su parte, Shimabukuro Kōyū rememora que también su compañía Sango-za llevó a la escena una obra de guerra, *Ōmasu taii* 大柘大尉 (Lit. El capitán Ōmasu), que trataba de un capitán llamado Ōmasu originario de Yonabaru 与那原, quien murió en la guerra de Guadalcanal. Pidiendo prestados las charreteras, las medallas y los uniformes militares a Chō Isamu 長勇, jefe del Estado Mayor de la 32ª. Compañía en ese momento, y con un vestuario de gran lujo se realizó la escenificación, pese a todos los esfuerzos, la obra no gozó de mucha aceptación entre el público okinawense. Shimabukuro señala que posiblemente la antipatía hacia el ejército japonés estuviera latente en las entrañas de los okinawenses.⁴⁹

Por otro lado, para hacer frente a la rigurosa censura, los actores tomaron medidas a su manera. En la compañía de Ōgimi Chōryō 大宜見朝良, que realizó giras artísticas por Ōsaka de 1940 a 1946 aproximadamente, usaban algunas palabras clave para advertir a sus compañeros que los policías en patrulla estaban acercándose al teatro donde los actores estaban representando una obra, gritaban: “*¡ya llegaron los gatos!*”, y tan pronto como escuchaban esas palabras, los actores que estaban hablando en el idioma okinawense, por indicación del líder, se suspendía la obra teatral, y de repente comenzaban a bailar el baile ryūkyuense. Cuando los policías, encargados de vigilar, comprobaban que la obra no se estaba representando en el idioma ryūkyuense y se iban,

⁴⁸ *Ryūkyū Shinpō* del 23 de junio de 2010. <http://ryukyushimpo.jp/news/storyid-163936-storytopic-145.html>

⁴⁹ Shimabukuro, *op.cit.*, pp.187-188

otra vez el encargado de la compañía gritaba a sus compañeros: “*los gatos ya se fueron*”, y los actores reanudaban la obra teatral en su idioma.⁵⁰

Con el empeoramiento de la situación militar, el Teatro del Pueblo, *Kokumin gekijō* 国民劇場, construido en 1943 como sede de la campaña Sango-za, fue expropiado por el ejército japonés para ser usado como almacén:

La expropiación del teatro es una orden del Ejército. A ninguna persona se le permite desobedecer las órdenes del Ejército. Si dicen que por causa de esto no se van a poder ganar la vida, a partir de mañana hagan las representaciones de su espectáculo como brigada de entretenimiento imperial visitando a las tropas. A cambio de esto, les daremos víveres. Ésta es la última notificación. (...) El Teatro del Pueblo, que construimos con nuestra sangre y sudor, ha sido convertido en almacén del ejército. Tanto el escenario como las butacas quedaron totalmente cubiertos de polvo y llenos de sacos de cemento. Al verlo sentí una enorme pena y despecho, de tal manera que no pude llorar.⁵¹

Posteriormente, el 10 de octubre de 1944 se lanzaron bombardeos aéreos en varias partes de la región, incluida Naha, por lo que el Teatro del Pueblo y también el Teatro Taishō (de la compañía Shinraku-za) quedaron reducidos a cenizas. Los artistas también fueron tragados por el vórtice de la guerra.

La fuerza de las canciones

⁵⁰ *Ryūkyū Shinpō* del 23 de junio de 2010. <http://ryukyushimpo.jp/news/storyid-163936-storytopic-145.html>

⁵¹ Shimabukuro, *op.cit.*, p.189

Al igual que el arte escénico okinawense experimentó un gran cambio con el transcurso del tiempo, el mundo de las canciones recibió el bautismo de la época moderna. Hablando de la situación de las canciones dentro de la región, con el desarrollo de la ópera trágica ryūkyuense, de esta última surgieron las canciones populares, que llegaron a canturrearse en la vida cotidiana de la plebe.

Por otro lado, el gramófono y el disco, que se introdujeron en Japón de finales del siglo XIX a principios del siglo XX, hicieron posible que los okinawenses que se encontraban fuera de la región, escucharan las canciones de su tierra natal. En 1910 Kin Ryōjin 金武良仁, maestro de música clásica ryūkyuense, realizó en Tokio una grabación de seis canciones clásicas en un disco y en 1914 Tomihara Seiyū 富原盛友 y otros músicos las grabaron en Ōsaka, asimismo los okinawenses lo hicieron en la prefectura de Aichi 愛知 y de Hyōgo 兵庫.

Sin embargo, la figura considerada como el principal precursor de la industria del disco de canciones okinawenses y que contribuyó a la modernización de ellas es Fukuhara Chōki 普久原朝喜. Nacido en 1903, en Guiku-son 越来村 (actual ciudad de Okinawa) siendo el primogénito, en 1923 se fue solo a Ōsaka para sustentar a su familia. Después de trabajar de hilandero y de vendedor ambulante, en 1926 abrió un café en esa ciudad y su negocio anduvo viento en popa. En ese mismo año, a petición de la *Naigai Chikuonki Shōkai* 内外蓄音機商会, Sociedad Comercial del Gramófono, efectuó una grabación de canciones ryūkyuenses en un disco, y el año siguiente, en 1927 fundó una compañía productora y vendedora de discos, Marufuku Rekōdo.

Chōki creó, interpretó y grabó las canciones él mismo, produjo los discos y hasta los vendía en bicicleta. Los que compraban sus discos eran principalmente sus coterráneos

quienes habían llegado para trabajar en la zona industrial, que abarcaba las áreas metropolitanas de Kioto, Ōsaka y Kōbe. Para estos okinawenses, que separados de su tierra natal, vivían trabajando duro y soportando la implacable discriminación en las metrópolis, los discos en los que se cantaba sobre Okinawa y la situación real de los okinawenses eran algo más que un disco, eran algo que les podía evocar Okinawa ---y también a su gente--- que se habían visto obligados a dejar por razones económicas, y que les podía consolar y animar para soportar los días duros. Si tenemos esto en consideración, es significativo que el año en que se fundó Marufuku Rekōdo haya aparecido una canción llamada *Imin kouta* 移民小唄⁵² (Lit. Balada de los inmigrantes), y que en 1928 Chōki haya emprendido la exportación de discos a ultramar donde vivían okinawenses, como Hawai y Sudamérica. Esas canciones precisamente nacían de la añoranza por la tierra natal, canciones de un okinawense desplazado en las urbes japonesas dedicadas a sus coterráneos que estaban en la misma situación.

En 1933 cuando *Imin kouta* fue grabada en disco, Chōki realizó la grabación de otra canción cuyo título original era *Gunjin bushi* 軍人節 (Lit. Balada del militar). Empero, cuando esta balada se sometió a la censura, fue desaprobada sin examinar el contenido de la letra de la canción debido a que “fue usado el nombre de un cargo honorario como el de militar del Gran Imperio Japonés para una simple canción ‘ryūkyuense’”. Entonces, en vez de usar la palabra “militar”, Chōki puso un título alternativo posible que les gustara a tales oficiales encargados de la censura: *Shussei heishi o okuru uta* 出征兵士を送る歌 (Lit. Canción para despedir a los soldados enviados al frente). Según Uehara Naohiko 上原直彦, periodista y experto en el arte interpretativo okinawense, esta vez el censor contento con el nuevo título concedió la autorización para que se

⁵² Aunque fue en 1927 cuando fue escrita *Imin kouta*, fue grabada en disco en 1933.

grabara el disco diciendo: “por fin los okinawenses se han convertido en japoneses” y los alentó para que “sirvieran a la Nación”.⁵³ La canción es un dúo de una mujer y un hombre, y dice:

(Hombre)

無蔵んぞとう縁結ゑんむしでい月ちちゆ読みわじば僅か Después de casarme contigo cuento cuánto tiempo pasamos juntos, y fue poco.

別りわからねなゆみ Tengo que separarme de ti.

国たみぬ為でむぬ Es por la Patria.

思切うみちりよ 思無蔵うみんぞよ resignación, mi amor.

(Mujer)

里さとや軍人ぬぬ 何んち泣ちみせが Mi amor si eres militar, ¿qué dices llorando?

笑ていむどう戻いみせるうにげ御願さびら Regresa sonriendo, por favor.

国たみぬ為しちいもり Hazlo por la Patria.

(Hombre)

軍人ちとうぬ務わめ我うりね嬉さあしが Estoy contento con el servicio militar,

銭金じんかぬ故ゆいに哀りみせる pero, preocupado por mi madre que ha de tener apuros de de dinero,

⁵³ Uehara Naohiko, citado por Maeda Takashi, “Chōki, Kyōko no sekai kara jidai e” (Chōki y Kyōko, del mundo a la época) en *Shin Okinawabungaku* (La nueva literatura okinawense), N°.52, Okinawa taimususha, Okinawa, 1982, p.24

ははうや いちや
母親や如何がすら ¿qué puedo hacer por ella?

(Mujer)

たとう くんなん ちな
例い困難に繋がりてい居ていん Aunque haya dificultades,

ぐ
御心配みそな no te preocupes.

くとう うみち
母親ぬ事や思切りみそり思里前 Ya no pienses en tu madre, mi amor.

En general, la mayor parte de las canciones militares están llenas de letras que muestran una brava combatividad para exaltar el ánimo de lucha, como se ve en *Sōshinpei* 送新兵, la primera canción militar que apareció en el periódico *Ryūkyū Shimpō* en 1898: *La prosperidad y decadencia, la fuerza y la debilidad del país depende de si hay entre el pueblo valentía mostrada por la justicia* (国の盛衰強弱は 国民義勇の有無による) / *Siendo así, militares, observen fielmente la disciplina*, (されば軍人たるものは 重く規律を遵奉し) / *obedezcan las órdenes de su superior sin retroceder*, (上長官の命令は 堅く守りて退かず) / *imaginen que están delante del trono imperial del tennō cuando estén debajo de la bandera del ejército*, (軍旗の本は 天日皇の 玉座の前と思いつつ) / *aunque estén dentro de las aguas o las llamas, o les lluevan las balas*, (水火の中も弾丸の 雨や霰とふる中も) / *avancen*

decididamente sin escatimar esfuerzos para dar a conocer el prestigio y la influencia de Su Majestad el tennō (嫌わぬ覚悟で進みつつ 君の御稜威を輝かせ).⁵⁴

A diferencia de esta canción militar, en la canción de Chōki no se percibe el espíritu combativo, sino la ternura del marido hacia su esposa, la preocupación del hijo por su madre y el rechazo del pobre hombre a ir a la guerra separándose de su familia, eso es lo que tanto nos conmueve. Aunque el hombre repite “por la Patria” como si se animara a sí mismo, de ninguna manera se encuentra la voluntad activa de sacrificarse por la Nación. Sería una conclusión precipitada decir que esta actitud del hombre se puede considerar simplemente como antibélica. Empero, la canción muestra una gran discrepancia de ideas con la política estatal de la “subditización del tennō”. Según el concepto de esa política, todo el pueblo japonés era súbdito del tennō, los hijos de una familia-nación en la que el ser supremo era el tennō como padre. Es la lógica utilizada para que al reconocer al Estado japonés como una pseudo familia, los asuntos de nivel estatal se arraigaran en la mentalidad de los individuos como si fuera un asunto familiar de nivel personal, de esta manera, se facilitaría unificar al pueblo japonés como una nación y movilizarlo en los conflictos de nivel internacional.

A pesar de la intención que esta lógica tenía ---de hacer que el pueblo se identificara con la seudo familia-nación como extensión de la familia personal---, aún se ve un gran abismo entre el discurso estatal y la mentalidad del pueblo okinawense. En la canción de Chōki, *Shusseiheishi o okuru uta*, la pareja piensa en la Nación separándola de su propia familia. Para ellos la Nación no es la extensión de su familia, es harina de otro costal.

⁵⁴ Haraguchi Sadazō, *Sōshinpei*, citado por Maeda, *op.cit.*, p.25

La misma inclinación de pensar en el Estado, la Nación y la familia separadamente se ve en otra canción moderna de Okinawa: *Wakare no sakazuki* 別れの盃 (Lit. Una copita para la despedida). Esta canción fue grabada por Marufuku Rekōdo de Chōki en 1940, el año en que se firmó el Pacto tripartito entre Alemania, Italia y Japón, al mismo tiempo que se estableció la *Taisei Yokusan-kai* 大政翼賛会, Asociación de Asistencia al Régimen Imperial, creada en torno al Primer Ministro japonés en ese entonces, Konoe Fumimaro 近衛文麿 para impulsar la política del nuevo régimen que pudiera reforzar la potencia del país para la guerra total que estaba por estallar. A pesar de que *Wakare no sakazuki* fue producida siete años después de *Shussei heishi o okuru uta*, también fue hecha en el idioma okinawense y cantada a dúo:

(Mujer)

国ぬたみ尽す 親ぬ考ぬ産子

Estás ofrendando tu vida a tu patria,

Hijo mío, que demuestras tanto amor filial

ウグァンスぬ光り手柄立て

Por la gloria de los antepasados, realiza una hazaña

(Hombre)

出立る先や ウグァンスぬてらち

El destino adonde yo vaya, lo iluminarán

los antepasados

御心配みそな 勝ぬ戦さ

No se preocupe, conseguiré la victoria.⁵⁵

⁵⁵ Matsumura Hiroshi, *Uta ni kiku Okinawa* (La Okinawa que se oye en las canciones), Hakusui-sha, Tokio, 2002, p.132

A pesar de que la letra expresa el espíritu valiente de abnegación hacia la Nación, Arakawa Akira opina sobre la mentalidad okinawense que se presenta en la canción:

Aunque llegaron al campo de batalla por la orden de movilización, para ellos realizar una hazaña, al fin y al cabo, es por la gloria de los antepasados, y en cualquier lugar adonde vayan serán protegidos por los antepasados. Así, en la canción se percibe de manera natural el culto de los okinawenses a sus ancestros.⁵⁶

También en esta canción se nota que la tentativa de la subditización al tennō se malogró. Aunque dice “por la Nación”, realizar una hazaña no es por gloria del tennō, sino por la de sus antepasados, asimismo quien protege a los soldados en el campo de batalla no es la aureola del tennō sino la de sus ancestros. Desarrollando aún más la idea de Arakawa, Matsumura señala que el amor filial expresado en las canciones de Chōki debe ser entendido relacionándolo con el culto de los okinawenses a sus antepasados:

En el lugar más cercano a la línea de los antepasados están los padres. Detrás de los padres existen los antepasados. Respetar y cuidar bien a los padres significa respetar y cuidar bien a los antepasados, asimismo agradar a los padres significa agradar a los antepasados. (...) Si el amor filial puede entenderse en esta estructura mental de la okinawidad, cabe decir que el amor filial está relacionado con la conciencia de ser okinawense, la conciencia que da importancia a Okinawa y a ser okinawense. En otras palabras, esto tiene que ver con la conciencia de la identidad de los okinawenses. El amor filial es una prueba de ser okinawense.⁵⁷

⁵⁶ Arakawa Akira, “Shōwaki shimauta no seishinshi” (Historia de la mentalidad de las canciones de las islas en la era Shōwa), en *Shin okinawabungaku*, N.º. 52, *op.cit.*, p.6

⁵⁷ Matsumura, *op.cit.*, pp.133-134

Teniendo en consideración estas palabras de Matsumura, cabe decir que las canciones producidas por Chōki son la cristalización del sentimiento que él guardaba en lo más profundo del corazón, un almacén y un refugio donde se albergaba el inconsciente colectivo de los okinawenses quienes se veían obligados a manejar el doble estándar en su vida real.

Cuando se rompieron las hostilidades entre los EE.UU. y Japón en 1941 y todo en la nación se dirigió a la guerra, las canciones modernas okinawenses adquirieron un cariz nacionalista aún más intenso. La canción mencionada al principio del presente capítulo, *Hadashi kinrei no uta* 裸足禁令の唄 (Lit. Canción de la prohibición de andar descalzo) fue creada por Chōki en estas circunstancias. El primer día de enero de 1941 se promulgó un decreto prefectural que prohibía andar descalzo en la ciudad de Naha. Esto formaba parte del control cultural ejecutado en nombre del movimiento para el mejoramiento de las costumbres, que intentaba controlar toda la vida cotidiana de la población okinawense.⁵⁸ En la canción se menciona este asunto y, al parecer se exhorta a los habitantes a “civilizarse” renunciando a la costumbre de andar descalzo. Aquí se exponen las circunstancias bajo el régimen de guerra en las que se controlaba la vida del pueblo y la intensificación de la política de subditización del tennō, al mismo tiempo exaltando Okinawa como “*shurei no kuni*”, país que respeta las normas de urbanidad---. Sin embargo, citando las palabras de Arakawa, en la frase “*Se dice que somos iguales que Shōkaiseki* (Chiang Kai-shek)” se usa el estilo indirecto, lo que nos permite percibir

⁵⁸ El movimiento del mejoramiento de las costumbres ya había empezado alrededor de mediados de la era Meiji, década de los ochenta del siglo XIX. Alrededor de 1888 se promulgó una ordenanza prefectural de prohibir el peinado masculino el estilo antiguo ryūkyuense llamado “*katacashira*”, y en 1899 se prohibió el tatuaje femenino llamado “*hajichi*”. Asimismo se prohibieron la fiesta de canciones, “*mōashibi*” y el chamanismo regional a cargo de la “*yuta*”, chamanesa regional, se exhortó a simplificar los actos anuales y a cambiar el apellido okinawense por el japonés, se prohibieron el uso del idioma regional y se regularon las representación de los espectáculos y la construcción de los cementerios.

la intención del autor de mantenerse a cierta distancia del poder que promulgó tal decreto, intención que incluso se puede interpretar como sátira.

Al empezar 1942, no obstante, el catálogo de nuevas canciones de Marufuku Rekōdo se mantuvo en blanco. Fue en 1945, después de terminar la guerra, cuando Chōki reanudó la grabación de canciones. Sería imposible entender estos tres años de silencio, tal vez fue una especie de rechazo a colaborar con el régimen de guerra, se negó a producir canciones que servirían para exaltar al Estado japonés y al tennō y para movilizar al pueblo a la guerra, aunque contando sólo con estos elementos no podemos aventurarnos a sacar conclusiones acerca de que Chōki intentó resistirse a la guerra, al militarismo, al nacionalismo japonés y a la subditización del tennō.

En la historia moderna Ryūkyū / Okinawa ha experimentado varios cambios radicales y el arte ryūkyuense ha venido adaptándose a las circunstancias de cada época. La japonización y la reflexión sobre la okinawanidad que ocurrieron en el campo del arte fueron fenómenos como respuestas a la necesidad de adaptación y resistencia al nuevo entorno para que el arte y los artistas okinawenses sobrevivieran. Para la antigua corte de Ryūkyū el arte interpretativo era un medio diplomático para deleitar a los delegados chinos o a los señores feudales de Satsuma y de Edo. No obstante, con el cambio de régimen, los artistas que habían perdido sus privilegios como artista-cortesano comenzaron a dirigir su espectáculo para un tipo del público naciente: la clase plebeya, en particular, las mujeres de la clase media y baja. Tomando los elementos del arte clásico palaciego y el arte popular e hibridándolos, los artistas reflejaban las visiones, las esperanzas, los deseos y las mentalidades de las mujeres okinawenses modernas de aquella época en sus obras de arte escénico. También las obras paródicas de la ópera ryūkyuense y del teatro japonés moderno que Būten produjo después de la

batalla de Okinawa---los cuales examinaremos en el Capítulo VI--- denotan esa corriente de la época, en sus obras aparecen mujeres jocosas llenas de tanto vigor que “sacan provecho hasta de su propia caída.” En ellas percibiremos la visión de Onaha Būten hacia las mujeres.

A medida que se intensificaba la censura al arte, el arte interpretativo okinawense se vio obligado a observar las reglas, así fue como algunos artistas crearon y dirigieron piezas que eran fieles a los reglamentos, mientras tanto otros tácticamente lo hacían con ingenio manipulando las palabras que connotaban sentidos implícitos. En el siguiente capítulo vamos a analizar las obras y las prácticas que desarrolló Onaha Būten en Okinawa bajo el régimen de la guerra.

Capítulo V

Descifrando al humorista Onaha Būten: su vida, obras y anécdotas

Yo soy una gata de pelaje tricolor y de renombrada belleza.

Cuando ando por las calles, todos gatos me miran desde encima del tejado

Se dice que disputan entre ellos para casarse conmigo

¡Vaya cosa! *Gorogoro nyāo*.

Han pasado diez años desde que me comprometí contigo

Para ser tu esposa, esperaré diez años, cien años hasta mil años más.

Pero si espero tantos años más, seré vieja y ya no estaré en este mundo.

¡Vaya cosa! *Gorogoro nyā*

(Onaha Būten, “*Mikeneko no uta*”, en *Okinawamandan Būten warai no sekai* Vol.2, B/C RECORD, Okinawa, 2002)

Fue en momentos difíciles cuando Zenkō regresó a Okinawa en 1923. Japón estaba estancado en el *impasse* debido a la crisis económica generada después de la Primera Guerra Mundial. Y como hemos examinado en los capítulos previos, Okinawa, debido a su debilidad en su base industrial y económica, sufrió una prolongada crisis económica durante diez años aproximadamente. Al parecer, Zenkō no experimentó tanta dificultad como sus coterráneos campesinos, aunque tropezó con algunas desgracias personales. A pesar de estas desgracias dolorosas, fue en estos tiempos cuando Onaha Zenkō devino en Onaha Būten convirtiendo la tragedia en comedia y desplegando su capacidad de ser un entretenedor del arte interpretativo popular destacando como humorista y superando

las adversidades. En realidad varias de sus obras principales nacieron en este periodo, y se halla una serie de anécdotas acerca de su “excentricidad” y “jocosidad”.

En este capítulo vamos a examinar la vida de Onaha Zenkō desde su regreso a Okinawa y su transformación en Būten, las obras que él produjo e incluso las “leyendas” acerca de él. Éstas, aun cuando se derivan de los testimonios dados por sus familiares o gente cercana, a manera de anécdotas, no se sabe a ciencia cierta si son verdad o no. Empero, creo que lo más importante es el hecho de que esas anécdotas con su viva descripción subsistan en los corazones de los okinawenses de nuestros tiempos, transmitiéndose de generación en generación, provocando frecuentemente nuestra sorpresa y risa. Y esto, como hemos visto en la Introducción, tiene un gran sentido. Es decir, estas anécdotas son el depósito donde se guarda la memoria colectiva de los okinawenses, de la cual ellos mismos hacen su propio autorretrato, como okinawenses “divertidos” y “atrevidos”, un autorretrato que no concuerda con la imagen solamente pasiva que es difundida oficialmente.

El regreso de Onaha Zenkō a Okinawa

En marzo de 1923 Onaha Zenkō se graduó en la Escuela Especializada en Odontología de Japón y regresó a Kadena en la prefectura de Okinawa donde vivía su familia, que en ese momento ya era sólo su madre Tsuru, puesto que su padre Zenkin había fallecido a causa de una epidemia de influenza en 1920. En ese año de regreso a su tierra Zenkō estableció una clínica dental en el segundo piso de la tienda de *sanshin* ubicada en la Avenida Kadena, (Kadena Ōdōri), el mismo año se casó con Takahara Kazuko 嵩原和子, hija de un samurái. En los años sucesivos nacieron su primera hija Hatsuko 初子 y

el primer hijo varón Zenjin, así, la nueva vida de Zenkō en Kadena comenzó con buen pie y parecía que todo marcharía bien para él.

No obstante, la familia tropezó con un cambio repentino: en 1926 Kazuko, su esposa, perdió su vida a causa de la tuberculosis dejando a los dos niños todavía muy pequeños. Para Zenkō fue la segunda gran pérdida en su familia, después de haber perdido a su padre.

Ese mismo año fue publicado un libro de poemas titulado *Ryūkyū nenkan kashū* (Lit. Colección anual de poemas de Ryūkyū), bajo la iniciativa de la *Ryūkyū Bungaku-kai* 琉球文学会 (Lit. Sociedad de literatura de Ryūkyū) compuesta por treinta y cinco integrantes con Yamashiro Seichū 山城正忠¹ a la cabeza. Onaha Zenkō era uno de ellos y estuvo encargado de la compilación del libro.

Aunque en la colección no se encuentra ninguna poesía escrita bajo el nombre de Onaha Zenkō, aparecen cuatro poemas con el nombre de Ōyama Chōryū 大山潮流, cabe suponer que se trata de Zenkō mismo:

---Cuando la esposa está enferma--- (妻病めば)

Al ponerse el sol, el aire del crepúsculo está un poco frío, la cara de mi esposa enferma está pálida.

(陽は入りて 風やゝさむし 病む妻の 顔あをしるく 暮れにけるかも)

¹ Yamashiro Seichū nació en Okinawa en 1884 y fue a Tokio a estudiar odontología. Durante su estancia en Tokio también aprendió de los señores Yosano 与謝野, grandes poetas japoneses, la manera de componer el poema japonés de treinta y una sílabas. Posteriormente regresó a Okinawa y estableció una clínica dental. A la par que trabajaba como dentista, ocupaba un cargo de responsabilidad en el Colegio Okinawense de Odontólogos y se dedicó a componer poesías.

¡Pobrecitos! Los pequeños niños frecuentemente despiertan por la noche, porque no quieren acostarse al lado de su madre, mi esposa, atemorizados porque está enferma.

(妻病めば 添寝こはくと よりつかむ ねざめがちなる 幼子あはれ)²

Estos poemas reflejan, a pesar de su manera de expresión contenida y silenciosa, la sensación de profunda soledad y aflicción de Zenkō ante su esposa moribunda. Habitualmente durante su vida Zenkō creó canciones y pequeñas piezas de entretenimiento con mucho humor, y raramente se encuentran obras en las que Zenkō demostrara sus sentimientos, especialmente, pesimistas como tristeza, dolor, melancolía y aflicción, con excepción de algunos poemas de estilo tradicional como estos. Tampoco existen anécdotas ni testimonios que cuenten acerca de su visión negativa. Parece que durante toda su vida Zenkō vivió ---o intentó vivir--- como el humorista Būten, quien siempre hacía reír a la gente y mostraba una actitud positiva ante la vida. En este sentido, para Zenkō estos poemas escritos con un seudónimo eran el único espacio donde el humorista virtual pudo desenmascararse y desahogar sus sentimientos de depresión que se encontraban en el fondo de su corazón, y los que normalmente disimulaba.

Se supone que fue alrededor de estos tiempos cuando Zenkō llegó a asumir el cargo de primer presidente en la Asociación de Antiguos Alumnos de la Escuela Secundaria Prefectural Daini, cargo que ocuparía durante toda su vida de manera vitalicia. También fue en este periodo cuando Onaha Zenkō llegó a encargarse de la jefatura del cuerpo

² Ōyama Chōryū, *Ryūkyū nenkan kashū* (Colección anual de poemas ryūkyuenses), Ryūkyū kari-sha, Okinawa, 1926, p.48 Aunque el libro tiene como título: Colección anual de poemas de Ryūkyū, los poemas que aparecen no son del estilo tradicional Ryūkyū de treinta sílabas, que consta de cuatro versos de 8-8-8-6 sílabas, sino del estilo japonés tradicional de treinta y una sílabas, que consta de cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas.

local de bomberos voluntarios y de la dirección de la Asociación Local de Jóvenes, a través de estas actividades estaba convirtiéndose en Onaha Būten. Pero, ¿cómo aprendió Zenkō a tocar el *sanshin*, a bailar el baile regional y representar las piezas teatrales tradicionales o modernas? Es uno de los enigmas sobre el devenir de Zenkō en Būten. Presuntamente en este periodo Zenkō empezó a practicar la interpretación del *sanshin* con ayuda del señor Tokeshi de la tienda de *sanshin*, quien vivía en el piso de abajo, y frecuentaba el pequeño teatro Kanō-za 叶座 situado en la Avenida Kadena. Parece que Zenkō se dedicaba con toda el alma al trabajo y a las actividades artísticas para la localidad, como si tratara de sepultar toda la tristeza en el olvido. Esto lo podríamos entender por los primeros brotes de la “subversión de valores” ---de lo negativo a lo positivo, de la tristeza a la alegría, de la depresión a la euforia---, que Zenkō / Būten experimentó en Okinawa. En Tokio ya lo había experimentado cuando desempeñó de manera cómica el personaje de Jean Valjean de *Los miserables*, y descubrió la comicidad en la seriedad circunspecta.

En 1929 Zenkō se volvió a casar, esta vez con Nakayoshi Haruko y al año siguiente construyó una casa que también servía como nueva clínica dental en la misma Avenida Kadena. El año siguiente nació su hija Miyako 美也子. La nueva vida familiar con Haruko le dio a Zenkō la luz de la esperanza, y con la ayuda de su esposa, Zenkō se dedicó de manera cada vez más entusiasta a su trabajo de dentista, y al mismo tiempo, a las actividades artísticas para deleitar al vecindario como líder de varios grupos locales, que eran parte de la asociación de vecinos de la Avenida Kadena.

Merece la atención el hecho de que tanto su trabajo como sus actividades artísticas fueran dedicados a su comunidad como el vecindario o la escuela, es decir, la gente de

Okinawa. Esto no cambió durante toda su vida, aunque en una ocasión acompañó a una gira artística en Hawai a Otohime Gekidan 乙姫劇団, compañía teatral de mujeres okinawenses, que había sido fundada en 1949 con el apoyo de Būten, las funciones fueron realizadas principalmente para los okinawenses y sus descendientes, quienes vivían fuera de su tierra de origen. En sus actividades no se encuentra la intención de ganarse la vida difundiendo el arte okinawense para la gente de todas partes de Japón, ni de ser un distinguido artista profesional perfeccionando su técnica. Su pasión por el arte estaba dirigida no hacia las personas ajenas que podrían ser abstraídas como “multitud” sino hacia su gente que tenía una esencia concreta.

Onaha Būten nunca se propuso ser artista profesional ni tampoco perfeccionar su arte, aunque llegó a ser un entretenedor prominente de Okinawa en varios sentidos, como no había habido otro nunca antes. En vez de esto, Būten introdujo su arte de la risa incluso en su vida profesional y en la cotidianidad, así fue como el artista y humorista Būten invadió el mundo profesional de Onaha Zenkō, y la filosofía, táctica y praxis de su arte como “juego” y “fiesta” se desarrolló en la cotidianidad.

La vida de Būten como dentista: invasión del “juego” en la seriedad y la “fiesta” en la cotidianidad

En 1920, el año en que Zenkō participó en la actividad para instruir sobre la higiene bucal efectuada el “Día de la prevención de la caries” como parte del servicio social de la Escuela Especializada en Odontología de Japón en Tokio, se constituyó el Colegio de

Odontólogos de la Prefectura de Okinawa.³ Desde que se estableció el “Día de la prevención de la caries” en 1928, Zenkō, como otros dentistas en Okinawa, a petición de los maestros visitaba las escuelas primarias de la localidad el 4 de junio de cada año para impartir una instrucción sobre la higiene bucal. Según un testigo quien presenció la participación de Zenkō, ésta fue algo como un cuento cómico para los niños más que una “instrucción seria”:

Zenkō: ¿Ustedes saben por qué la boca está colocada en la parte más baja de la cara?

Niños: (Silencio. Permanecieron pensativos por un rato.)

Zenkō: Es porque si la boca estuviera encima de los ojos al tomar la sopa se metería en los ojos.

Niños: (Prorrumpieron en carcajadas.)⁴

Esta forma de actuar de Zenkō también era habitual en su clínica dental. Se dice que la mayor parte de los pacientes de su clínica eran niños. Varias personas quienes en su niñez fueron tratados de caries por Zenkō testimonian que el dentista trataba a sus pacientes haciéndolos reír:

Con el espejo puesto en la cabeza sobre el cual estaba colocado el instrumental para el tratamiento, (el maestro Zenkō) trabajaba en mi boca al ritmo como el del baile

³ Okinawaken shikaishikai, *Okinawaken shikaishikaishi* (Gaceta de la Asociación de Odontólogos de la Prefectura de Okinawa), Wakanatsu-sha, Okinawa, 1986, p.580. Durante su vida Onaha Zenkō ocupó repetidamente el cargo de vicepresidente del Colegio y el de jefe de la sede local del mismo en el distrito de Nakagami, Nakagami-gun 中頭郡. *Kadenachōshi shiryōhen yon* (La historia de Kadena: colección de los documentos 4), Kadenachō kyōiku iinkai, Okinawa, 1998, p.338, 533.

⁴Sogabe Tsukasa, *op.cit.*, p.127

eisō. El maestro siempre ponía cara de seriedad profunda, pero como cada uno de sus gestos era divertido, yo me reía con la boca abierta. Una cosa como ésta era muy normal en la clínica dental de Onaha. (...) Yo era niño, pero recibía mi tratamiento riéndome en vez de ponerme a llorar.⁵

De esta manera Zenkō trataba también a los adultos. Ante un paciente quien se mostraba aterrorizado previendo el dolor porque le iba a sacar una muela, Zenkō se puso a cantar algunas canciones folclóricas okinawenses en voz alta, y así cantando a voz en cuello se la sacó.⁶ No es de extrañar que varios pacientes rememoren esos momentos en la clínica no con dolor ni con miedo sino con risa. Ellos dicen que “sí recuerdan cuán divertido era el maestro Būten y ya no recuerdan cuánto dolor les causaba”.⁷ A través de Zenkō / Būten el escenario serio del tratamiento odontológico en la clínica dental se convirtió en un lugar donde se desplegaba una fiesta llena de bailes, canciones y risa, y la festividad era introducida en el espacio de la ciencia, la jocosidad invadía la seriedad y el miedo, así era como gracias a Būten la memoria del dolor fue desplazada por la de la risa.

Su humor desbordaba el cuarto de consulta. Según Onaha Zenjin, el primer hijo de Zenkō, alrededor de 1938 en la pared del baño para caballeros de la clínica estaba pegado un cartel escrito por su padre:

Proclama. A todos. Procuren disparar su cañón, artillería ligera y obús, lo más cerca posible examinando bien el blanco para que acierten en él y no causen daño

⁵ *Ibidem*, pp.130-131

⁶ Tonaki Akira, “Kigeki no ōsama: Onaha Būten o shinobu” (El rey de la comedia: en memoria de Onaha Būten), en *Gekkan aoi umi* (Revista mensual *El mar azul*), No.55, Okinawa, 1976, p.12

⁷ Fujiki Hayato, *Okinawamandan: Būten warai no sekai Vol.2* (folleto acompañado de CD), B/C RECORD, Okinawa, 2001

indiscriminadamente en la zona de hormigón. El Comandante del Ejército de la Orina⁸.

En 1937 ya había estallado la guerra entre China y Japón y en 1938 se expidió la Ley de Movilización Nacional, con la que el Estado adquirió legalmente el poder para aplicar todos los recursos materiales y humanos a la ejecución de la guerra, así fue como el régimen de guerra se estaba fortaleciendo. Dicho cartel refleja ese ambiente del régimen de guerra, empero no en forma seria, sino humorística ---quizá podamos decir hasta “profanadora”--- y también metafórica. En las canciones que Būten produjo se nota tal expresión metafórica y alegórica que emplea la expresión vulgar como representación de lo militar, y el cartel del baño de la clínica es una de esas expresiones. En aquellas circunstancias en que todo el Japón avanzaba hacia la guerra seriamente, en el baño de la clínica el cartel provocaba la risa comparando la orina con la artillería, que con “indiscriminado ataque” causaba gran daño en la tierra. Aun cuando para el Estado de aquella época la figura del militar era inviolable, en el baño de la clínica de Būten fue degradada, o mejor dicho, fue igualada con la orina. De esta manera él desmitificó la guerra misma.

Tal conducta cómica del extraño dentista también se desplegó fuera de la clínica. Tenemos una famosa anécdota. En ocasión de una fiesta deportiva en la escuela primaria, un chico sufrió una conmoción cerebral ligera. Asustados, para que atendiera al desmayado, los padres corriendo recurrieron a Zenkō, éste al ver que el niño acababa de recuperarse, le abrió la boca y observando dentro de ella dijo: “no se preocupen, los dientes están en un estado normal.” Y regresó a su asiento. Su inesperada “atención

⁸ Sogabe, *op.cit.*, p.139

médica” aflojó la tensión de todos los presentes incluidos los padres despistados quienes habían traído a un “dentista”, médico no tan apropiado para atender al desmayado, lo cual provocó la hilaridad de ellos.⁹

Por tal comportamiento y su talento artístico natural, Onaha Zenkō era más conocido como artista que como dentista, o como el “dentista que sabía bailar”. A modo de broma él mismo decía que su profesión como “artesano de dientes (*hājēkū*, 歯細工^{は-じえ-})” era secundaria, y en otra forma, usando un evidente juego de palabras afirmaba que era un *shikai* 歯科医 (dentista) siendo el *shikai* 司会 (animador o conductor del espectáculo)¹⁰. En esos tiempos los odontólogos desempeñaban al mismo tiempo el oficio de hacer prótesis dentales, el tratamiento dental y la prótesis no estaban divididos como profesión. Aunque la gente consideraba a Zenkō como “doctor” de dientes, al mismo tiempo, como un extraño y original maestro del arte interpretativo Būten, se consideraba a sí mismo “artesano de dientes”. En este punto se refleja su idea de que él se igualaba con toda la gente degradando su propia posición social. Tanto en su comportamiento como en cualquiera de sus obras se halla tal intención de igualar a todo el mundo incluyéndose él mismo, degradando a las personas situadas normalmente en un grado superior, al mismo nivel donde estaban colocados los niños, las mujeres y la gente de la clase inferior, en vez de elevar a las personas ubicadas en el grado inferior.

Además de la degradación, el arte de la risa de Būten se caracteriza por la inversión de los valores establecidos la cual se ve tanto en sus obras artísticas como en sus acciones. La Asociación de Vecinos de la Avenida Kadena cada noviembre celebraba la

⁹ *Ryūkyū Shinpō* (vespertino), 26 de diciembre de 1981

¹⁰ Fujiki Hayato, *op.cit.*

fiesta deportiva¹¹, y ahí Zenkō desempeñaba un gran papel como líder de la Avenida Kadena. Según los testigos de la localidad, Būten fundó los grupos de animadores para alentar el ambiente de la fiesta, creó la canción de los hinchas e hizo planes para una serie de pruebas deportivas para la celebración, las cuales eran totalmente novedosas y originales como la carrera de bicicletas en la que ganaba la persona que llegara a la meta por último; la carrera con una bolsa de paja sobre los hombros; la carrera de “mendigos” consistente en correr con un pie calzado con una sandalia y otro con un chanclo japonés, *geta*; la carrera consistente en avanzar brincando con el cuerpo metido en una bolsa de yute.¹²

En general, una de las reglas primordiales de las carreras deportivas es que gana quien llegue primero a la meta, en cambio, en la carrera de bicicletas se subvierte esa regla convencional y predominante de que ganan los que corren más rápido. Mientras el público ve con asombro y admiración a los que corren rápido, el mismo público observa esa extraña carrera como un divertido espectáculo tan impresionante que más de setenta años después de aquella fiesta deportiva, los que estaban presentes en ella se acuerdan todavía de la persona que ganó la carrera. En este sentido cabe decir que para ellos la carrera de bicicletas es un registro que los vecinos comparten en su memoria como un juego espectacular, subversivo de la estructura establecida y de la normalidad que rompe el paradigma cognitivo de la vida cotidiana.

Además, la introducción de la “carrera de mendigos” en la fiesta deportiva nos hace evocar la fiesta deportiva de la Escuela Especializada en Odontología de Japón en Tokio

¹¹ Aunque no sabemos exactamente a qué año se remonta la fiesta deportiva, se supone que comenzó alrededor de la segunda mitad de los años veinte del siglo XX, y duró hasta 1934. Kadenaōdōri henshūinkai, *Kadenaōdōri kyōyūkaishi* (La historia de la Asociación de la avenida de Kadena), Kadenaōdōri kyōyūkai, Okinawa, 2006, p.121

¹² *Kadenaōdōri kyōyūkaishi*, Kadenaōdōri kyōyūkai, pp.50-51, p.121

sobre la cual el estudiante Zenkō había escrito un reportaje gracioso en la gaceta escolar (véase el Capítulo III): “en la fiesta deportiva escolar se efectuó un concurso de disfraces en el cual un compañero disfrazado de mendigo obtuvo el primer lugar”. No es exagerado afirmar que Onaha Būten tenía inclinación a visibilizar las figuras marginadas poniéndolas de relieve mientras que los demás normalmente cerraban los ojos o no les prestaban ninguna atención.

Aparte de la fiesta deportiva, Būten desplegó grandes actividades en la localidad. Los vecinos atestiguan que los señores Onaha se encargaban del equipo de danza folclórica okinawense, *eisā*, de la Asociación de la Avenida Kadena. Según ellos, el equipo tenía aproximadamente cuarenta integrantes incluidos músicos-cantantes llamados *jikata* 地謡, y Būten estaba encargado de todos los preparativos para la danza *eisā*, que se bailaba el día de *ushōrō*, días de muertos¹³, así como de la coreografía del baile y la preparación del vestuario con el apoyo de su esposa Haruko en la costura. Conforme a Onaha Zenjin, “como los vecinos, adultos, jóvenes y niños, venían por la noche a la casa de la familia Onaha para los preparativos, la casa tomaba un cariz como si fuera el ‘castillo de los que no duermen’”.¹⁴ El *eisā* de la Avenida Kadena era conocido por la brillantez de la vestimenta, y el equipo tenía muchos músicos-cantantes, uno de los cuales era el mismo Būten. Se dice que esta fiesta ritual subsistió hasta 1940, y después dejó de celebrarse por orden del régimen de guerra.¹⁵

Aún más, es muy conocida la actividad que Būten desarrolló como jefe del cuerpo de bomberos de la vecindad. Este cuerpo se fundó en Kadena en 1927, y alrededor de

¹³ En general, el *eisā* se bailaba el 15 de julio de acuerdo con el antiguo calendario lunisolar, ese día llamado “*ūkui* en el idioma okinawense (御送り)” en que despiden a los difuntos que han venido a este mundo a visitar a su descendencia y regresan al otro mundo.

¹⁴ Entrevista personal con el señor Onaha Zenjin, el 25 de abril de 2011

¹⁵ *Kadenaōdōri kyōyūkaishi*, Kadenaōdōri kyōyūkai, p.123

1936 Būten participó en el equipo tomando el cargo de jefe. Lo más conocido de la actividad que Būten llevó a cabo en el cuerpo de bomberos no es su administración como jefe sino, una vez más, su actividad artística como director de espectáculos. Chibana Hideo 知花英夫, quien era un joven vecino de Būten y también dentista, rememora esos tiempos:

Además de dentista, yo trabajé como líder de la Asociación de la Juventud de Kadena y fui vicepresidente del cuerpo de bomberos. Fue a mis veintisiete años en 1936 cuando me hice cargo de la vicepresidencia. El presidente era el señor Onaha Zenkō. En aquella época, ocurrió un incendio, nos apresuramos a ir a la escena del siniestro llevando los rastrillos y las cuerdas, y lo apagamos echando al fuego el agua que sacamos con cubos del depósito de la vecindad. (...) Para modernizar la forma de combatir el fuego, planeamos comprar una bomba de mano contra incendios y llegamos a la conclusión de que los integrantes del cuerpo de bomberos haríamos una función recreativa para recaudar fondos. El señor Onaha, quien era conocido por el sobrenombre de “Būten”, nos enseñó a bailar. A mí también me hicieron bailar, hecho que tuvo gran resonancia. Esto se debió a que todo el mundo me consideraba un “hombre tan serio que no sabía bailar”. La combinación de “Būten quien bailaba con Chibana quien no bailaba” gozó de mucha aceptación, y la función recreativa tuvo un lleno total. Así fue como pudimos comprar la bomba de mano contra incendios.¹⁶

Para atraer a los vecinos, los integrantes hicieron una ronda como comparsa por los pueblos vecinos en carroza, y representaron obras teatrales en el teatro Kanō-za ubicado en la Avenida Kadena.

¹⁶ Chibana Hideo, “Watashi no sengoshi” (Mi historia de la posguerra), en *Watashi no sengoshi dai nanashū* (Mi historia de la posguerra No.7), Okinawataimusu-sha, Okinawa, 1983, p.79

A través de esas diversas actividades artísticas desplegadas en la localidad, Onaha Zenkō pasó a ser Onaha Būten. Se dice que un personaje llamado “Būtentun”, que aparece en la comedia okinawense *Yamiji* 闇路 (Lit. Camino en tinieblas), inspiró a Zenkō su nombre artístico. La trama de *Yamiji* es como sigue: una mujer va a colocarse como aprendiz en una buena familia, que vive en Shuri, ahí es engañada por un hombre y queda embarazada. Después de esto, resentida por la traición de él, la mujer engaña a numerosos hombres. Cuando ellos le preguntan su nombre, ella siempre les contesta que es la hija de “Būtentun”.

De este “Būtentun”, que posiblemente sea una figura imaginaria, surgió el personaje que abarcaba a todos aquellos que decían disparates y hacían relatos incongruentes. Funakoshi Gishō 船越義彰, poeta y escritor okinawense, presume que para expresarse como un hombre que decía disparates y cosas ridículas el señor Onaha había tomado el nombre artístico de Būten haciendo uso de tal imagen humorística que los okinawenses tenían sobre “Būtentun” como alguien disparatado.¹⁷ Si ese es el caso, cabe decir que mediante el cuerpo y el espíritu del dentista bailarín y el cantante, Onaha Zenkō, revivió el personaje original y la figura imaginaria de “Būtentun” que yacía en la memoria de los okinawenses. Su manera de conducirse como Būten es una encarnación modernizada de una existencia ficticia okinawense, *furimun*, loco-bribón que estaba fuera de la “normalidad”.

Según el libro de caja de la Asociación de la Avenida Kadena, que por milagro se salvó de la devastación de la guerra, alrededor de 1928 la Avenida Kadena era una colonia de aproximadamente ciento treinta y una casas, y en 1945 antes de que desembarcara el ejército estadounidense en Okinawa el número de casas de la colonia

¹⁷ Funakoshi Gishō, citado por Sogabe, *op.cit.*, p.119

casi se habían triplicado. La mayor parte de su población eran comerciantes, como la madre de Zenkō, maestros de las escuelas o funcionarios municipales, y el movimiento de la población era muy activo.¹⁸ O sea, Kadena Ōdōri, la Avenida Kadena, era una colonia principalmente de comerciantes donde el ir y venir de los pobladores era muy frecuente, muchos de esos comerciantes tenían su origen en la clase samurái. Se supone que la actitud de ellos de adaptarse al tiempo-espacio real, “aquí y ahora”, en vez de aferrarse a su noble origen, originó el ambiente libre, animado y abierto a todo el mundo, lo que atraía a mucha gente, además del atractivo comercial que les podía dar una oportunidad de trabajo y de vida. En realidad, en la Avenida Kadena habitaban diversas personas peculiares de tal manera que todavía hay vecinos que las recuerdan. Además del templo budista, también había una iglesia cristiana hasta 1935, y vivía gente originaria de otras regiones de Japón y los okinawenses que había regresado de los países extranjeros a los que antes habían emigrado. Desde fuera de Okinawa ellos trajeron a la colonia un toque de “modernidad” y “novedad”. Teniendo en cuenta tal ambiente, en cierto modo no es muy exagerado decir que la Avenida Kadena era un mundo igual que si fuera “una pequeña Asakusa” donde confluían lo moderno y lo antiguo, lo propio de *Yamato* (Japón, las islas principales japonesas), lo de *Uchinā* (Ryūkyū/Okinawa) y lo chino (por ejemplo, el *sanshin*).

En 1939, el año en que estalló la Segunda Guerra Mundial con la invasión alemana a Polonia y cuando se puso en vigor la Ley del Reclutamiento Nacional, el cuerpo de bomberos de Kadena que dirigía Zenkō se transformó en el “cuerpo de guardia y defensa de Kadena”. Bajo el régimen de guerra estos cuerpos se formaron en todas las municipalidades de la prefectura y, colaborando con otras organizaciones formadas por

¹⁸ *Kadenaōdōri kyōyūkaishi*, pp.66-67

los vecinos como los grupos de jóvenes, de damas y las asociaciones de vecinos, se encargaban de dirigir los ejercicios antiaéreos. Su encargo principal era proteger a los vecinos del fuego y apagarlo, sin embargo, dadas las circunstancias dichos cuerpos se dedicaron a dirigir los ejercicios antiaéreos bajo el régimen de movilización nacional. Así fue como los cuerpos de vecinos de guardia y defensa tomaron parte, además de dichos ejercicios, en la difusión de la idea de defensa antiaérea a través del “*kamishibai*”, drama de papel, que consiste en hacer un relato usando láminas con dibujos, y en la excavación de refugios antiaéreos. Frecuentemente tenían lugar ejercicios para apagar el fuego ya que las autoridades creían que estos ejercicios estimularían el ánimo de lucha.

El 24 de marzo de 1945 el cuerpo de guardia y defensa de Kadena recibió la orden de refugiar a los vecinos puesto que se preveía que el día siguiente alrededor de Kadena habría un bombardeo desde los barcos de guerra de las Fuerzas Navales Estadounidenses.¹⁹ Con los integrantes del cuerpo Zenkō refugió a sus vecinos en Kudokuyama 久得山. Si bien los vecinos y los integrantes se refugiaron en ese cerro, los bombardeos llegaron hasta ese lugar y se intensificaron cada vez más. Ante el empeoramiento de la situación, el cuerpo de guardia y defensa no sabía qué hacer, en realidad no le quedaba ningún remedio. El cuerpo se disolvió y la gente empezó a evacuar según su propio juicio hacia donde quisiera. Con su familia, esposa y la segunda hija, Zenkō se marchó para el norte, Kunigami, para escapar de los bombardeos.

¹⁹ En Okinawa el bombardeo de los barcos de guerra por las Fuerzas Navales Estadounidenses comenzó el 23 de marzo de 1945. *Yomitanson-shi Daigokan Shiryōhen yon: Senjikiroku jō* (La historia de Yomitanson Vol.5 Compilación de documentos 4: sobre registros de la época de guerra, Primer tomo), editado por Yomitanson-shi henshūshitsu, Ayuntamiento de Yomitanson, Okinawa, 2002, <http://www.yomitan.jp/sonsi/vol05a/index.htm>

Obras de Onaha Būten antes de la guerra: *Mikeneko* y *Sekai man'yū*

En su vida de 1897 a 1969 Būten creó varias canciones y piezas de farsa y de *mandan*, y las representó para divertir a la gente. La mayor parte de ellas no tienen la fecha exacta de su creación, en todo caso, se supone que durante el periodo cuando vivió en Kadena, Būten produjo por lo menos dos canciones que muchos años después serían grabadas en cintas o discos. *Mikeneko* 三毛猫 (Lit, La gata de pelaje tricolor), que se menciona al inicio de este capítulo, es una de esas canciones populares de Būten, fue presentada alrededor de 1941 en un teatro de Kadena. Al parecer, la canción es muy sencilla e inofensiva, pero según Teruya Rinsuke, en realidad tiene una implicación crítica al régimen de guerra. A pesar de que la canción era interpretada en japonés, los mismos japoneses residentes en Kadena --- los policías inspectores u oficiales militares-- no captaron el verdadero sentido implícito debido a la destreza del arte de Būten.

En su libro *Terurin jiden* (Lit. Autobiografía de Terurin) Rinsuke lo explica así: “en aquellos tiempos los hombres jóvenes fueron llamados a filas y como los chicos se iban del pueblo, las chicas se lamentaban de su desgracia de quedarse solteras. Al escucharla, el público se reía por el tono en el que Būten la cantaba, teniendo compasión de la gata de pelaje tricolor, es decir, de las chicas solteras en el periodo de guerra. También los soldados japoneses se reían al escucharla, ---la entendían porque se cantaba en japonés--, sin percatarse de que en la canción, “todos” los que miran a la gata desde arriba del tejado y que disputan para casarse con ella se refería a los oficiales japoneses. Ellos llegaban a Kadena montados a caballo, y a diferencia de los soldados en general, se instalaban en las mejores casas, tomando sake, miraban por la ventana del segundo piso a las chicas que caminaban por las calles y les echaban piropos. Así Būten se burlaba implícitamente del régimen de guerra que defraudaba las esperanzas de los jóvenes, a

través de la canción *Mikeneko* que caricaturizaba a las chicas locales quienes se resignaban a la soltería y que degradaba a los altivos oficiales japoneses, quienes imponían una disciplina rigurosa al pueblo, pero, por otra parte, coqueteaban con ellas, igual que lo hacía la plebe. De esta manera, Onaha Būten una vez más degradaba simbólicamente la inviolable posición militar hasta igualarla a la de la plebe. Por contraste, la protagonista de la canción, la gata de tres colores, es presentada como tolerante, paciente, y comprensiva con un toque de humor como si viera el mundo con perspicacia y se percatara de todo.

En la misma época que creó *Mikeneko*²⁰, Būten representó una pieza de *mandan* titulada *Sekai man'yū* 世界漫遊 (Lit. Recorrido por el mundo). En ésta aparecen dos personajes: un señor instruido de la tercera edad y un pescador atolondrado, llamado “Mankū”, originario de Itoman 糸満, un pueblo de pescadores. Un día Mankū naufraga, y aprovechando esa ocasión, yendo a la deriva, recorre varios países del mundo sin dinero:

(Sr.) --- ¿A cuáles países llegaste?

(M) --- A “Indūmāmī” (guisantes en el idioma okinawense).

(Sr.) --- Sería Indo (India en japonés).

²⁰ En realidad *Mikeneko* es la canción insertada en *Sekai man'yū*. Se puede suponer que nacieron en el mismo periodo debido al testimonio de Rinsuke. También esto se puede deducir del hecho de que fue el periodo de 1940 a 1945 cuando por primera vez Winston Churchill tomó posesión de su cargo de Primer Ministro del Reino Unido, quien aparece en *Sekai man'yū*. Otro hecho que hay que tener en cuenta es el periodo cuando las tropas japonesas comenzaron a ser enviadas a este distrito. Según *Yomitanson-shi* (La historia de Yomitanson), a partir de la era Taishō (1912-1926) las fuerzas navales japonesas iban a Okinawa a practicar las maniobras, aunque su estancia todavía era temporal y en pequeña escala. En agosto de 1942 la guardia japonesa comenzó a permanecer en el centro de cablegrama establecido en Toguchi, colonia contigua a Kadena. A partir de junio de 1944 el 32º. Ejército empezó a ser enviado a la región para asegurar la defensa en una posible batalla. *Yomitanson-shi senjikiroku gekan* (La historia de Yomitanson, Segundo tomo), editado por Yomitanson-shi henshūshitsu, Okinawa, 2004, <http://www.yomitan.jp/sonsi/vol05b/chap03/content/docu007.html>

(M) --- Me he hecho amigo del hombre más importante de ese país, era un anciano flaco con unos quevedos puestos.

(Sr.) --- ¿Cuál es su nombre?

(M) --- Es “Ganjūbā” (tía sana y fuerte en el idioma okinawense).

(Sr.) ---Te refieres a Gandhi. Es un gran hombre. Para salvar la India aguanta cualquier sufrimiento. Él también puede ayunar.

(-----)

(Sr.) --- ¿A dónde fuiste después de Francia?

(Mankū) ---Fui a “Koitsu” (Lit. este tipo en japonés).

(S) --- Adonde fuiste no se llama “Koitsu” sino “Doitsu” (Alemania en japonés, al mismo tiempo quiere decir “quién”).

(M) --- ¿Ah, sí? Bueno, era un país raro, el primer jefe de ahí se llama Hittorā (Hitler). Le pregunté que por qué tenía ese nombre y me dijo que porque atrapa (“hittorā” en el idioma okinawense) aquel país y también se apodera del país, por eso se llama “Hittorā”.

(Sr.) --- ¿A dónde fuiste después de Doitsu?

(M) ---Fui a “Kirigirisu” (una especie de saltamontes en japonés).

(Sr.) ---Querrás decir “Igisu” (Inglaterra en japonés).

(M) ---En el mundo hay cosas raras. La persona superior de Inglaterra es okinawense, se llama “Chā uchā chirū” (en idioma okinawense “Chirū quien vende el té”). ¡Puedes creer que era “Chirū” quien había vendido (uchā) el chā (el té) en el castillo de Shuri!

(Sr.) ---No digas tonterías. No es “Chā uchā chirū” sino “Chāchiru” (Churchill en japonés).

(Onaha Būten, “*Sekai man'yū*”, en *Okinawamandan Būten warai no sekai* Vol.2, B/C RECORD, Okinawa, 2002)

Fue en 1872 cuando se publicó la novela *La vuelta al mundo en ochenta días* escrita por el escritor francés Julio Verne, asimismo algunos intelectuales japoneses iban a estudiar o viajaban a ultramar a partir de finales del siglo XIX²¹. En la lista de estos visitantes japoneses a Europa se halla Okamoto Ippei 岡本一平, caricaturista japonés y conocido por ser el padre del pintor Okamoto Tarō 岡本太郎. En su vida Ippei viajó por Europa dos veces, dejó la impresión de su segundo viaje, realizado entre 1929 y 1932, como corresponsal de *Asahi Shinbun*, el periódico *Asahi*, en una serie de obras de caricatura.²² Después de colocarse en el periódico *Asahi* en 1912, Ippei se encargó de la caricatura en la que dibujó la cambiante sociedad desde la vida cotidiana, las costumbres y la política hasta la situación internacional estableciendo un estilo propio y nuevo basado en el dibujo y las frases. En Europa con este inaudito estilo Ippei describió distintos aspectos de las sociedades europeas, incluyendo el escenario de la Conferencia Naval de Londres efectuada en 1930.

Según Onaha Zenjin, en la estantería del despacho de su padre estaban colocadas las Obras completas de Okamoto Ippei, así que se puede creer que probablemente, en cierto modo esas obras caricaturescas, ejercieron influencia sobre la obra de Būten. Además, como *Dango Kushisuke man'yūki* 団子串助漫遊記²³ (Lit. Registro del recorrido de

²¹ Por ejemplo, Mori Ōgai 森鷗外 se marchó a Alemania en 1884; Natsume Sōseki 夏目漱石 fue a Inglaterra en 1900; Shimazaki Tōson 島崎藤村 partió hacia París en 1913; Masamune Hakuchō 正宗白鳥 visitó Europa dos veces en 1928 y en 1936.

²² En 1931 la editorial Bunbu-shoin publicó el libro titulado *Manga man'yū / Sekai isshū* como una colección de esas obras. *Okamoto Ippei mangamanbunshū* (Colección de caricaturas y frases chistosas de Okamoto Ippei), editado por Shimizu Isao, Iwanami-shoten, Tokio, 1995, p.219

²³ Era una caricatura principalmente para niños y su trama se desarrollaba en torno al protagonista Dango Kushisuke, un chico espadachín, quien viaja hacia el sur de Japón pasando por el camino de Tōkai limpiando de maleantes de los lugares.

Dango Kushisuke), caricatura publicada en el periódico *Tōkyō Maiyū* 東京毎夕新聞 en 1923, este género de “recorrer un lugar extenso”, literario, cinematográfico, de caricatura o del arte interpretativo, se puso de moda atrayendo un gran número de aficionados.

A diferencia de esos viajeros japoneses, que eran generalmente escritores, en *Sekai man'yū* de Būten el viajero es el plebeyo Mankū, pescador de Itoman. Los hombres itomaneses, que eran pescadores, eran conocidos entre los okinawenses como viajeros aventureros que navegaban en busca de peces hasta regiones lejanas. Teruya Rinsuke sobre esta obra señala lo siguiente:

A medida que la escuchan, los oyentes comprenden que este Mankū de Itoman es completamente iletrado y analfabeto. Y este hombre iletrado temerariamente viaja por el mundo y luego habla como una cotorra en el dialecto itomanese de siempre degradando a su propio nivel a todos aquellos que ha visto durante el viaje. Aquí está la gracia de esta pieza. (...) Antes que nada, es muy ameno que el precursor del recorrido del mundo sea un “*uminchū*” (pescador en el idioma okinawense) de Itoman. Hoy en día los precursores que extendían sus actividades en el extranjero son la diáspora china y, la idea del maestro Būten es que siguiendo a estos chinos los itomaneses de Okinawa no tardarán en desplegar sus actividades en el mundo entero.²⁴

En el Japón de esa época todo tipo de arte, al igual que el pensamiento y la literatura, era obligado a someterse a una estricta censura y vigilancia, y bajo esta situación Alemania, país aliado de Japón, representaba la civilización occidental y se ponían las películas alemanas como propaganda de su modernidad. En estas circunstancias los

²⁴ Teruya Rinsuke, *Sekai man'yū*, en el folleto de *Okinawamandan Būten warai no sekai* Vol.2, B/C RECORD, Okinawa, 2002

humoristas se exprimieron el cerebro para satirizar el objeto eminente en forma graciosa e implícita y desarrollaron las técnicas del humorismo.

En *Sekai man'yū* de Būten, en contraste con *La vuelta del mundo en ochenta días* de Julio Verne, el viajero protagonista es el atolondrado pescador itomanese Mankū, quien viaja por el mundo sin tener ni un centavo. Como Rinsuke lo interpreta, en la imaginación de Mankū, hombre simple y franco, todos los países y las personas importantes quedan igualados al mismo nivel en que está Mankū. Este pescador okinawense comprende el mundo a través de su cosmovisión basada en la lengua okinawense, de esta manera, Churchill se identifica con Chirū, vendedora okinawense del té, y Hitler se considera como usurpador, pero, todas aquellas figuras conocidas como Gandhi, Hitler, Churchill y Mussolini se colocan en el mismo horizonte como amigos. Sus palabras pronunciadas, que al parecer eran puros disparates, en cierto modo revelan de manera ingenua y no deliberada un aspecto de la realidad no pronunciado abiertamente sobre el cual otros medios informativos como la prensa solían mencionar con un tono de alabanza. A pesar de la presencia de la policía japonesa que inspeccionaba la obra con un intérprete que le acompañaba para hacer la traducción, *Sekai man'yū* fue escenificada en el idioma okinawense y provocó la hilaridad entre el público okinawense. Se puede suponer que marginadas de la “comunidad imaginaria de la risa”, las autoridades fracasaron en capturar el verdadero sentido de la obra por no descifrar bien el toque de humor pronunciado en el idioma okinawense, así fue como consideraban este género cómico okinawense y a su autor o intérprete como “insignificantes” que no podía ejercer ninguna influencia, mala o buena, sobre la población, así fue como las obras disfrazadas ingeniosamente de inocuidad, tanto *Mikeneko* como *Sekai man'yū*, pudieron escapar de la censura. Este arte de la risa, como

hemos examinado en el Capítulo I, es *el discurso oculto*, se trata de una política del disfraz que se ejerce públicamente, pero que está hecha para contener un doble significado, y que es una forma ideal para la resistencia cultural.²⁵

La risa se basa en el supuesto de que los espectadores y los artistas comparten el mismo tiempo-espacio y la misma cosmovisión con la que descodifican del mismo modo la implicación del texto. Los que no comparten el modo de descodificar se quedan fuera, y los que pueden reír con el humor del chiste constituyen la comunidad momentánea de la risa. En este sentido, el público okinawense formó su propio mundo colectivo riéndose de la comicidad que veían en las obras, mientras que los japoneses que las presenciaban se reían de la jocosidad consistente en los disparates de las obras sin percatarse de que en realidad estaban riéndose de ellos mismos.

Prestemos atención al estilo de la pieza. En *Sekai man'yū*, Būten sólo desempeñó dos papeles como si mezclara dos estilos distintos, el *manzai* (diálogos en pareja) y el *rakugo* (un cómico-narrador relata desempeñando varios personajes). También cabe suponer que estas dos caras opuestas de *Tayū* (*tsukkomi*) y *Saizō* (*boke*) los cuales son personajes del *manzai* representan dos aspectos de Onaha Būten: el de *Tayū* como un dentista de la élite descendiente de la clase guerrera; el de *Saizō* como un atrevido comediante que aparenta estar loco. Como Onaha Zenjin afirma, se supone que esos géneros cómicos inspiraron a Būten para crear sus propias obras. Este estilo era totalmente novedoso en Okinawa y fruto de su propia invención surgida de lo que aprendió en la “Universidad de Asakusa”.

²⁵ Véase El Capítulo I, p.31 del presente trabajo.

En este capítulo hemos examinado cómo Onaha Zenkō devino en Onaha Būten convirtiendo la tragedia en comedia y desplegando su capacidad de ser un entretenedor perteneciente al arte interpretativo popular, que destacó como humorista y superó las adversidades. Así mismo, se han mencionado sus obras producidas antes de la guerra, sus estilos y sus características. Como señalan Paulina Rivero, Alberto Sánchez y Yanagita Kunio a quienes se cita en el Capítulo I, al degradar, o mejor dicho, al igualar los valores normalmente estimados en el criterio de los dominadores, al de los dominados jerarquizados en el estrato inferior. El humor de Būten funcionó como resistencia a “la seriedad” de las autoridades opresoras que hacían que la gente sintiera “miedo y obligación” para ponerla bajo su control; con su humor también intentó quitarle el velo a los discursos oficiales. Al mismo tiempo, reforzó la simpatía, el compañerismo o la camaradería, en otras palabras, consolidó la unidad del grupo o de la comunidad. Aparte de esto, creo que en la risa de Būten se encuentra algo carnavalesco bajtiano. Para Mijail Bajtin la risa es ante todo “patrimonio” del pueblo. No es una reacción individual ante un hecho singular o aislado y por lo tanto todos ríen, de modo que la risa escarnece a los propios burladores. También la risa es universal, contiene todas las cosas y la gente, el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo. En la cosmovisión popular que Bajtin analizó, los reyes se convierten en los bufones y a la inversa, el privilegio de la parte superior del cuerpo se relativiza hasta el punto de la parte inferior, la obscenidad recupera su legitimidad y la razón de ser y la seriedad se ridiculiza. Son denigrantes y simultáneamente afirmativos, afirmativos de manera abrumadora ante la vida entera. Bajtin advierte que en las fiestas populares se destaca un carácter no serio, de diversión, porque la bufonería y la ridiculez eran calificadas de segunda naturaleza humana, opuestas a la seriedad impecable del culto y la cosmovisión cristiana. Sin embargo,

mientras el disparate del carnaval sirve para mantener el orden y reproducir la estructura, en el arte de la risa de Būten, lo carnavalesco invade la seriedad rutinaria de la vida cotidiana. Por cada intersticio de la seriedad de la vida cotidiana se asoma lo ridículo. Esto es realmente la fuente de la resistencia cultural, arsenal del discurso oculto de la comunidad aunque aparentemente parezca inocuo.

Capítulo VI

La reconstrucción de Okinawa y el arte interpretativo popular

なちかさや うちなー
沖繩

¡Qué triste, *Uchinā!*

いくさば
戦場になやい

Ha sido el campo de batalla,

しけんうまんちゆ すでぬ
世間御万人ぬ 袖ゆ濡らち

se mojaron las mangas de todo el mundo con lágrimas

(*Yakabushi* [Balada de Yaka])¹

El comienzo de la “posguerra”

El 23 de junio de 1945 fue el momento cuando el ataque del ejército norteamericano se intensificó aún más. Ese día el teniente general Ushijima Mitsuru 牛島満 quien dirigía el 32º. Ejército con la misión de “defender” Okinawa contra el enemigo, se suicidó por lo que se perdió completamente la línea de mando de la guarnición que defendía Okinawa, así el combate organizado del ejército japonés en Okinawa se colapsó. Sin embargo, esto no significaba el fin definitivo de la guerra. En realidad, Ushijima no ordenó a sus soldados suspender las hostilidades. El 19 de junio, cuatro días antes de su suicidio, él había dado a sus soldados la orden militar de cumplir con su deber y mantener la lealtad al Estado (al tennō) luchando valientemente hasta el último momento, es decir, que jamás se rindieran. Aún así el combate siguió. El 26 del mismo

¹ Citado por Nakahodo Masanori, *Ryūkyūkageki no shūhen* (Alrededores de la ópera ryūkyuense), Hirugisha, 1994, p.130

mes las fuerzas militares estadounidenses desembarcaron en la Isla de Kume 久米, y el 2 de julio el ejército norteamericano declaró la terminación de la guerra en Okinawa.² El 2 de septiembre se firmó la rendición incondicional de Japón a los Aliados, mientras que el 7 de ese mismo mes se firmó la rendición a los Aliados de la guarnición japonesa que defendía las islas Nansei 南西.

Desde el 26 de marzo de 1945 cuando las fuerzas militares estadounidenses desembarcaron en las Islas Kerama 慶良間³ hasta el 7 de septiembre, aproximadamente de cien mil a ciento sesenta mil civiles okinawenses⁴, cien mil soldados japoneses (provenientes de las islas principales japonesas) y doce mil soldados estadounidenses habían perdido la vida en este combate planeado por el gobierno japonés para ganar tiempo antes de que las fuerzas estadounidenses arribaran a las principales islas japonesas. Okinawa fue intensamente asolada por la guerra. proyectiles dispersos que no habían explotado. Montones de escombros. Restos mortales de conciudadanos caídos unos sobre otros. No quedaba rastro alguno de las casas, los campos y los terrenos donde la población había nacido y crecido, todo había quedado reducido a cenizas, y el castillo

² En la isla de Kume, los militares japoneses de la guarnición de defensa de la isla de Kume ejecutaron a los habitantes locales teniendo la obsesión de que esos isleños eran espías o que se pasarían al bando enemigo. Algunos casos de ejecución sucedieron después del 15 de agosto, el día en que el tennō se dirigió al pueblo japonés por la radio declarando la terminación de la guerra.

³ Las fuerzas militares estadounidenses planeaban el ataque a Okinawa como trampolín para invadir Japón después. Fisch, historiador norteamericano sobre la gobernación militar estadounidense, señala: “They concluded that an invasion of the Japanese home islands, preceded by an intensive aerial bombardment, would be necessary to force an Imperial surrender. (...) After reviewing relevant military considerations, they decided to proceed with an invasion of Luzon, but to bypass Taiwan in favor of a direct assault on Okinawa (Operation ICEBERG). In October 1944 they ordered General Douglas MacArthur to invade Luzon in late December and directed Admiral Chester W. Nimitz to assault Iwo Jima and Okinawa early in 1945.” Fisch Arnold G., Jr, *Military government in the Ryukyu Islands 1945-1950*, U.S. Army Center of Military History, Washington, D.C., 1987, pp. 16

⁴ Okinawa tenía una población de 450 mil de habitantes antes de la guerra.

de Shuri 首里城, símbolo de la gloria del reino de Ryūkyū, fue destruido de manera completa.⁵

Además, la mayor parte de los municipios fueron expropiados por las fuerzas estadounidenses y se le prohibía a la población incluso entrar. En tales circunstancias comenzó el tiempo de la reconstrucción de Okinawa. Desde su desembarco en la isla de Okinawa el 1 de abril del mismo año los militares norteamericanos comenzaron a internar a la población okinawense, que se había escondido en las montañas o en las cuevas, en campamentos de refugiados.⁶ La mayor parte de ellos estaban lesionados, enfermos o desnutridos y se encontraban en los linderos de la muerte.

Los campamentos de refugiados se establecieron en dieciséis áreas y en esos espacios cercados con alambre, la población okinawense armó tiendas de campaña o construyó barracas. Las prendas de vestir suministradas por las fuerzas estadounidenses eran uniformes militares estadounidenses con la marca CIV, abreviatura de “CIVILIAN”⁷. Los víveres racionados eran tan escasos que había gente que intentaba

⁵ En consideración a la Convención de La Haya sobre la reglamentación de la guerra, el comandante general de las fuerzas armadas estadounidense dio la orden de que las tumbas y otras propiedades fueran respetadas “*en la medida en que las condiciones del combate lo permitieran*”. Sin embargo, una vez que comenzó la batalla, en realidad, la mayor parte de las propiedades y del patrimonio cultural se convirtieron en escombros. El castillo de Shuri tampoco pudo escaparse de ese destino, ya que el cuartel general del 32º Ejército de la guarnición japonesa se colocó en el refugio antiaéreo que habían excavado debajo del castillo. Además, “*As soon as road construction and others base development plans got underway it became evident that many of the tombs would have to be destroyed to make way for military installations*”. *Okinawakenshi shiryōhenkyū: MILITARY GOVERNMENT ACTIVITIES REPORTS*, editado por Okinawaken bunka shinkōkai, Okinawaken kyōiku iinkai, Okinawa, 1999, pp.13-15

⁶ El discurso tennoísta inculcó a los soldados japoneses el espíritu de resistencia a las fuerzas estadounidenses hasta el último momento y la idea de preferir la muerte que ser hecho prisionero, por ende, había algunos soldados que despojaron violentamente a los habitantes okinawenses de comestibles con el pretexto de que la batalla continuaba. También los soldados se convirtieron en guerrilleros asesinando a los habitantes para impedirles caer presos, mientras a otros los mataron debido a la sospecha de que eran espías sólo porque los habitantes hablaban el dialecto okinawense prohibido en aquellos tiempos. Véase Aniya Masaaki, “Sōdōin taisei” (Régimen de la movilización total del Estado), en *Yomitanson-shi daigokan siryōhen yon: senji kiroku jō* (Historia de Yomitanson Vol.5 Compilación de documentos 4: sobre registros en la época de guerra Primer tomo), Yomitanson yakuba Yomitansonshi henshūshitsu, Okinawa, <http://www.yomitan.jp/sonsi/vol05a/index.htm>

⁷ “CIVILIAN” aparte, había otro uniforme militar con la marca “PW”, que significaba “Prisoner of War”. Estos se suministraron a los “soldados-prisioneros” para distinguirlos de los civiles.

escabullirse de los campamentos de refugiados para conseguir comestibles, arriesgando la vida. Además de decretarse el toque de queda, el paso entre las áreas de los campamentos estaba restringido, y las personas que se escapaban de su campamento eran tiroteadas o violadas por los soldados estadounidenses en el caso de las mujeres.⁸ Así la historia de la “posguerra” de Okinawa comenzó desde dentro de los campamentos de refugiados cercados con alambre. Los okinawenses tuvieron que partir de cero, desde el “estado de excepción”. Una *shimachabi* (pena, en el idioma okinawense) más, por ser islas apartadas.

La batalla de Okinawa en la estrategia general de la defensa del Imperio Japonés

Mientras Okinawa estaba sufriendo los desastres de la guerra, en las islas principales japonesas las circunstancias se agravaban por una serie de bombardeos norteamericanos y la grave escasez de artículos y víveres consecuente al hundimiento de la economía japonesa de guerra. Dada la coyuntura, la derrota en la batalla de Okinawa constituyó un gran impacto para el pueblo japonés. Según la investigación secreta realizada por el Ministerio del Interior, cuando el Cuartel General Imperial de Japón proclamó la derrota en la batalla de Okinawa ocurrida el 25 de junio de 1945, “contra lo previsto no tuvo mucha repercusión”, ya que, según la misma institución explicó, la situación se había vuelto tan grave que el pueblo se quedó sin palabras, y se profundizó su derrotismo presintiendo que los bombardeos se intensificarían aún más, que la guerra llegaría ya a sus localidades y después de todo sufrirían una derrota completa.⁹ A pesar del estricto control de la información por parte del gobierno japonés, hechos como la derrota en la

⁸ Nakano Yoshio y Arasaki Moriteru, *Okinawa mondai nijūnen* (La problemática de Okinawa durante veinte años), Iwanami-shoten, Tōkyō, 1971, pp.13-14

⁹ Véase el artículo de Yoshimi Yoshiaki, “Okinawa, haisenzen-go” (Okinawa, la víspera del comienzo de guerra), en *Iwanamikōza Nihontsūshi daijūkyū(19)kan kindaiyon(4)*, Iwanami-shoten, Tokio, 1995, p.150

batalla de Okinawa, la escasez extraordinaria de recursos, la desesperada operación de los pilotos suicidas “kamikaze”, y la enorme capacidad de guerra de EE.UU. desplegada en la batalla de Okinawa, al mismo tiempo que bombardeaba diversas partes de Japón, todo esto reveló la situación real de la guerra: le derrota inminente de Japón.

Parecía que no tendría éxito librar una batalla crucial en Okinawa, el Acorazado Yamato fue hundido por el ataque de las fuerzas armadas estadounidenses, así en realidad el Imperio Japonés se enfrentaba al posible fracaso sin lograr una brillante victoria. Antes de la derrota definitiva, las perspectivas de la situación militar de la batalla en Okinawa eran desesperantes, hecho que afectó a algunos miembros del gabinete y oficiales de la marina y del ejército de tierra, incluso al tennō¹⁰. Aun así, en la reunión interministerial celebrada el 30 de mayo, el primer ministro Suzuki Kantarō 鈴木貫太郎 y el general del Ejército Imperial Anami Korechika 阿南惟幾 insistieron en que se siguiera luchando “hasta el final”. El almirante y ministro de la Marina Imperial, Yonai Mitsumasa 米内光政, quien en esa reunión expuso sus dudas sobre la posibilidad de defender y mantener el *kokutai*, el ente nacional basado en la soberanía del tennō, en caso de seguir luchando “hasta el final”, ambos le señalaron que sólo haciéndolo así podrían defender el trono del tennō y su linaje.¹¹

¹⁰ *Ibidem*. Según Kido Kōichi 木戸幸一, Señor Guardián del Sello Privado (*naidaijin* 内大臣) de Japón en ese entonces, el tennō no había dado su consentimiento para desarmar de manera completa a las fuerzas militares japonesas ni había aceptado la punibilidad de los responsables de la guerra, alrededor de principios de mayo estaba convencido de que no tendrían más remedio que desarmar al ejército y aceptar que los responsables debían ser castigados, incluso pensaba que sería mejor terminar la guerra cuanto antes.

¹¹ Después de la reunión, el equipo dirigente supremo de la guerra acordó proceder a las negociaciones de paz con la mediación de la Unión Soviética. No obstante, el ala belicista no acababa de renunciar a la línea de ejecutar la batalla decisiva en las islas principales de Japón, y ambas posiciones persistían sin llegar a un acuerdo definitivo, de manera que se desperdició el tiempo, hecho que retardó la terminación de la guerra. El 26 de julio se hizo pública la Declaración de Potsdam por el presidente estadounidense Harry S. Truman, el primer ministro británico Winston Churchill y el presidente del gobierno nacional de la República de China Chiang Kai-shek, que trazaba los términos de la rendición de Japón conforme al acuerdo de la Conferencia de Potsdam. Sin embargo, en la rueda de prensa celebrada el 28 del mismo

Tras el lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima, Truman proclamó que EE.UU. estaba dispuesto a lanzar aún más bombas atómicas si Japón no aceptaba la Declaración de Potsdam. Pese a que el lanzamiento de la bomba atómica causó un gran impacto en los dirigentes japoneses, ellos no procedieron a poner fin a la guerra inmediatamente. El 8 de agosto, debido a que Japón se negó a aceptar la Declaración de Potsdam, la Unión Soviética declaró la guerra a Japón, y al día siguiente la URSS emprendió la batalla contra Japón en el sur de Sakhalin y en Manchuria. La batalla decisiva en Honshū, la isla principal de Japón, que la cúpula militar insistía en que se realizara, se basaba en la premisa de que la URSS mantendría su neutralidad, por ende, aun cuando la mayor parte de los dirigentes de la guerra tenía la esperanza de que la URSS sirviera de mediador en las negociaciones de paz, cuando esa nación declaró la guerra a Japón, esta esperanza se desvaneció. En el Consejo Supremo del Comando de la Guerra y la consecutiva reunión interministerial celebrada el 9 de agosto, prevalecieron opiniones opuestas respecto a la aceptación de la Declaración de Potsdam, y en medio de esa deliberación la segunda bomba atómica fue lanzada sobre Nagasaki 長崎 donde aproximadamente setenta mil personas perdieron la vida. A medianoche de ese día, antes de la madrugada, se celebró una reunión con la presencia del tennō en el refugio antiaéreo construido debajo de la casa del tennō. Finalmente éste tomó la “resolución sagrada” de aceptar la Declaración de Potsdam con la sola condición de que se defendiera y se mantuviera el “ente nacional” (*kokutai*). No obstante, no fueron solamente los lanzamientos de las bombas atómicas y la participación de la URSS en la

mes, presionado por las fuerzas militares de tierra y de mar preocupadas por elevar el espíritu militar, el primer ministro japonés, Suzuki, comunicó que el gobierno de Japón no creía que la Declaración de Potsdam tuviera valor alguno por lo que hacía caso omiso de ella. Los Aliados interpretaron las palabras de Suzuki como el rechazo a rendirse. Con el pretexto del pronunciamiento de Suzuki, el 25 de julio Truman accedió a que se lanzara la bomba atómica, así fue como el 6 de agosto la bomba atómica fue arrojada sobre Hiroshima. En un instante la mayor parte del casco urbano de Hiroshima quedó reducido a cenizas, el número de muertos ascendió a alrededor de ciento cuarenta mil sumando a los que fallecieron hasta el final de ese año. *Ibidem*, pp.152-153

guerra los motivos que condujeron al tennō a decidir aceptar la Declaración de Potsdam¹².

A través de la radio, al mediodía del 15 de agosto de 1945 el tennō informó al pueblo japonés que había aceptado la Declaración de Potsdam. La gran mayoría de los japoneses por primera vez se enteró de que Japón se había rendido a los poderes Aliados y se resignó a la rendición incondicional pensando que debería someterse a la “decisión sagrada” del tennō al igual que cuando había comenzado la “Gran Guerra de Asia Oriental”¹³ debido a una “decisión sagrada”. Tales reacciones del pueblo y los dirigentes japoneses a la rendición, según el equipo de investigación estadounidense del bombardeo estratégico, podían interpretarse como una mezcla de “arrepentimiento, aflicción y lástima” con “sorpresa, conmoción y perplejidad”, al mismo tiempo que podía percibirse otro aspecto ambivalente de que no poca gente se sentía profundamente “aliviada incluso feliz por el fin de la guerra y del sufrimiento”. De este modo, frecuentemente cada uno experimentaba dos sentimientos opuestos al mismo tiempo.

La batalla de Okinawa fue el mayor ataque anfibio durante la Guerra Asia-Pacífico que se refiere a las batallas desarrolladas entre los países asiáticos o los occidentales y Japón desde 1931 (año en el cual estalló el Incidente de Manchuria) hasta 1945. Durante

¹² El almirante y ministro de la Marina, Yonai dijo: “creo que será inadecuado decir esto, pero en cierto modo, las bombas atómicas y la participación de la Unión Soviética en la guerra fueron providenciales, porque, de esta manera, no tenemos que finalizar la guerra por razones de las (inquietantes) circunstancias internas.” Sus palabras revelan que el Imperio Japonés por fin había tomado la decisión de poner fin a la guerra no porque el Estado temiera que aumentara el número de víctimas por causa de la continuación de la guerra, las bombas atómicas y la participación de la URSS en la guerra sino porque temía que se perdiera el favor del pueblo japonés, hecho que imposibilitaría que se defendiera y se mantuviera el *kokutai*. *Ibidem*, p.154

¹³ En el Japón de tiempos de guerra la lucha contra los Aliados fue llamada “*Daitōa sensō* (大東亜戦争), la Gran Guerra de Asia Oriental. Esta denominación fue determinada en el Consejo de Ministros el 10 de diciembre de 1941 cuando Tōjō Hideki 東條英機 era el primer ministro, éste al mismo tiempo ocupaba la cartera del Interior y la del Ejército. Después de la rendición incondicional de Japón el Cuartel General de EE.UU. prohibió el uso de esa denominación debido a que evocaba el militarismo, el nacionalismo extremo y el sintoísmo estatal.

largo tiempo después de la invasión llevada a cabo por el dominio de Satsuma en 1609, las islas de Okinawa habían estado exentas de conflictos militares. Sin embargo, en la época moderna los imperios por sus estrategias militares colocaron a Okinawa en una posición geopolíticamente complicada valiéndose de esta región al máximo: el Ejército estadounidense arribó, atacó y ocupó Okinawa porque tenía la intención de tomarla como base para invadir las islas principales japonesas rompiendo la comunicación entre Japón y sus guarniciones enviadas a Micronesia y a China; el Estado japonés quería proteger y mantener el *kokutai*, así que necesitaba ganar tiempo al máximo hasta que el ejército estadounidense llegara a las islas principales japonesas por lo que “sacrificó” a Okinawa¹⁴.

La historia moderna de Okinawa, por decirlo así, ha sido un proceso de asimilarse al imperialismo, al militarismo y al totalitarismo japonés convirtiéndose en “súbdito del tennō”, como Gramsci señala, a través del poder y la coacción de la sociedad política (el ejército, por ejemplo), por un lado, y la hegemonía cultural, consistente en el consenso, en la sociedad de ciudadanos (la escuela, la asociación vecinal y la familia), por el otro. Y en el proceso hacia la batalla esta violencia que les imponía la asimilación alcanzó la cima. Actitudes como la discriminación, el prejuicio y el desdén fueron utilizadas como

¹⁴ La tendencia de Japón a “sacrificar” a Okinawa ya se había visto en los años previos a la batalla. Por su política expansionista, Japón envió migrantes a Micronesia, antiguo territorio de Alemania que después de la Primera Guerra Mundial quedó bajo el mandato de Japón por resolución de la Sociedad de las Naciones, sesenta por ciento de sus habitantes, equivalente a 81 mil personas aproximadamente, eran okinawenses. Al principio, estos se dedicaron a la agricultura y la pesca, y luego, al estallar la Guerra de Asia-Pacífico, fueron forzados a trabajar en la industria militar como la explotación minera. En 1942 el ejército estadounidense atacó esta zona por lo que muchos soldados japoneses y migrantes perdieron la vida. Después de este ataque que fue un gran golpe para Japón, el Imperio perdió el dominio del mar y el aéreo, sufriendo así derrotas sucesivas en esta zona. Para recuperar el dominio aéreo, interesado por la posición geográfica estratégica de Taiwan y Okinawa, Japón emprendió la construcción de aeródromos militares en Okinawa por lo que expropió las tierras de los pobladores y los forzó a trabajar en dicha construcción. Kinjō Seitoku, “Jūgonensensō to Okinawa” (La Guerra de quince años y Okinawa) en *Ryūkyū /Okinawa-shi* (La historia de Ryūkyū y Okinawa), Tōyō-kikaku, Okinawa, 2001, pp.211.214

castigo a aquellos okinawenses que no acababan de ser “japonés” por su “poca consciencia, poca inteligencia, poca sensibilidad y poca habilidad.” Para que el gobierno japonés consiguiera el consenso de los okinawenses en ser “súbdito del tennō”, que connotaba el estar completamente dispuesto a sacrificarse por el tennō, el obtener y poner en práctica la hegemonía cultural sobre la población okinawense tuvo un gran sentido. En otras palabras, la batalla de Okinawa fue un proceso en el que los asuntos militares (la sociedad política) invadieron el campo de la cultura (la sociedad ciudadana).

No obstante, fue la misma cultura la que desempeñó un importante papel en la reconstrucción de Okinawa y las relaciones con el gobierno militar estadounidense, al igual que en la época del reino de Ryūkyū en que el arte fue un medio sumamente relevante como agente diplomático. Asimismo, en el proceso de la reconstrucción de Okinawa desde 1945 la cultura regional ha venido ocupando una posición estratégicamente importante para recuperar la identidad y el orgullo de ser okinawense.

La vida en los campamentos de refugiados de Okinawa

El 5 de abril de 1945, a nombre de Chester Nimitz, almirante y comandante en jefe estadounidense de las Fuerzas Aliadas, las fuerzas militares estadounidenses expidieron la “Primera Proclama del Gobierno Militar de las Fuerzas Navales Estadounidenses”. Esta proclama declaraba que “por la política de agresión del Imperio japonés y su ataque a EE.UU., nuestro país estimó pertinente iniciar la guerra contra Japón. Además, tanto para la ejecución de nuestra estrategia militar como la aniquilación de la agresión japonesa y del clan militar que dirige el Imperio japonés, la ocupación militar de estas

islas y el establecimiento del gobierno militar en ellas es una realidad inevitable.” Así fue como se estableció el gobierno militar estadounidense en la isla de Okinawa y las cercanas.¹⁵

El 1 de abril de 1945 cuando las fuerzas militares estadounidenses llegaron a la isla de Okinawa, además de entablar la batalla ---que ellos llamaron “Operación ICEBERG”---, comenzaron a meter a los okinawenses y a los japoneses en los campamentos de refugiados o en los campamentos de prisioneros de guerra, clasificándolos estrictamente según su etnia y su participación en la milicia. Como los militares norteamericanos temían que los soldados japoneses se confundieran entre los okinawenses, los militares y los agregados al ejército fueron clasificados en una unidad de japoneses, una de okinawenses, una de coreanos y una de oficiales y fueron confinados en los campo de prisioneros. Los okinawenses fueron recogidos en los campamentos de refugiados, a menos que llevaran uniforme militar¹⁶. El número de reclusos en los campamentos de refugiados y de prisioneros ascendió a 124,395 en abril, a 149,550 en mayo y a 284,625 en junio.¹⁷

El 2 de julio de 1945 las fuerzas militares norteamericanas declararon la terminación de la batalla de Okinawa y la situación caótica de la posguerra se hallaba por todas partes en Okinawa¹⁸. ¿En qué estado mental se encontraba la población que había

¹⁵ Nakano Yoshio y Arasaki Moriteru, *op.cit.*, p.15

¹⁶ Ōshiro Masayasu, *Okinawasen no shinjitsu to waikyoku* (La verdad y la tergiversación de la batalla de Okinawa), Kōbunken, Tokio, 2007, pp.231-232

¹⁷ Kabira Nario, “Beigun no Okinawa jōriku, senryō to tōchi” (El desembarco, la ocupación y la dominación de Okinawa por el ejército militar estadounidense) , en *Ryūkyūdaigaku keizaikenkyū* (Investigaciones económicas de la Universidad de Ryūkyū) N° 75, Ryūkyūdaigaku, Okinawa, 2008, pp.10-15

¹⁸ Acerca del estado de la población local, *Report of Military Government Activities* presentado por el gobierno de las fuerzas navales estadounidenses de la Isla de Ryūkyū informa lo siguiente: Dislocation of civilian life on Okinawa as a result of the war was all but complete. At least seventy-five percent of the population was removed for a period of some months even from the area of its original domicile, and very few of the rest remained continuously in their own homes, Ninety percent of the homes and buildings of the island were destroyed altogether and many of the others were badly damaged. (.....) At a conservative

perdido a su familia, parientes, amigos, colegas y vecinos, erraba por el campo de batalla al ser expulsada por los militares japoneses del refugio o de la cueva, y al ser internados en los campamentos de refugiados por los militares norteamericanos mientras huían de un lugar a otro buscando desesperadamente un refugio de acá para allá? Cuando los soldados estadounidenses encontraron a los okinawenses escondidos en cuevas y los exhortaron a que salieran de ahí para ser desplazados a los campamentos de refugiados, les ofrecían agua y algo de comer para tranquilizarlos, los damnificados locales no acababan de aceptar esos ofrecimientos ni de confiar en lo que los “enemigos” les decían en japonés como: “*detekoi, detekinasāi!* (salgan, salgan)”, “*sensō wa owatta* (la guerra se acabó)”, “*tasukete agemasu* (los salvaremos)”, “*mizu arimasu, tabemono arimasu* (tenemos agua y alimentos)”. A los okinawenses, igual que a los japoneses, mentalmente les habían inculcado tanto el espíritu militar de “preferieran morir a sufrir la humillación de ser prisionero/a viviendo” según la idea inculcada de que “los norteamericanos-los británicos eran diabólicos y bestias”, por ende, los habitantes creían que “si caían prisioneros/as, a los hombres les desgarrarían las piernas en dos partes y a las mujeres las violarían” y que el agua y los alimentos ofrecidos por los norteamericanos estaban envenenados”. Sin embargo, al poco tiempo, ellos llegaron a sorprenderse de que los soldados estadounidenses fueran “amables” con los damnificados al contrario de lo previsto. Aunque por parte de las fuerzas militares estadounidenses, no era más que un acto fundamentado en las observaciones de la Convención de La Haya sobre la reglamentación de la guerra, para los okinawenses quienes durante la guerra habían sido frecuentemente privados de víveres, expulsados

estimate, ninety percent of all household goods were destroyed. (.....) Political and governmental organization ceased to exist. Social and community organization operated only in rudimentary form and on an emergency basis. The disruption was island-wide and months-sustained. Véase el documento, *Okinawakenshi siryōhen kyū gendai ichi Military Government Activities Reports*, Okinawaken kyōiku iinkai, Okinawa, 2000, pp.5-6

de su casa, del refugio o de la cueva por los soldados japoneses y hasta forzados a suicidarse --- para evitar ser prisionero/a, la actitud de los soldados norteamericanos hacia ellos, su manera de tratarlos con cortesía les impresionó mucho.

A pesar de haber sido puestos bajo el amparo de las fuerzas militares estadounidenses en los campamentos, esto aún no les garantizaba a los damnificados que su vida estuviera fuera de peligro. Las provisiones suministradas por los estadounidenses no eran suficientes y los trabajos a los que eran obligados por los militares como el transporte de materiales de uso militar, el entierro de cadáveres y obras en las carreteras, eran muy pesados. Debido a la dura vida en los campamentos de refugiados durante largo tiempo, empeoraron la inanición, la desnutrición y también las heridas recibidas en la guerra, y por causa del ambiente antihigiénico se extendía la malaria, de manera que en cualquier campamento había unos quince muertos cada día¹⁹.

Aun en las difíciles circunstancias en que exponían su vida, ellos hicieron esfuerzos por sobrevivir. Para ellos, ahora la “supervivencia” era una urgencia y su motivación principal para sostenerse física y mentalmente. Hacía poco tiempo, viendo con sus propios ojos que sus queridos morían al ser ametrallados o por los bombardeos lanzados desde los barcos de guerra de la marina estadounidense, habían pensado que ellos mismos también iban a morir y ya no tenían apego a la vida. Sin embargo, ahora que habían sobrevivido a la guerra, tenían que vivir saliendo adelante de cualquier manera. Pensaban: “¿Si no, para qué sobreviví yo, mientras ellos se me murieron? ¿Qué tengo que hacer yo, ahora?” La mayor parte de los habitantes estaban postrados y distraídos, y vacilaban entre mil cosas, la tristeza por la pérdida y la indignación no tenían dónde

¹⁹ En cuanto al estado de los refugiados en los campamentos, véase el libro *Sei to shi • inochi no shōgen Okinawasen* (La vida y la muerte, testimonios de vida: la batalla de Okinawa), editado por Kōda Toshihiko 行田稔彦, Shinnihonshuppansha, Tokio, 2008, pp.626-627

desahogarla²⁰, el miedo a los “enemigos foráneos” y la preocupación por su familia y el futuro. En tal desesperanza, incertidumbre e inseguridad, los sobrevivientes buscaban su “razón de ser” para vivir.

Por otro lado, hay varios testimonios que cuentan otro tipo de sentimiento:

Cuando llegué a este campamento, se oían disparos en la localidad, y todo el mundo poníamos una expresión adusta resignándonos a morir como si nuestra vida fuera un fuego frente al viento. Pero cada día más relajados, a todos se nos fue iluminando el rostro y la vida en el campamento llegó a ser alegre. Nos permitían ser visitados dos veces al mes, y pasando por caminos peligrosos mi familia venía a verme. Fue un reencuentro emocionante en que nos dábamos la mano a través de la alambrada. De todos modos, con el tiempo el campamento de hombres, llamado prisión, donde estaba prohibida la entrada de mujeres, llegó a ser agradable y se transformó en otro mundo que sólo las personas que estábamos allí podíamos saborear.²¹

Incluso había niños y adolescentes que se sentían libres:

Los chicos pasábamos casi todos los días jugando, en pocos días se difundió un rumor de que había basureros de las fuerzas militares norteamericanas. Así,

²⁰ Hay muchos registros que mencionan que los okinawenses sintieron ira por el comportamiento de los soldados japoneses, aunque también había japoneses que ayudaron a los locales. Además de expulsar a los habitantes de los refugios, de privarlos de víveres y de empujarlos a suicidarse, para los okinawenses los soldados japoneses representaban aquellos poderes que en lugar de evitar la guerra de Okinawa los habían obligado a sufrir. Por ejemplo, en su libro Nakasone describe una escena en la que él se topó con un soldado japonés y le dijo: “Oye, ¡no digas bravatas, tú que andas huyendo de acá para allá, regresa aquí, y ante nuestros ojos lucha con los norteamericanos!”, *Ibidem*, p.27 En un registro de experiencias personales de la vida cotidiana en la posguerra, se hallan relatos de campamentos de prisioneros, en los que frecuentemente los coreanos, los okinawenses y hasta los japoneses lincharon a los soldados de rango superior por culpa de quienes sufrieron persecución durante la guerra. *Shomin ga tsuzuru Okinawa sengoseikatsushi* (Historia de la vida de la posguerra, según la describe el pueblo), Okinawa taimusu-sha, Okinawa, 1998, pp.17-18

²¹ Testimonio de Nakata Eishō 仲田榮松, un joven de 18 años de edad en aquella época. *Ibidem*, pp.20-21

empujados por la escasez de víveres y también por la curiosidad, algunos fuimos a recoger del basurero las sobras del pan de caja, latas de salchicha y de puerco. (...) Como las fuerzas militares estadounidenses eran relativamente generosas, no recuerdo bien ni la miseria en el campamento ni la incomodidad por estar bajo un riguroso control. Más bien, probablemente me sentí liberado de la guerra trágica.²²

Liberarse de la tensión y del miedo a la guerra, sentir el alivio y la alegría por haber sobrevivido. Los sobrevivientes en los campamentos se encontraban en un estado mental ambivalente²³.

Dos artes de la risa en la época de guerra, de tropas de comediantes y de Būten

Al parecer la guerra y la risa son dos cosas muy ajenas una a la otra. Barak Kushner, profesor de historia moderna japonesa en la Universidad de Cambridge, hace una crítica sobre las visiones de algunos investigadores occidentales quienes compartían la opinión de que los japoneses carecían de sentido del humor en la época de la guerra, época que va desde la década de los treinta hasta 1945, y quienes pertenecían a los equipos norteamericanos que investigaron la psicología japonesa durante la guerra para encausarlos a la rendición. Estos investigadores, según Kushner, indicaron: “A sense of

²² Testimonio de Arai Hirotake 新井裕丈, un chico de trece años entonces, *Ibidem*, p.22

²³ No sólo los niños se sentían aliviados y liberados de la guerra. Un joven soldado radiotelegrafista okinawense, Henna Seibun 平安名盛文, enviado a la emisora de Hario 針尾 en la prefectura de Nagasaki 長崎, describe lo que sintió el 15 de agosto de 1945 cuando se enteró de que la guerra se había acabado: “En aquellos tiempos, se suponía que el ejército estadounidense desembarcaría en Kyūshū 九州, lo que nos ponía tensos, por eso la noticia de la terminación de la guerra fue para nosotros la cosa que menos esperábamos. Al mismo tiempo, es verdad que sentí que con esto podría sobrevivir. Me liberé de la tensión y me sentí vacío. De la residencia coreana cercana se oía el grito de los coreanos que se alegraban por la victoria y la libertad. Era la expresión de todos aquellos quienes celebraban la llegada del día en que se liberaron del dominio y de la discriminación. A finales de agosto, llegamos a la estación de Kumamoto 熊本 como soldados vencidos, cargando la mochila a las espaldas, y nos dirigimos al templo donde los okinawenses se refugiaban, pareceríamos miserables. En el camino, un ama de casa nos animó diciendo que el porvenir de Japón no sería necesariamente pesimista, hecho que me agradó”. *Ibidem*, p.22

humour has served as a shock-absorber to individuals and to other nations in tiding them over grim times. Of all modern peoples, this quality is most conspicuously absent in the Japanese”²⁴, así los investigadores llegaron a la conclusión de que la falta de sentido del humor impulsaría a los japoneses a desesperarse ante la guerra, hecho que aumentaría la eficacia de la propaganda estadounidense. No obstante, como señala Kushner, la industria del entretenimiento de la comedia japonesa fue obligada a cooperar con el gobierno japonés y desempeñó un papel importante como cómplice --- consciente e inconscientemente--- en la propaganda nacionalista-militarista y en la movilización del pueblo japonés hacia la guerra estimulando su ánimo de lucha.

Kushner describe el proceso de desarrollo del arte del entretenimiento en el Japón de la época de guerra, especialmente el caso de Yoshimoto kōgyō 吉本興業, la gran compañía de entretenimiento de Ōsaka, que sigue siéndolo hasta hoy en día, desde la perspectiva de las relaciones entre la industria de la cultura de masas y el Estado. Vinculados por sus respectivos intereses, aquélla movida por las ganancias y éste para mantener el régimen de guerra a través de la exaltación del nacionalismo japonés, ambos se utilizaron mutuamente al máximo.

Entre 1938 y 1940 el gobierno japonés envió tropas de entretenimiento a China cuatro veces. Las tropas denominadas Warawashi-tai 笑わし隊, que significa “tropa que quiere hacer reír”, compuestas por varios entrenadores profesionales del género cómico (como *manzai*, *rakugo* y *mandan*), fueron organizados por Yoshimoto kōgyō y el periódico *Asahi-Shinbun* a fin de “ir a consolar” a los soldados japoneses quienes estaban en la guarnición en China. Corriendo el riesgo de sufrir un ataque por parte de los chinos y viendo las terribles escenas llenas de cadáveres, los entrenadores visitaron

²⁴ Barak Kushner, “Laughter as Material: The Mobilization of Comedy in Japan’s Fifteen-Year War”, en *The International History Review*, Vol.26 No.2, The International History Review, Canadá, 2004, p.301

a los soldados para hacerlos reír. Éstos se divertían viendo las representaciones del género cómico y se reían en cantidad, si bien había una cosa diferente de las presentaciones en tiempo de paz: no pocos soldados lloraban, mientras las veían.

Kyōyama Wakamaru 京山若丸, uno de estos entretenedores menciona:

A menudo los soldados lloraban de alegría. Casi toda la brigada lloró diciendo, “yo estoy agradecido a estas tropas, pero lamento no poder hacérselo escuchar a mi subordinado que murió”.²⁵

El señor Shimada, quien era soldado y presencié una de esas funciones de *Warawashi-tai*, también atestigua que había muchos soldados que lloraban.²⁶

Así fue como los entretenedores del género cómico hacían llorar al público y al mismo tiempo lo hacían reír. En este punto la risa funciona como catarsis, al mismo tiempo como réquiem. Sirve para calmar las almas de los difuntos, los que ya fallecieron y los difuntos virtuales –soldados-- que en futuro cercano morirían en el campo de batalla. En el segundo caso las representaciones del género cómico significaban un réquiem anticipado. Quizás los soldados lloraban por varias razones, por añoranza de su tierra natal y su familia o por su trágico destino. Y cuanto más conscientes eran los humanos de su destino, sintiendo la muerte cerca de ellos, tanto más necesitaban reírse y llorar. Si tenemos esto en cuenta, podríamos decir lo siguiente: aunque al parecer funcionó bien la estrategia del Estado utilizando la industria del entretenimiento para elevar el nacionalismo, probablemente su éxito no haya consistido

²⁵ Hayasaka, Takashi, *Sensō engei imondan: Warawashi-tai no kiroku* (La tropa del entretenimiento para consuelo: registros del *Warawashi-tai*), Chūōkōron-shinsha, Tōkyō, 2008, p.60

²⁶ *Ibidem.*, p.209

en exaltar el ánimo de lucha, sino, más bien, en hacer que el pueblo se resignara a morir. Por eso las tropas de entretenimiento no fueron denominadas “*Gekirei-dan*” 激励団 (tropas para infundir ánimos) sino “*Imon-dan*” 慰問団 (tropas de consuelo). El arte de la risa en el campo de batalla contribuyó, en cierto modo, a hacer que los soldados se resignaran al *gyokusai* 玉砕, morir sacrificándose como joya destrozada.

Más tarde, entrando en la década de los setenta, los investigadores locales de la batalla de Okinawa desarrollaron actividades para “desenterrar de la memoria las experiencias en la batalla”. En el abordaje de tan arduo trabajo, Ōshiro Masayasu, uno de los investigadores precursores de este campo, advirtió que hasta entonces la mayoría de las historias y los registros de la batalla de Okinawa habían sido escritos en torno a los registros de las operaciones militares y solían describir los casos de las víctimas de la batalla como anécdotas laudables de morir por la patria pero, notó que carecían de descripciones de las vivencias de la población ordinaria. Sin embargo, a medida que avanzaba el trabajo de “desenterrar de la memoria las experiencias en la batalla”, Ōshiro llegó a percatarse de una gran diferencia en las características de las actitudes entre las tropas defensoras conformadas por okinawenses y las tropas japonesas: las de okinawenses pueden definirse por su idea basada en el pensamiento *gazen* 瓦全, que significa sobrevivir como teja, lo cual es contrastante con el *gyokusai*, que implica sacrificarse valientemente como joya destrozada, y que era la idea inculcada a través de las instrucciones para el campo de batalla pronunciadas por el Ministro del Ejército Tōjō Hideki 東条英機. Según Ōshiro, en los testimonios de los okinawenses sobrevivientes se ve muy evidentemente tal idea *gazen*, que sugiere la importancia de la vida y dar preferencia a vivir simple y fuertemente más que nada.

En Okinawa la pasión de Būten por vivir la vida divirtiéndose se desarrolló incluso en una cueva donde él y otros habitantes se refugiaron durante la guerra, a éstos, asustados por los ataques y desesperados, Būten les dijo que bailaran porque, “tarde o temprano vamos a morir, siendo así, ¿por qué no morir bailando, disfrutando de la vida?” Aún más, un poco después de la derrota, Būten quien tenía 48 años de edad en aquel tiempo, fue de barraca en barraca en la ciudad de Ishikawa, ejecutando su *performance* con un *sanshin* hecho con un palo, cuerdas de paracaídas, cables eléctricos y latas de mantequilla que los soldados estadounidenses habían tirado. A los habitantes quienes le preguntaron a Būten cómo era posible cantar delante de los difuntos en un momento tan triste como ése, inmediatamente después de la guerra, él les contestó que aunque uno de cada cuatro había muerto, tres de cada cuatro habían sobrevivido por lo que les dijo que se animaran, si no, las almas de los muertos no descansarían en paz, así que había que festejar la vida. Entonces, empezó a bailar una danza folclórica okinawense, pero de manera cómica y deformada, cantando una canción popular de melodía okinawense de letra chistosa e improvisada. En contraste con las canciones okinawenses de aquella época que cantaban principalmente el pasado y las dolorosas pérdidas, el humor de Būten nos dice que vivamos el “ahora” disfrutando la vida. Mientras el arte de las tropas de entretenimiento funcionaba como réquiem y los oficiales militares inculcaban a los soldados y a la población japonesa que murieran sería, trágica y valientemente como joya destrozada sacrificándose por el tennō, el arte de Būten se orientaba hacia la vida con alegría y comicidad. Aquí percibimos la idea de *gazen*. Para él festejar y reírse son dos formas de expresión de la vida como una resistencia a la muerte forzada por la violencia severa proveniente del poder. Aunque durante su vida Būten aparentemente nunca tuvo una reacción contra la guerra, su

filosofía en sí de vivir festejando y riéndose --- son maneras de vivir como ser humano--
- era resistente a la severidad violenta la cual obligaba al pueblo a morir como joya
destrozada --- de hecho como “perro callejero”, privado de su dignidad y de sus
derechos humanos --- sacrificándose por la patria.

Después de que el 24 de marzo de 1945, en Kudokuyama, se disolvió el cuerpo de
vecinos para la guardia y defensa de Kadena, Onaha Būten se refugió en el norte de la
isla y, como he mencionado antes, ni siquiera ante la violencia brutal de la guerra él
dejó su “filosofía de divertirse”. Su “espíritu de disparates” que rechazaba la severidad
de la violencia no se rindió ante el tremendo miedo, la desesperación ni el “canon del
bello sacrificio por la patria”. Cuando inmediatamente después de la guerra un amigo de
Būten le dijo al verlo: “¡qué bueno que estás vivo! ¡La guerra fue horrible!” Būten le
contestó: “de verdad que sí, fue tremenda, como si hubiera sido una guerra real,
¿verdad?” De esta manera el comediante parodió incluso la guerra y se rió de ella, lo
que representa su entereza y orgullo de “triunfar” ante la violencia de la guerra, que no
pudo vencer al humorista.

Pasando por el norte de la isla, finalmente Būten fue acogido en un campamento de
refugiados instalado en la ciudad de Ishikawa. No se sabe con exactitud cómo y cuándo
llegó al campamento, aunque hay algunos testimonios de que Būten llegó al
campamento a mediados de abril de 1945 y que alrededor de finales de junio ya
ejecutaba un *performance* cómico dentro del campamento.²⁷

Cada vez que yo iba a recibir mi ración al centro de racionamiento instalado en el
campamento, veía al señor Būten cantar la *yunta* (canción de labor) o una canción

²⁷ Sogabe, *op.cit.*, pp.154-155

folclórica tocando el *sanshin*. Él relataba no sólo *Sūya nu pāpā* (Lit. Abuela salinera) sino también varios *mandan*. Escuchándolo, en tal estado, quedé confundido, no sabía si yo estaba sintiendo tristeza o nostalgia. Entre nosotros (refugiados) había una persona que se enojó diciendo que cómo era posible hacer eso cuando había muchos que se preocupaban por su familia de la cual no se sabían nada de su paradero, y el señor Būten decía que él estaba festejando la vida.²⁸

La excéntrica conducta de Būten les impresionó mucho a los refugiados.

Al principio, cada vez que veía al señor Būten pensaba que había enloquecido y le compadecí. Pero escuchando su *Sekai man 'yū*, que caricaturizaba a Hitler y a otros, me parecía que él tenía conciencia de lo que estaba haciendo. Alrededor de finales de junio los refugiados del campamento ya habían recobrado la calma, y se complacían en ver el *performance* del señor Būten después de la jornada que los militares estadounidenses nos asignaban. Los señores norteamericanos trataban al señor Būten de manera especial, y nunca lo interrumpieron. Era una persona verdaderamente extraña.²⁹

Otro testigo dice que en la explanada dentro del campamento había personas que bailaban *kachāshī* al ritmo de la canción de Būten.

No es que “*americā*” (los militares norteamericanos) hiciera a los refugiados interpretar su arte, sino que cuando el señor Būten ejecutaba el *mandan* o cantaba alguna canción folclórica en la plaza, todas las personas una tras otra se ofrecían para cantar, resultando en que ellos cantaban por turno. Parecía un concurso improvisado de canciones folclóricas. Aunque no cantaban completamente bien, era un sonido nostálgico, muchas personas prestaban oído a las canciones fumando el cigarrillo

²⁸ *Ibidem*, p.165

²⁹ *Ibidem.*, p.165

que “*americā*” les había dado. Era el timbre que habíamos olvidado durante la guerra.³⁰

Para Būten, cantar, bailar, hacer reír diciendo disparates en sí significaban prácticas para vivir, o mejor dicho, llevar una vida verdaderamente humana. Dejar de hacerlos significaría dejar de ser humano. Christopher T. Nelson, por su parte, indica que tal actividad de Būten tenía aún más sentido:

Buten uses the shock of everyday practices redeployed at a time when daily life has been thrown into order to forge a new continuity. Walter Benjamin observed that ‘to become part of the community of the story, we must be able to reproduce the story’ (Benjamin 1988). Buten’s insight is that reproducing the story is perhaps a step towards recreating the community. In the aftermath of the war, the sequence of events to which traditions such as the *iwai* belong has been shattered. Reassembling these practices could not recreate the prewar form of Okinawan society; however it could begin the process of reintegrating survivors into relationships with their ancestral spirits, and re-establishing a productive sense of community in what had become a mere contiguous collection of households and individuals.³¹

Según Nelson, las prácticas del arte de Būten aportaron mucho a la reconstrucción de las comunidades en la posguerra de la misma manera que lo había realizado en Kadena después de regresar a esa tierra desde Tokio en la preguerra, aunque, como Nelson indica, no reconstruyeron la misma forma de sociedad previa a la guerra. En este periodo difícil inmediatamente después de la contienda numerosos isleños cantaban para desahogarse, consolarse y animarse ---y sobrevivir--- a través de expresar sus

³⁰ *Ibidem*, p.167

³¹ Christopher T. Nelson, “*Nuchi nu Sūji: Comedy and everyday life in postwar Okinawa*”, en *Japan and Okinawa: Structure and Subjectivity*, Routledge Curzon, Nueva York, 2003, p.214

sentimientos. Por lo tanto, tales actos de Būten pudieron ligar a los isleños. Por su parte, Nakasone Genwa da el siguiente testimonio:

Hablando del *shamisen*, estoy acostumbrado a escuchar su sonido desde el primer día en el campamento de prisioneros. De cualquier carpa se oyen canciones de amor cortas y ligeras que los jóvenes tocan. Está aumentando cada vez más el número de *shamisen* de la mejor calidad que tal vez los prisioneros han traído. De cada carpa vienen los viejos experimentados que han tocado el *shamisen* durante decenas de años, se sientan en círculo con su instrumento y así interpretan un magnífico concierto. Un concierto celebrado en la oscuridad, sin lámparas. Los okinawenses y el *shamisen* están tan unidos que no se pueden separar. Por medio de las tres cuerdas, las entrañas de la gente de las islas de la fatalidad son expresadas en forma triste y melancólica, así se transforman en ruego y rezo a las deidades de la tierra y del cielo.³²

Yaka-bushi 屋嘉節 (Lit. Balada de Yaka) es uno de los ejemplos de esas canciones de la posguerra, y fue creada y cantada por los prisioneros okinawenses encerrados en los campamentos de prisioneros para expresar sus penas por la derrota y el asolamiento de su tierra natal. Arakawa Akira 新川明, periodista okinawense, señala:

Estas canciones, particularmente *Yaka-bushi*, se difundieron rápidamente entre los isleños que sufrieron la experiencia común de la batalla de Okinawa y que tenían el mismo sentimiento, así hasta hoy se transmiten y se cantan. Son las elegías de la derrota para la población que pensaba en la tierra natal desolada por la guerra,

³² Nakasone Genwa, *Ryūkyū kara Okinawa e* (De Ryūkyū a Okinawa), Gekkan Okinawa-sha, Okinawa, 1973, p.36

preocupada por su familia de la que no sabía dónde ni cómo estaba, y que cantaba su miserable situación.³³

Por su parte, Nakahodo Masanori, citando las palabras de Arakawa Akira dice: “nos percatamos del fuerte amor por las canciones de esa gente que a pesar de estar agotada, comenzó a fabricar el *sanshin* valiéndose de los materiales accesibles a mano”, indica que las canciones son el lugar donde se guarda y se presenta la conciencia de la identidad de los okinawenses.³⁴ Sobre todo, como Katsuren Shigeo dice, las canciones producidas en esos tiempos evocan las experiencias de cada uno, que eran vivencias individuales al mismo tiempo que vivencias comunes entre todos los okinawenses por lo que podían entenderse y vincularse a través de las canciones.³⁵

Sin embargo, los isleños cantaban no sólo para llorar por las penas, sino también para estimularse a vivir. Teruya Rinsuke nos deja su testimonio:

El día de la derrota, desde la parte de arriba de Ishikawa llegaron los camiones uno tras otro. Estaban regresando al campamento de prisioneros de Yaka llevando a los prisioneros que habían terminado su jornada. Unos camiones pasaron en completo silencio sin hacer ningún ruido, y pasó un camión lleno de prisioneros que estaban armando una juerga. Ese camión ruidoso era el de los okinawenses. Ellos, batiendo la carrocería del camión con algo como una fiambreira de metal, gritando en voz alta, cantaban algo que parecía una canción. (...) Me pareció que esos okinawenses, rompiendo el toque sentimental de la melodía, canción original, expresaban sus sentimientos, repitiendo la parte más emotiva a un ritmo acelerado. Pienso que salvándose de la guerra, las canciones sobrevivían. (...) Muchos murieron, y los

³³ Arakawa Akira, “Shōwaki ‘Shimauta no seishin shi’” (Historia de la mentalidad de las canciones de las islas de Okinawa), en *Shin okinawabungaku*, No.52, Okinawataimusu-sha, Okinawa, 1982, p.9

³⁴ Nakahodo Masanori, *Ryūkyūkageki no shūhen*, Hirugi-sha, Okinawa, 1994, pp.133-158

³⁵ Katsuren Shigeo, “<Min’yō> no yukue” (El futuro de las canciones folclóricas), en *Shin Okinawabungaku*, No.52, Okinawataimusu-sha, Okinawa, 1982, p.110

campos y las montañas cambiaron de forma, a pesar de todo, aquí hay una cosa que no cambia. Las canciones quedan. Al cantar esas canciones que sobrevivieron, la gente de nuevo recuperó el ánimo.³⁶

La Balada de Ishikawa y Onaha Būten

La ciudad de Ishikawa (actual ciudad de Urum うるま), situada casi en medio de la isla principal de Okinawa, era una de esas áreas donde fueron establecidos los campamentos de refugiados. Antes de la derrota esta ciudad tenía sólo alrededor de dos mil habitantes, y la construcción de los campamentos transformó la ciudad de Ishikawa en una “gran ciudad” en la que se reunieron treinta mil refugiados. En cualquier parte de esta ciudad se encontraban tiendas de campaña y barracas con techumbre de paja.

Aquí tenemos una canción llamada *Balada de Ishikawa*, escrita en el idioma japonés estándar, que narra el ambiente de Ishikawa de aquella época:

Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete calles, i-ro-ha-ni-ho-he-to, el barrio polvoso, la ciudad cuadrículada de tiendas de campaña con techumbre de paja, es la mejor ciudad de Okinawa, ¿no? ~ひとつとせ、ひふみよごろく、セどおり、いろはにほへと塵横町碁盤十字の茅葺きテント町、これが沖縄一の都市ではないかいな

Dos, nosotros dos paseamos por la arena, cubiertos de arena hasta dentro de los zapatos, claro, sí, porque aquí es Ishikawa, Ishikawa, la ciudad de piedras, de arena y de polvo, ¿no? ~ふたつとせ、ふたり散歩も砂のうえ、靴の中まで砂だらけそれもそうじゃないか、石川石川、石と砂と埃の町ではないかいな

³⁶ Taruya Rinsuke, *Terurinjiden* (Autobiografía de Terurin), Misuzu-shobō, Tokio, 1998, pp.126-128

Tres, en la lejanía se extiende la ciudad de retretes, retretes modernos de bidón, claro, sí, los comandos especiales de ataque³⁷ que sacan los excrementos con entusiasmo van a ser consagrados al santuario de Yasukuni mañana, ¿no? ~みつとせ、みわたすかぎり便所町、ドラム缶の近代トイレそれもそうじゃないか、やっさやっさと汲み出す特攻隊 あすは靖国参ろじゃないかいな

Cuatro, Ishikawa de noche, ciudad del amor, pasando de cruce en cruce, ¿no se escucha, “I love you, You love me, Give me cigarette! “? ~よみつとせ、夜の石川恋の町、あの辻この辻立ち寄れば、アイ・ラブ・ユー ユー・ラブ・ミー、ギブ・ミー・シガレットてな調子じゃないかいな³⁸

La *Balada de Ishikawa* fue creada por Būten, jefe de la Sección de Arte en el Departamento de Cultura entre 1945 y 1946. Hubo varias personas que vieron a Būten cantar y narrar *Sūya nu Pāpā* en el recinto del campamento o hacer el papel cómico de Papá Noel en el festival del arte interpretativo de Okinawa en las Navidades de 1945, pero no sabemos exactamente cuándo es que Būten creó y estrenó la *Balada de Ishikawa*. Sin embargo, Taira Jin'ichi 平良仁一, segundo director de la escuela primaria de Miyamori 宮森, escribió sus recuerdos sobre la escuela en el artículo *Historia de la ciudad de Ishikawa*, diciendo que el 22 de octubre de 1946 se había celebrado el Primer Aniversario de la Fundación de la escuela primaria de Miyamori y ahí “el maestro Būten provocó las carcajadas de todo el público con la *Balada de Ishikawa*”.³⁹

Hoy en día esta canción no sólo hace que la gente de la localidad sienta nostalgia por el período caótico de Ishikawa, sino que también es muy valiosa para darnos a

³⁷ Los comandos especiales de ataque, *tokkō-tai* 特攻隊, son los comandos suicidas también conocidos como “kamikaze” 神風.

³⁸ Esta canción es una cita del cuaderno original manuscrito de Onaha Būten.

³⁹ Taira, Jin'ichi, “Miyamori-kō jidai no omoide” (Mis recuerdos de la época cuando yo estaba en la escuela de Miyamori) , en *Ishikawashishi* (Historia de Ishikawa), Municipio de la ciudad de Ishikawa, 1975, p.324

conocer bien las circunstancias de Ishikawa en aquella época. Carente de la infraestructura indispensable, la ciudad estaba llena de polvo y de retretes de bidón. La escena nos hace pensar en las dificultades a las que los okinawenses hicieron frente, a pesar de eso, entre las frases humorísticas se percibe el vigor de la gente para superar tales dificultades, el amor por la ciudad y la esperanza de un brillante porvenir, al mismo tiempo que la ironía sobre las costumbres okinawenses que se iban americanizando.

Entre todas, la tercera estrofa compara a las personas, quienes están sacando excrementos de los retretes, con los *tokkōtai* (comando suicida) de la guerra, ya que ambos asumían las tareas que nadie quería hacer, nos sugiere la ironía mordaz hacia el antiguo Imperio japonés que, prometiendo a sus “súbditos” que después de todo podrían descansar en paz en un santuario sintoísta Yasukuni jinja 靖国神社, como *eirei* 英霊 (gran alma del soldado muerto en la guerra), al haberlos forzado a sacrificarse por el tennō en la guerra Asia-Pacífico. Por medio de la comparación de los *tokkōtai* con una labor repugnante que no tiene recompensa, la canción nos hace imaginar las penas y el dolor de los jóvenes soldados que fallecieron en la guerra y también la irresponsabilidad del Estado que se comportaba como si le bastara sólo con consagrarlos ---o representarlos como algo consagrado---en el santuario de Yasukuni para recompensar su sacrificio. De esta manera, a través de la *Balada de Ishikawa*, Būten degrada el valor de la muerte de sacrificio por el Estado, el *gyokusai* a la que el Estado había obligado al pueblo japonés, poniendo en tela de juicio su verdadero valor, al mismo tiempo que eleva el valor de una labor repugnante pero indispensable para vivir. En este punto, estas dos actividades, la primera que es la muerte justificada por la política estatal, la cual reduce todos los asuntos personales al principio tennoísta, y la segunda que es una

práctica de supervivencia, se yuxtaponen de igual a igual. La primera de quedar destrozado “puramente” en el cielo es equiparada con la segunda, extraer excrementos, para sobrevivir “sucio y vigorosamente” en la tierra. Así en la *Balada de Ishikawa* se refleja la filosofía de Onaha Būten, una “filosofía orgánica” de la vida que abarca la muerte como algo reciclable para revivir y, con esta canción, Būten trabaja una vez más como *trickster* que subvierte el mundo de los valores y que nos propone un nuevo valor.

Miradas de los ocupantes: las políticas culturales de las Fuerzas Estadounidenses en Okinawa y la reconstrucción del arte okinawense

Así comenzó el tiempo de la reconstrucción y de la ocupación en Okinawa. Teniendo en cuenta las duras circunstancias que siguieron a la derrota, se puede decir que los primeros pasos hacia el renacimiento del arte interpretativo fueron dados con prontitud y en el fondo se encontraba el propósito de las fuerzas armadas estadounidenses. Éstas fomentaron y patrocinaron la cultura tradicional ryūkyuense de modo consistente, si bien hubo varios cambios de los responsables y del régimen de ocupación.⁴⁰ El 15 de agosto de 1945, mientras el pueblo japonés, incluidos los okinawenses, escuchaban la voz del tennō, difundida por la radio, proclamar la rendición incondicional de Japón, en el campamento de refugiados de Ishikawa 石川 el gobierno militar estadounidense convocó a 124 representantes locales como pedagogos, periodistas y concejales a fin de que prepararan una nueva organización administrativa civil que funcionaría como comisión consultiva. Así fue como se constituyó la Junta Consultiva de Okinawa

⁴⁰ Por ejemplo, el primero de abril de 1945 se estableció un régimen militar como coadministración de las fuerzas terrestres y navales, y el 21 de septiembre del mismo año la Marina asumió la responsabilidad de la administración hasta que el poder administrativo se transfirió a las fuerzas terrestres el primero de julio de 1946. Más tarde, en 1950 el gobierno militar estadounidense cambió su nombre a USCAR (United States Civil Administration of the Ryukyu Islands). Fisch, Arnold G, Jr., *op.cit.*, pp.72-75

compuesta por 15 integrantes la cual en abril de 1946 cambió su nombre a Gobierno Civil de Okinawa.⁴¹

En la primera asamblea de la Junta que tuvo lugar el 3 de septiembre de 1945, Tōyama Seiken 当山正堅, director del Departamento de Cultura, anunció que por orden del capitán de corbeta Willard A. Hanna ese Departamento para calmar la inquietud popular y elevar el nivel de la cultura estaba planeando giras por diversas partes de Okinawa de funciones recreativas compuestas principalmente por canciones y bailes locales. Así comenzó la política cultural de la nueva época como una cuestión urgente, al igual que el suministro de provisiones y el restablecimiento de la educación, bajo la dirección del gobierno militar estadounidense, que mostró un vivo interés por la cultura okinawense. Entre ellos fue el antes mencionado capitán de corbeta Willard A. Hanna, quien impulsó más que nadie la reconstrucción de la cultura tradicional siendo director del Departamento de Política Educativa del gobierno militar estadounidense.⁴² De agosto a octubre de 1945, a través de los miembros de la Junta, el capitán Willard convocó a los maestros de baile y de música clásica que habían sobrevivido, como Miyagi Nōzō 宮城能造 y Shimabukuro Kōyū 島袋光裕, para que formaran una tropa de arte interpretativo que entretuviera a la población. La tropa fue denominada Okinawa Geinō Renmei 沖縄芸能連盟 (Federación Okinawense de Arte Interpretativo) y estuvo encabezada por Goeku Chōshō 護得久朝章, gran maestro de baile clásico ryūkyuense,

⁴¹ En septiembre de 1945 en Okinawa tuvieron lugar las elecciones municipales y de alcaldes en las que anticipándose a otras regiones japonesas, por primera vez se otorgó el derecho de voto a las mujeres. Sin embargo, debido a que no se realizaron elecciones públicas provinciales y para gobernador, la autonomía local y la auténtica democracia todavía estaban muy lejos.

⁴² El capitán de corbeta Willard (para los okinawenses es bien conocido como *Hanna shōsa*) había sido profesor y estudioso de la historia oriental. Él sabía que en la Okinawa de otro tiempo existió el reino de Ryūkyū, y dando importancia al renacimiento de la cultura folclórica, pugnó por buscar, recoger y guardar cerámica, laca, tejidos, esculturas y campanas que se habían salvado de ser destruidas y de ser objeto de saqueo durante la guerra y la posguerra. En agosto de 1945, usando una casa que se salvó del fuego, fundó *Okinawa chinretsukan* 沖縄陳列館 (Sala de exposición de Okinawa) en Higashionna 東恩納. En la actualidad las 367 piezas que el capitán Willard halló están guardadas en el Museo Provincial de Historia Natural de Okinawa.

contando entre sus miembros a Iraha Inkichi y Shimabukuro Kōyū, entre otros y a Onaha Zenkō como uno de los tres organizadores asesores, realizando giras artísticas por distintos lugares de Okinawa. A cualquier parte que iban, los artistas eran recibidos con entusiasmo por la población extenuada debido a la guerra y al caos que le siguió. Cuando se celebró el primer festival de arte interpretativo en las navidades de 1945 en el jardín de la escuela primaria de Shiromae 城前 ubicada en Ishikawa, más de diez mil espectadores locales llenaron el jardín para ver las representaciones. A pesar de la escasez de materiales, el escenario fue preparado con bidones y tablas, el telón con tela de paracaídas, el maquillaje con un medicamento gastrointestinal de color blanco y el vestuario con sábanas y uniformes militares de los que el gobierno militar estadounidense proveía. En esta ocasión Būten se presentó en el escenario desempeñando el papel del Papá Noel llevando puesto el gorro y la vestimenta rojos y cargando una gran bolsa de la cual hizo salir a las bailarinas de danzas folclóricas que presentarían los bailes con coreografía de él mismo⁴³. Después de algunas piezas de baile siguió el número clásico llamado *Hanauī nu in* 花売りの縁 (*Hanauri no en*, en japonés estándar, Lit. Lazos familiares de un florista callejero). La trama trata de un hombre, que ha dejado a su esposa e hijo en su tierra natal, mientras anda errante por una lejana aldea de la región norte; su esposa e hijo lo buscan de aldea en aldea. Al llegar a la escena en la que milagrosamente los tres se reencuentran y se abrazan llorando, los actores se percataron de que sus sollozos se habían contagiado a los

⁴³ Nakasone Genwa, *Ryūkyū kara Okinawa e* (De Ryūkyū a Okinawa), Gekkan Okinawa-sha, Okinawa, 1973

espectadores que sintieron compasión por los personajes quienes vivían las mismas dificultades que ellos.⁴⁴

En abril de 1946 la Junta Consultiva de Okinawa pasó a ser el Gobierno Civil de Okinawa, con este cambio se fundó la Sección de Arte dentro del Departamento de Cultura. Zenkō fue designado como jefe de la Sección de Arte y trabajó como responsable de esa sección para investigar el arte interpretativo que serviría para reconstruir el nuevo Okinawa; para investigar y conservar la música y el baile clásicos; para investigar, presentar y enseñar la música y el baile nuevos y el Nuevo Teatro (*Shingeki*); para recopilar los documentos sobre el arte interpretativo de Okinawa y de otros lugares y publicar las obras escénicas; para difundir, fomentar y desarrollar el arte interpretativo y para contactar con la Federación Okinawense del Arte Interpretativo⁴⁵.

Tras los éxitos de dicha gira del arte interpretativo se fundaron tres compañías públicas de teatro: la Compañía *Matsu* 松 (pino), encabezada por Shimabukuro Kōyū, que se encargó de las giras artísticas por la zona central de la Isla; la Compañía *Take* 竹 (bambú) con Taira Ryōshō 平良良勝 como líder, para la zona norte; y la Compañía *Ume* 梅 (ciruela), encabezada por Iraha Inkichi 伊良波尹吉 para la parte meridional. Con la disolución del reino de Ryūkyū, se había abolido el sistema de sueldo oficial pagado a los artistas interpretativos empleados por la corte para el arte de la interpretación, a partir de ahí ellos habían siendo menospreciados y se ganaban la vida representando tanto obras clásicas como obras adaptadas a la manera moderna. Y ahora a los integrantes de las tres compañías mencionadas se les concedía una retribución y el título

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ Estos eran los objetivos generales de trabajo de la Sección de Arte escritos en los documentos oficiales por Onaha Zenkō. *Nahashishi shiryōhen daisankan-go sengo no shakai/bunka 2* (Historia de la ciudad de Naha recopilación de los documentos Vol.3-5 La sociedad y la cultura de la posguerra), Ayuntamiento de la ciudad de Naha, Okinawa, 2005, p.307

de funcionario artístico. No obstante, cuando se reorganizó la institución administrativa en 1947, se disolvió el Departamento de Cultura y se suprimió este sistema, a cambio de autorizar a compañías privadas el negocio de los espectáculos. En estas circunstancias las tres compañías emprendieron sus negocios propios. Al mismo tiempo nuevas compañías de teatro surgieron una tras otra hasta que llegaron a ser más de 20 grupos. Así el mundo del espectáculo gozó de una momentánea prosperidad.⁴⁶

Los espectáculos eran puestos en escena no sólo para la población local, sino también para los militares norteamericanos. En realidad, durante dos años desde 1945 la tropa del arte interpretativo realizó aproximadamente 300 funciones para ellos.⁴⁷ Los oficiales civiles de las fuerzas navales como el capitán de corbeta Willard, quienes asumieron la dirección del régimen militar de 1945 a 1946, tenían un gran interés no sólo por reconstruir la cultura de Okinawa para la población local sino también por dar a conocer bien a los militares estadounidenses el arte interpretativo ryūkyuense⁴⁸. Y los artistas respondieron a las expectativas. Nakasone Genwa 仲宗根源和, político okinawense que reivindicó la independencia de Ryūkyū, hizo un comentario más tarde sobre esto:

⁴⁶ Kabira, Chōshin, *Shūsengo no okinawabunkagyōseishi* (Historia de las políticas culturales de Okinawa en la posguerra), Gekkan Okinawa-sha, Okinawa, 1997, pp.70-77, Yano, Teruo, *Okinawageinōshiwa*, Yōju-sha, Okinawa, 1993, pp.370-372

⁴⁷ *Ryūkyūshiryō daikyūshū bunkahen ichi* (Documentos de Ryūkyū Colección 9 sobre la cultura 1), editado por Ryūkyūseifu bunkyōkyoku kyōikukenyūka, Ryūkyūseifu bunkyōkyoku, Okinawa, 1965, p.62

⁴⁸ En el *Report of Military Government Activities* redactado por las fuerza militares estadounidenses, se ve cómo se efectuaban las giras artísticas: “The program was carefully selected with regard to content and authenticity and was accompanied at each performance by a program commentary which provided adequate explanation of each act and its significance. The numbers were popularized to the extent that only the shorter and livelier of Okinawan pieces were presented, but it was otherwise very little modified to favor Western tastes and retained real genuineness and artistic merit. (...)The dances ranged in variety from a slow and stately Old Man’s Dance and an extraordinarily graceful, brilliantly costumed dance of the country girls with castanets to a lively four couple farce and a group choral number based on an Okinawan folk dance but modified by Western dance routines.” Véase el document “A12, Serial No.446, Report of Military Government Activities for January 1946”, en 06915-013) EF37-11(1), *Okinawa, Sep 1945-Jan 1946*, 1946, p.21

Para los números que se presentan para los militares (estadounidenses), los clásicos de ritmo lento no habían de tener éxito, sino más bien el baile ligero, la farsa y la pieza corta tuvieron mucha aceptación. (...) Por el arduo trabajo de representación que los artistas realizaban recorriendo cada cuartel hasta muy entrada la noche, no podemos dejar de apreciar sus méritos como una preparación del terreno para la construcción de la nueva Okinawa. No hay que interpretar de una manera retorcida y considerar que estas giras eran actitudes adulatoras. Debemos entender que era un medio elemental de comprensión mutua. En la Okinawa de aquella época, convertida en cenizas y arruinada, no había otra cosa que exhibir más que el arte interpretativo.⁴⁹

En sus frases podemos leer la expectativa que los okinawenses tenían de su arte interpretativo para reconstruir el nuevo Okinawa. De hecho, en el primer período de la ocupación, fue muy significativo el papel que los oficiales estudiosos de las fuerzas navales estadounidenses desempeñaron en la protección y el fomento de la cultura okinawense. En particular, acerca del capitán de corbeta Willard, con frecuencia se valora su mérito como figura principal del renacimiento de Okinawa en la posguerra. Realmente, el ardor en el trabajo de protección y fomento de la cultura que mostró Willard conmovió a los okinawenses. Sin embargo, las políticas de fomento de la cultura y de restablecimiento del arte interpretativo tradicional que los oficiales idealistas impulsaron tenían su base en las políticas de ocupación norteamericanas: separar Okinawa de Japón y dominarla para sus objetivos militares. Por consiguiente, no debemos ignorar que esas políticas culturales desempeñaban un papel persuasivo y apaciguador de la tensión entre ocupantes y ocupados en el caos subsiguiente a la

⁴⁹ *Okinawa sengoshokisenryōshiryō* (Documentos sobre el primer periodo de la Ocupación en la posguerra) Vol.52 *Papers of James T. Watkins IV*, editado por Watokinsubunsho kankōkai, Ryokurindō-shoten, Okinawa, 1944, p.42

guerra. Antes de desembarcar en Okinawa, el Ministro de Marina de EE.UU. había redactado los documentos fundamentales para la política de ocupación de Okinawa en 1944.⁵⁰

Despite the close ethnic relations between Japanese and Ryukyu islanders, and their linguistic kinship, the people of the archipelago are not regarded by the Japanese as their racial equals. They are looked upon, as it were, as poor cousins from the country, (...) and are consequently discriminated against in various ways. The islanders, on the other hand, have no sense of inferiority but rather take pride in their own traditions and in their own longstanding cultural ties with China.⁵¹

El documento también revela que las fuerzas armadas estadounidenses tenían un gran interés en la función que tenía el arte interpretativo para los okinawenses:

Music and dancing form an important part of the social life of most Ryukyu natives. (...) Dancing and music are features of most rural social gatherings and form a part of the ceremonies of many of the annual festivals.⁵²

Los estadounidenses estaban enterados de que los japoneses veían el arte interpretativo okinawense con miradas desdeñosas a pesar de la gran importancia que tenía este arte para el pueblo okinawense: “The official Japanese policy of assimilation has emphasized the avoidance of anything which might tend to imply distinctions

⁵⁰ Las cabezas pensantes de estos documentos eran los antropólogos de *Columbia University*, como George P. Murdock, Clellan S. Ford y John W. Whiting. Más tarde, Murdock fue enviado a Okinawa como oficial civil de las fuerzas navales. *op.cit.*, *Okinawakenshi shiryōhen kyū*, p.3, Fisch, *op.cit.*, p.14

⁵¹ Office of the Chief of Naval Operations, *Civil Affairs Handbook: Ryukyu (Loochoo) Islands (OPNAV 13-31)*, 1944, p.43

⁵² *Ibidem*, p.67

between the Ryukyu Islanders and the Japanese. (...) Nevertheless, they have not become wholly assimilated to the culture of the Japanese (...).”⁵³ Teniendo en consideración la función del arte y el conflicto entre los okinawenses y los japoneses, los dirigentes del gobierno militar estadounidense intentaron valerse de estas situaciones: definiendo la identidad de Okinawa como *Ryūkyū* (o *Loochoo*), separarla de Japón y convertirla en pro-americana a fin de facilitar el mantenimiento de las bases militares en Okinawa. Al parecer su plan funcionaba bien:

Se dice que los espectadores okinawenses se identifican completamente con los personajes en el escenario, y que les gusta ver el teatro más que comer. (...)Y si prometerles las representaciones de teatro llega a ser un motor importante para darles ánimo, esto será un medio efectivo para conseguir su colaboración con el gobierno militar. (...)Poco después de haber desembarcado en Okinawa, llegó la buena ocasión de aprovechar el interés de los okinawenses por ver las obras de teatro. (...)Emplazaron a un hombre designado para alcalde y le propusieron lo siguiente: les autorizarían para realizar una función recreativa a condición de que la población en el campamento de refugiados de Ishikawa colaborara con el gobierno militar en todas las facetas sólo durante un mes. (...) La noticia se difundió con rapidez increíble. A ojos vistas se calmó el ambiente de tensión y las caras de la población resplandecían.⁵⁴

Como hemos visto más arriba, consciente o inconscientemente, los artistas tomaron parte —o los hicieron tomar parte--- en las políticas del renacimiento de la cultura. ¿Cómo podemos interpretar el sentido de estos comportamientos de los artistas okinawenses? ¿Sólo tenemos que comprender que se mostraron muy dóciles y

⁵³*Ibidem.*, p.69

⁵⁴ Son las palabras de Ford, oficial del gobierno militar estadounidense, citadas en un artículo del periódico *Okinawa Taimusu*, escrito por Miyagi Etsujirō. *Okinawa Taimusu*, 26 de enero de 1982

manejables--- como en realidad el antes mencionado *Civil Affairs Handbook* explica así sus características---? ¿Hay otra posibilidad de interpretarlo?

El arte como una táctica de la reconstrucción de Okinawa

Hemos examinado los trabajos de los artistas en el período subsiguiente a la guerra. Los artistas introdujeron algún toque occidental en los números del espectáculo okinawense al gusto de los norteamericanos y con tales piezas iban de acá para allá a fin de entretener a los militares americanos. Estas actitudes de los artistas como de Zenkō / Būten, por no decir lisonjas al gobierno militar estadounidense como Nakasone Genwa indica, se pueden interpretar como las de “ocupados activos”, quienes se comprometían de manera positiva con las políticas de la ocupación. Como Okinawa es la única región de Japón en la cual se desarrolló una terrible batalla terrestre, los okinawenses miraron con sus propios ojos a los americanos atacar con ametralladoras, lanzallamas o granadas de mano. No obstante, el comportamiento real de los americanos hacia los okinawenses no era tan cruel como se les había inculcado, sino que hasta eran amables con ellos. Por parte de las fuerzas militares estadounidenses, únicamente trataban a los ocupados okinawenses según las reglamentaciones de los tratados internacionales. Sin embargo, en comparación con la crueldad que las fuerzas armadas japonesas habían mostrado maltratando a la población okinawense, la amabilidad y la cordialidad que les brindaron los americanos impresionaron y emocionaron a los okinawenses. Así fue como el pueblo local tomó parte de manera activa en las políticas de la ocupación y también los artistas en las políticas culturales, ya que en el renacimiento de la cultura encontraron la esperanza en el futuro.

En la actualidad, vivimos bajo el régimen militar estadounidense, es muy evidente que también estaremos gobernados por ellos en el futuro como dice el periódico de última hora, si no desarrollamos nuestra cultura como hombres cultos en estas circunstancias, parece que el destino del porvenir de Okinawa será muy preocupante. (...) queremos tener la gran esperanza de ser mejores okinawenses, asimilando las culturas del mundo en forma activa. (...) Al mismo tiempo que guardamos y fomentamos el arte ryūkyuense tradicional, tenemos que introducir, entender e investigar el nuevo arte mundial y aún más, debe de haber un proceso de creación al que ryūkyunicemos.⁵⁵

Esta actitud de “ocupados activos” pro-americanos, a medida que se iba intensificando la violencia neo-colonialista estadounidense para apoderarse de los terrenos locales para construir las bases militar, se iba convirtiendo en una actitud pro-japonesa rechazando el dominio a manos de una “etnia extraña”. En la candente época de la campaña okinawense de “Regreso a la Patria (Japón)” de los sesenta, muy raras veces mencionaban la participación activa de la parte okinawense en las políticas culturales del gobierno militar estadounidense, hasta se suele considerar a los okinawenses mismos como víctimas pasivas, dóciles y juguetes del egoísmo imperialista de las potencias militares. Como dijo el oficial Watkins: *“el Gobierno Militar es el gato y el Gobierno Civil de Okinawa es el ratón. El ratón no puede jugar sino dentro de los límites que el gato permita”*.⁵⁶ Si bien no debemos menospreciar la violencia neo-colonialista de las potencias, tampoco debemos ignorar las tácticas que el “ratón” utiliza. No reconocer ni la subjetividad ni el valor de la participación de los okinawenses en las políticas culturales del gobierno militar y reducir el potencial de los ocupados sólo a la pasividad significa interiorizar las miradas neo-colonialistas y

⁵⁵ Es un artículo redactado por el Departamento de Cultura en 1947, citado en *Ryūkyūshiryō daikyūshū bunkahen ichi*, Ryūkyūseifu Bunkyoōkyoku, 1965, pp.6-10

⁵⁶ Ōta, Masahide, *Okinawa no teiō: kōtōbenmukan* (El soberano de Okinawa: el alto comisionado), Asahishinbun-sha, Tokio, 1996, p.79

reproducirlas. Aunque en la mayoría de los casos aparentemente el ganador sea el gato en el conflicto entre el gato y el ratón, en la arena de la lucha por la hegemonía cultural donde se llevan a cabo negociaciones, estrategias y tácticas complicadas por ambos lados, la victoria y la derrota están enmarañadas. En dichas frases pronunciadas por el Departamento de Cultura se revela la conciencia y la táctica de los okinawenses para vivir como sujetos bajo la ocupación: la importancia de guardar y fomentar el arte ryūkyuense tradicional, asimismo, asimilar las culturas del mundo en forma activa, para que luego sean “ryūkyunizadas”, y en consecuencia, podrían vivir bajo el régimen militar estadounidense como “mejores okinawenses”. En esas circunstancias para los okinawenses el arte funcionaba como arma pacífica (pero no inocua) para vivir como sujetos y la ryūkyunización (o la apropiación) de las culturas del mundo era una táctica para ello.

Okinawa bajo la ocupación del gobierno militar estadounidense y el movimiento del “retorno a la patria”

Como he mencionado más arriba, después del 5 de abril de 1945 cuando se expidió la “Primera Proclama del Gobierno Militar de las Fuerzas Navales Estadounidenses” a nombre de Chester Nimitz, Okinawa cayó bajo la jurisdicción de las fuerzas militares estadounidenses. En ese momento los militares norteamericanos tenían el plan de invadir Japón tomando Okinawa como punto de apoyo, sin embargo, posteriormente ellos llegaron a concebir la idea de ocupar Okinawa durante largo tiempo. En junio de 1947 Douglas MacArthur, comandante supremo de las Potencias Aliadas en el Pacífico, declaró que Japón, que ahora se transformaba en un país desarmado por parte de las Potencias Aliadas, no caería en el riesgo de ser invadido como espacio vacío de armamentos si las “fuerzas estadounidenses ocupaban Okinawa para fortificar esta

región”. Como respuesta a tal declaración en septiembre del mismo año, el tennō emitió un mensaje al comandante supremo de las Fuerzas Aliadas para mostrarle su acuerdo con la ocupación de Okinawa: “que los EE.UU. ocupen Okinawa durante veinticinco o cincuenta años, o más, en forma de arriendo, dejando su soberanía a Japón, sería beneficioso no solamente para los EE.UU. sino también para Japón”⁵⁷.

A principios de 1949 el plan de ocupar Okinawa a largo plazo por parte del ejército estadounidense se ratificó en el Consejo de Seguridad Nacional de los Estados Unidos. En el trasfondo de esta decisión para la fortificación de Okinawa se encontraba una situación muy inquietante de la posguerra para los EE.UU: en la guerra civil china el Ejército Popular de Liberación llevaba ventaja al Partido Nacionalista encabezado por Chiang Kai-shek y en octubre de 1949 nació la República Popular China como resultado del triunfo de aquel; y en junio de 1950 estalló la Guerra de Corea. Así la Guerra Fría estaba intensificándose, y ante la amenaza del comunismo que estaba cobrando fuerza, EE. UU. implementó la política para rearmar a Okinawa como “baluarte contra el comunismo” ocupando esta zona como base militar del frente, separándola de Japón desarmado que ahora los Aliados planeaban incorporar al campo liberal.

El 8 de septiembre de 1951 se firmó oficialmente el Tratado de Paz de San Francisco entre las Fuerzas Aliadas y Japón entrando en vigor el 28 de abril de 1952. Pese a la reivindicación de la mayoría de los okinawenses que querían que Okinawa

⁵⁷ Se supone que en septiembre de 1947 por mediación de Terasaki Hidenari, consejero del tennō, este último envió un mensaje a William J. Sebald, consejero de MacArthur, en el que estaba escrita su opinión sobre Okinawa. Algunos investigadores señalan que por medio de este mensaje el tennō intentaba mantener la soberanía de Okinawa bajo la ocupación estadounidense, aunque la mayoría de los okinawenses lo interpretan como “un sacrificio más impuesto por Japón”. Véase la página del Archivo Prefectural de Okinawa, <http://www.archives.pref.okinawa.jp/collection/2008/03/post-21.html>, y la del Periódico Tokio, *Tōkyō Shinbun*, 7 de abril de 2013, <http://asumaken.blog41.fc2.com/blog-entry-8456.html>.

retornara a Japón⁵⁸ debido a las malas condiciones que los militares norteamericanos imponían a los okinawenses para vivir, en el Artículo 3 de dicho Tratado formalmente se ponían las islas Ryūkyū que incluyen Okinawa y los grupos de islas Amami, Miyako y Yaeyama, bajo la administración fiduciaria estadounidense separándolas de Japón.

En 1952, el año siguiente de la firma del Tratado de Paz de San Francisco, se estableció el Gobierno de Ryūkyū que pasó a manos de los okinawenses mismos, no obstante, este gobierno fue puesto bajo la supervisión del gobernador de la Administración Civil Estadounidense de las Islas Ryūkyū (antiguo gobierno militar estadounidense) y luego del alto comisionado de las Islas Ryūkyū, las atribuciones del Gobierno de Ryūkyū eran limitadas⁵⁹.

En 1949 el gobierno militar estadounidense emprendió a toda escala la construcción en Okinawa de bases militares con un presupuesto de 50 millones de dólares, y al entrar en la década de los cincuenta comenzó la expropiación de terrenos para la construcción de las nuevas bases militares. Así fue como en varias partes de las islas se llevó a cabo la expropiación forzada de las heredades por parte de los militares estadounidenses que intimidaron a los campesinos locales con “bayonetas y *bulldozers*” justificando su acto por razones de la relevancia estratégica de las bases militares en Okinawa.

⁵⁸ En abril de 1951 se formó la Asociación para Fomentar el Retorno de las Islas Okinawa a la Patria, Japón, y se llevó a cabo una campaña para presentar una petición para el retorno de Okinawa a Japón reuniendo firmas que en sólo tres meses alcanzaron el 72% de electorado de la población total regional. A partir de la firma de dicho Tratado, los okinawenses denominaron el 28 de abril “día de la humillación” y comenzaron a desarrollar un movimiento para pedir el retorno a Japón. Nishizato Kikō, “Kurikaesareru yogawari” (Los cambios repentinos del régimen), en *Okinawaken no rekishi*, Yamakawa-shuppansha, Tokio, 2004, p.307

⁵⁹ El Gobierno de Ryūkyū asumió el poder ejecutivo de la región, que constituyó una parte de tres poderes divididos, junto con el legislativo y el judicial. Empero, el primer ejecutivo del gobierno fue designado por el gobernador (y luego el alto comisionado) de la Administración Civil Estadounidense de las Islas Ryūkyū (hasta 1968 cuando se llevó a cabo la primera elección pública del gobernador). Aunque los concejales del Cuerpo Legislativo de Ryūkyū eran elegidos por el voto de los habitantes, las atribuciones del Cuerpo Legislativo fueron restringidas dentro de los límites de no infringir las ordenanzas y las proclamaciones de la Administración Civil Estadounidense. La autoridad del tribunal también estaba restringida hasta en los juicios entre los okinawenses, y el tribunal ryūkyuense no podía intervenir en los casos criminales causados por los norteamericanos, el tribunal de la Administración Civil Estadounidense se encargaba de esos casos. Además, esa Administración tenía poder para destituir a los funcionarios públicos isleños. *Ibidem*. P.303

A pesar de que en Japón bajo la ocupación de las Fuerzas Aliadas ya se había iniciado la democratización con la reforma agraria y el desmantelamiento de la camarilla financiera y en 1947 entró en vigor la Constitución de Japón cuyos principios se basan en la soberanía popular, el respeto a los derechos humanos fundamentales y el pacifismo, en Okinawa, separado de Japón, esta Constitución no fue aplicada.⁶⁰ Estando muy lejos de la democracia, tales políticas estadounidenses que daban prioridad a los asuntos militares habían perdurado violando los derechos humanos, y cuando EE.UU. comenzó a intervenir directamente en la Guerra de Vietnam en 1965 Okinawa desempeñó un papel importante como base militar del frente, al igual que lo había hecho en la Guerra de Corea.

A partir de la segunda mitad de 1956, año en que la subcomisión especial de asuntos militares de la Cámara estadounidense de Representantes presentó un reporte de investigación sobre el problema de la expropiación de terrenos para las bases militares estadounidenses que concluyó que la administración de los EE.UU. en Okinawa era correcta incluso la expropiación de terrenos, comenzó a desplegarse el movimiento contra las bases militares estadounidenses por parte de los okinawenses incluyendo la resistencia a la expropiación de sus heredades. Al mismo tiempo la Administración Civil Estadounidense reforzó su represión al movimiento, en tal entorno una vez la Asociación para Fomentar el Retorno de las Islas Okinawa a la Patria, Japón,

⁶⁰ Privados de la tierra, los campesinos se veían obligados a dependerse de la “economía de las bases militares” trabajando en tales instalaciones. La ley fundamental de educación de Ryūkyū establecida de acuerdo con la Constitución de Japón, la ley de sindicatos y la ley electoral del gobernador de Ryūkyū fueron rechazadas más de una vez por la Administración Civil Estadounidense. El tribunal de Ryūkyū no tenía derecho judicial para juzgar los casos criminales causados por los militares norteamericanos. Ignorando la seguridad de la vida de la población se ejecutaban los simulacros militares y en secreto se instalaron armas nucleares y de gas tóxico. Se prohibía viajar a Okinawa a los japoneses “indeseables” para los militares estadounidenses, ya que criticaban y ponían objeciones a las políticas norteamericanas, así los militares estadounidenses intentaban romper el vínculo entre Japón y Okinawa. Véase el artículo de Taminato Tomoaki “Kichi Okinawa to Fukkiundō” (Okinawa, las bases militares estadounidenses y el movimiento del retorno), en *Okinawa-ken no rekishi*, Yamakawa-shuppansha, Tokio, 1972, pp.232-233

Nihonfukki sokushin kiseikai 日本復歸促進期成会, formada en 1951 se vio obligada a desintegrarse.

Al entrar en la década de los sesenta, uniéndose al movimiento campesino contra la expropiación de terrenos para ser usados en las bases militares y al movimiento obrero, la lucha para retornar a Japón, experimentó una nueva etapa. En 1960 se formó la Comisión Prefectural de Okinawa para el Retorno a la Patria, Okinawaken sokokufukki kyōgikai 沖縄県祖国復歸協議会, en torno a la Asociación Magisterial de Okinawa y los partidos reformistas, entre otros, posteriormente, en febrero de 1962 se propuso el plan de presentar una instancia a los países miembros de la ONU para recuperar el poder ejecutivo en la Legislatura del Gobierno de Ryūkyū, solicitud que fue aprobada por unanimidad. Este movimiento del "retorno a la patria" no surgió del mero deseo de retornar a Japón cuyo gobierno daba su consentimiento a las políticas estadounidenses, colaboraba con ellas y hasta dependía de ellas, sino que mejor dicho, se desarrolló en torno tanto a las reivindicaciones de los derechos humanos fundamentales y democráticos y a la autonomía, incluida la elección pública del gobernador así como la protesta contra los hechos criminales causados por militares norteamericanos, asimismo la reclamación contra la política bélica que amenazaba la vida de los habitantes.

En estas circunstancias se reforzaron la represión y el control de los militares estadounidenses sobre los movimientos del retorno a Japón. Estos militares estadounidenses desde su posición dominante frecuentemente intervinieron en las decisiones de los proyectos de ley presentados por la Legislatura del Gobierno de Ryūkyū y en los conflictos laborales, y acerca de las políticas económicas introdujeron las inversiones en dólares. A medida que con la intervención directa de los EE.UU. en la Guerra de Vietnam aumentaba la relevancia de las bases militares estadounidenses en Okinawa, se intensificaba el movimiento antibélico de paz uniéndose con los japoneses

que prorrumpían en gritos de protesta contra la Guerra de Vietnam, el dominio militar de los EE.UU. sobre Okinawa y el Tratado Nipo-norteamericano de Seguridad, que fue renovado en 1960.

En 1968 por fin se realizó la primera elección pública del gobernador de Ryūkyū a través del voto popular siendo elegido Yara Chōbyō 屋良朝苗, quien reivindicaba el inmediato, incondicional y completo retorno de Okinawa a Japón prometiendo oficialmente que se opondría a la guerra de agresión a Vietnam, las bases militares y que dicho Tratado, reclamaría el desmantelamiento de las bases nucleares y los *boeing B-52 Stratofortress*, bombardero estratégico subsónico, protegería los bienes de la población y construiría una Okinawa de paz⁶¹.

En abril de 1969 tuvo lugar la Asamblea General del Levantamiento Total de la Población Prefectural para la Reivindicación del Retorno, Fukki yōkyū kenmin sōkekki taikai 復帰要求県民総決起大会, con más de cien mil participantes, y en junio se efectuó la primera huelga en Okinawa de los trabajadores okinawenses de las bases militares estadounidenses pidiendo la reivindicación salarial y también contra el despido por la racionalización de la administración. Como respuesta al aumento de las voces que insistían en tales derechos, en noviembre del mismo año fue emitido el comunicado nipo-norteamericano que declaraba que Okinawa retornaría a Japón en 1972, así fue como por fin Okinawa retornó a Japón ese año. Sin embargo, en este retorno ni los EE.UU. ni Japón aseguraron la completa paz a Okinawa en el sentido de que el retorno connotaba el mantenimiento de las bases militares estadounidenses y la disposición

⁶¹ En este año ocurrieron varios sucesos amenazantes para la vida de la población: en septiembre ocurrió el accidente de un submarino nuclear estadounidense que arribó al puerto de Naha, tras ese accidente se detectó cobalto-60, isótopo radiactivo del cobalto; en noviembre en la Base Aérea Kadena se estrelló un *boeing B-52 Stratofortress* de las fuerzas estadounidenses. En estas circunstancias tan amenazantes para la vida de la población se desarrollaron movimientos de protesta los cuales declaraban que daban preferencia a la protección de la vida más a que nada.

estadounidense (el libre uso) de las bases militares en Okinawa ---por ejemplo, la introducción de armas nucleares---, así que al fin el retorno fue cumplido pero no como los okinawenses esperaban y esto defraudó a la población.

El arte y Onaha Būten en el auge del movimiento del retorno a Japón

Al mismo tiempo que la política militar estadounidense y su represión a todo tipo de movimientos contra los EE.UU. se fortificaban, la Administración Civil Estadounidense desplegó las actividades culturales para fomentar las relaciones “amistosas” de intercambio cultural entre los EE.UU. y Ryūkyū. En mayo de 1950 se fundó la Universidad de Ryūkyū, la primera universidad en la historia de Okinawa, y a finales de los cincuenta empezaron a crearse centros y casas de cultura y de amistad entre los EE.UU. y Ryūkyū. En cuanto a la formación de personas competentes, la Administración Civil Estadounidense impulsó el proyecto para que los jóvenes okinawenses fueran a estudiar a los EE.UU.⁶² Estos estudiantes que regresaron a Okinawa después de terminar su carrera en los EE.UU. se convirtieron en personalidades distinguidas en cada campo del conocimiento, así fue como muchos de ellos pasaron a formar parte del Club de la Puerta Dorada, Kinmon kurabu 金門クラブ, fundado en 1952 como asociación para la amistad entre los EE.UU. y Ryūkyū. Estas personas preparadas en universidades estadounidenses eran vistas como una élite okinawense pro-americana que contribuiría a desarrollar la región. Estas políticas culturales y educativas se basaban en la intención de los militares norteamericanos: al reconocer y elogiar la cultura okinawense dando un sentido positivo a la identidad de

⁶² Cada año más de cien jóvenes eran enviados también a universidades japonesas. Pero para ir a Japón se requería que llevaran pasaporte. Nishizato, *op.cit.*, p.305

ser ryūkyuense, lo que el gobierno japonés nunca les había dado, se ponían en relieve las diferencias entre los japoneses y los okinawenses lo cual favorecería a los estadounidenses en su política de ocupación.

Tales actitudes y políticas de los ocupantes para promover la cultura ryūkyuense llegaron a satisfacer las ansias de los isleños para que el arte y los artistas de Okinawa fueran reconocidos como arte merecedor⁶³. A partir del periodo de los campamentos de refugiados, como he mencionado más arriba, el arte interpretativo regional comenzó a ser promovido por parte de los militares norteamericanos y los okinawenses, y entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta el teatro alcanzó su máximo auge, posteriormente, fue sustituido por el cine y la televisión, que iban cobrando fuerza. En el campo musical, a través de los norteamericanos un nuevo tipo de música estaba introduciéndose en las islas, como el jazz y el rock. Simultáneamente, las canciones folclóricas okinawenses iban ser interpretadas independientes de las piezas teatrales, de esta manera, alrededor de los sesenta, florecieron la música folclórica okinawense, el rock okinawense y la nueva música okinawense, que eran fruto de la mezcla de varios tipos de música.

En julio de 1945 se instaló el Hospital de Ishikawa, que tenía un tejado de zinc, en la ciudad de Ishikawa, y Onaha Būten fue designado jefe del Departamento de Odontología. Cuando la Administración Civil Estadounidense permitió a la población tener acceso a la consulta privada en enero de 1951, Būten abrió su clínica dental en Ishikawa y vivió ahí hasta los últimos años de su vida prosiguiendo sus actividades artísticas. Tomó parte en varios eventos y fiestas en distintos lugares de la región, en particular, la ciudad de Ishikawa, y contribuyó a desarrollar las actividades locales,

⁶³ Miyagi Etsujirō, *Senryōsha no me: Amerikajin wa <Okinawa> o dōmitaka* (Miradas de los ocupantes: ¿Cómo veían Okinawa los estadounidenses?), Naha-shuppansha, Okinawa, 1983, p.37

como la Asociación de Damas de Ishikawa y la Asociación de Clubes de Ancianos de Ishikawa⁶⁴, y también a impulsar el arte folclórico okinawense⁶⁵. Involucrándose con los habitantes de Ishikawa en la promoción del arte, al mismo tiempo, Būten desarrolló sus actividades en Naha, donde varias veces realizó presentaciones del arte interpretativo como jefe de la Asociación de Alumnos de la Antigua Escuela Secundaria Daini y del actual Bachillerato de Naha y también dirigió el Grupo Teatral de Notables el cual sucedió al Club del Humor, que se formó en 1951 para cuya inauguración se realizó un gran desfile de disfraces en Naha. A la inauguración asistió Tokugawa Musei 徳川夢声, actor y artista japonés del *mandan*. Además de participar en varios de programas de radio como conductor, Būten incluso participó en comerciales para la radio. Aún más, alrededor de 1947 Būten visitó Airakuen 愛樂園, asilo de leprosos instalado en la isla Yagachi 屋我地, para presentar algunas piezas con el Grupo de Baile de Ishikawa que él mismo había formado con gente de la localidad. Sus principios en el arte de la risa seguían la misma línea que en la preguerra: no se reía de los pobres ni de los de abajo desde el punto de vista de los de arriba, sino, al contrario, se reía de los ricos o de los de arriba desde el punto de vista de los de abajo. Eso no sufrió ningún cambio durante toda su vida. Teruya Rinsuke señala que “en el arte del señor Būten, quien se reía era, por ejemplo, la clase plebeya, que normalmente era oprimida, y el

⁶⁴ La Asociación de Clubes de Ancianos de Ishikawa se formó en 1968 y Onaha Būten asumió la presidencia de esa Asociación. *Okinawa Taimusu*, 30 de agosto de 1983. Además, alrededor de esa fecha la señora Onaha también asumía la presidencia de la Asociación de Damas de Ishikawa, de esta manera ella también contribuyó en diferentes actividades. Se dice que los señores Onaha casi siempre asistían juntos a las reuniones de esas Asociaciones. *Ryūkyū Shinpō*, 19 de febrero de 1969.

⁶⁵ El 5 de agosto de 1951 tuvo lugar un Acto para celebrar la apertura del Puerto de Ishikawa, que fue un proyecto planeado por los militares norteamericanos. En el Acto los habitantes locales presentaron distintas piezas del arte interpretativo ryūkyuense, Būten colaboró como director y coreógrafo de esas presentaciones. Asimismo, cuando en septiembre de 1952 se celebró en Ishikawa la festividad del baile de los días de muertos, Būten colaboró en ella como coreógrafo e instructor de los bailes tradicionales. *Ishikawashishi*, Ishikawashiyakusho, Okinawa, 1975, pp.621-623

blanco de la burla era, por ejemplo, la clase guerrera, que manejaba el habla de esa clase alta”⁶⁶.

No obstante, en comparación con sus actividades y obras de la preguerra, a partir de 1945 en sus obras y actividades aumentaron los protagonistas femeninos. Por ejemplo, en 1949 en el estreno de la compañía Būten ofreció una gran ayuda a la Compañía Otohime 乙姫劇団, la primera compañía okinawense de mujeres que se había formado ese mismo año con veintiún muchachas okinawenses y que era dirigida por Uema Ikuko 上間郁子 y había recibido la autorización del Gobierno Militar Estadounidense. Cuando la Compañía *Otohime* tuvo la gran oportunidad de hacer una gira artística por Hawai en 1951, a petición de la Asociación Hawaiana de la Juventud de Uruma, la compañía tropezó con la dificultad de que la Asociación de Actores trató de impedir este proyecto objetando que las mujeres no eran capaces de presentar ni el *kumiodori* ni el teatro histórico ryūkyuense como representantes de Okinawa, y que sería vergonzoso que mujeres que originalmente era *juri* fueran a ultramar a presentar el arte interpretativo⁶⁷. En este problema intervinieron varias personas importantes como el maestro de baile clásico Tamagusuku Seigi 玉城盛義, el actor Nakaima Seiryō 中今盛良 y también Onaha Būten, para convencer a la Asociación de Actores, de manera que a fin de cuentas las actrices de *Otohime* realizaron el viaje a Hawai. Būten las acompañó como guía responsable e intérprete-traductor, y fueron recibidos con gran entusiasmo con el fuerte aplauso de los okinawenses-hawaianos en varias partes de las islas Oahu,

⁶⁶ *Ashi*(Caña), Boletín del Seminario Ishihara del Departamento de Sociología de la Facultad de Literatura de la Universidad Internacional de Okinawa, No. 15, Okinawa, marzo de 1994, P.75

⁶⁷ En el idioma okinawense *juri* designa a las mujeres que trabajan en bares y salas de fiestas. A principios la Compañía *Otohime* era vista de esa manera debido a que la directora Uema había trabajado en Tsuji, barrio de entretenimiento donde se hallaban restaurantes en los que se ofrecía servicio sexual. *Okinawa Taimusu*, 25 de septiembre de 1980.

Maui y Hawai, así la gira duró casi cuatro meses⁶⁸. Más tarde, en 1960 Būten formó *Fōshisutāzu* (Lit. Four Sisters), el primer grupo musical de mujeres en Okinawa compuesto por cuatro niñas hermanas, que cantaban canciones una mezcla de la canción folclórica y pop. En las presentaciones él mismo las acompañaba para servir de animador. *Fōshisutāzu* gozó de mucha aceptación entre los okinawenses y dejó una gran huella en la historia de la música okinawense como grupo precursor de las cantantes femeninas dando un buen ejemplo para atraer al público con canciones híbridas creadas de las tradicionales y las modernas.

En las obras del arte interpretativo de Būten creadas en esa etapa, se encuentran algunas protagonistas femeninas: en la pieza *Tumaiakō*, parodia de la ópera trágica ryūkyuense del mismo título, que se supone fue producida en la década de los sesenta, Umichiru, quien en la obra original es la protagonista trágica y fallece debido a la tristeza y la angustia causadas por un amor que no fructificó, ahora aparece como una mujer vigorosa, quien destroza y quema la carta de amor que había recibido de su amado Tarugani. La obra concluye en que las cenizas de la carta vuelan y llegan hasta el monte Takō 多幸 situado en el norte donde se transforman en unos bandidos. En la obra paródica de *Konjikiyasha* 金色夜叉, que fue escenificada por Būten en el idioma okinawense, pero con un tono de dialecto, salen Omiya como mujer habitante del distrito Oroku y Kan'ichi como hombre originario de Itoman. En la escena donde Kan'ichi rechaza con un puntapié a su novia Omiya quien lo ha traicionado para relacionarse con Toyama, un muchacho rico. Por el puntapié, Omiya quien está embarazada, de repente da la luz y nace un bebé. Ella le da las gracias a Kan'ichi por haber hecho que el parto le resultara económico y así la historia termina felizmente.

⁶⁸ Otohime Gekidan, *Otohime Gekidan sōritsu gojūshūnen kinenshi* (Revista conmemorativa del décimo aniversario de la fundación de la Compañía Teatral *Otohime*), Okinawa, 1999, p.50

Según Teruya Rinsuke, en este punto el público okinawense piensa: ¡Excelente, claro, los *itomanchu* (gente de Itoman en el idioma okinawense) tienen un gran sentido de la economía!

A diferencia de las obras originales, en las obras paródicas de Būten se presenta a las mujeres como suficientemente vigorosas para disfrutar de la vida, su manera de pensar en las cosas de la vida es de forma positiva, las obras son representadas con un toque de humor “sin sentido” y no concluyen en tragedia sino en comedia. En el arte de Būten se le da vida a la gente plebeya, sobre todo a las mujeres, a las que se les da un sentido positivo, característica llena de vigor y sabiduría popular como protagonistas en un mundo donde se valen por sí mismas y se apropian de todas las cosas accesibles, en sus obras no se hallaban personajes femeninos débiles o vulnerables ni melancólicos hundidos en el fatalismo y en su triste destino el que no saben cambiar por ellas mismas. Las mujeres representan a las protagonistas que jocosamente e intrépidamente perturban, subvierten y re-crean el orden del mundo semántico como sujetos en la sociedad. Las caras de estos personajes serían las múltiples facetas de Onaha Būten mismo, quien se reía de la intolerancia y la violencia de la seriedad y al mismo tiempo concedía un gran sentido a los disparates como *discurso oculto*. No sólo en sus obras del arte interpretativo, quizás él mismo haya sido un gran *discurso oculto*, que fingía siempre ser un hombre loco, excéntrico e incomprensible, *furimun* en el idioma okinawense, a pesar de ser un hombre inteligente y consciente. La gente plebeya, en particular las mujeres okinawenses son los protagonistas de su arte de comedia porque son quienes están ubicados en el lugar más bajo de la jerarquía social de Japón por quienes Būten sentía una gran simpatía y en quienes él veía el futuro de Okinawa.

Onaha Būten falleció el 25 de enero de 1969, tres años antes de cristalizarse el retorno de Okinawa a Japón. En medio del acalorado movimiento del retorno, no

sabemos qué opinaba Būten, quien había tenido la experiencia de vivir en Japón, dominaba el japonés y el idioma okinawense, había colaborado con los militares estadounidenses en forma activa en el periodo de la ocupación, y gustaba de las cosas modernas y nuevas y de las tradicionales. Al respecto, se dice que él nunca pronunció ni una sola palabra acerca de la política. Empero está claro que este comediante intentaba crear el nuevo Okinawa a través de conservar y renovar el arte tradicional, asimilar la modernidad procedente de Japón y del Occidente y finalmente ryūkyunizarla, pero, con un toque de humor. Según el testimonio de muchas personas, cuando se encontraba en el hospital, hasta el último momento él hacía reír a quienes lo visitaban allí. A manera de oración fúnebre, Iha Nobumitsu 伊波信光, escritor originario de Ishikawa, publicó un artículo en el periódico *Ryūkyō Shinpō* el cual concluye con la frase: “setenta y dos años, hoy en día no es una vida larga, pero Enma Daiō (Dios de la muerte y guardián del inframundo en el budismo) ha de haber recibido al señor Būten con los brazos abiertos y una sonrisa diciéndole: ¡Salve Būten, bienvenido!”⁶⁹.

Redescubrimiento del arte de la risa de Onaha Būten como posible táctica del pueblo

Lo que merece nuestra atención es que tras su muerte los comediantes okinawenses de las nuevas generaciones han venido descubriendo el valor del arte de la risa de Būten, lo han heredado y lo han reciclado estratégicamente dándole nuevos significados: Teruya Rinsuke habla del *chanpurarizumu*, “la hibrididad okinawense”, insistiendo en que lo importante es el “*rizumu*” (ritmo) y jamás el “*izumu*” (-ismo) porque va contra todas las ideas doctrinarias; la compañía de comedia okinawense Shōchiku Kagekidan 笑築過激

⁶⁹ *Ryūkyū Shinpō*, 19 de febrero de 1969.

団 (Grupo radical de la risa) describió los perfiles reales de la vida de los okinawenses que vivían en Tokio; actualmente, la compañía de comedia Owarabeigunkichi お笑い米軍基地 (La base militar estadounidense de la risa) escenifica la realidad de los problemas que enfrentan las zonas donde están instaladas las bases militares estadounidenses. Además, inspirados en esta compañía, los alumnos de una escuela secundaria de Higashison escenificaron en 2008 una comedia que criticaba las instalaciones militares en Okinawa. Aunque existen opiniones de que una vez que la problemática de las instalaciones militares se transforma en comedia y en risa, la problemática queda neutralizada, suavizada y se vuelve inocua perdiendo su agudez como crítica, el arte de la risa popular reiteradamente es descubierto como táctica de resistencia. Así el arte de la risa de Onaha Būten ha venido actualizándose y resemantizándose en el contexto social de Okinawa en cada periodo.

Conclusiones

(En el programa de telecompras)

Director general de la empresa: Por último les presento un artículo de gran valor, es éste, una “helipad”.

Presentador: Es muy elegante.

Director general de la empresa: Sí, cuando termine de construirse, los helicópteros volarán en todas direcciones sin importar que sea medianoche o la madrugada, así que siempre habrá mucha animación. El *gallirallus okinawae* y el *sapheopipo noguchi*¹ se alegrarán.

Presentador: Suena divertido, como si todos los días fueran de fiesta. Pero, es caro, ¿verdad?

Director general de la empresa: No, a toda la gente de aquí, Higashison, a quien estoy agradecido, le haré un gran descuento aunque me genere pérdidas, estoy dispuesto a absorber el déficit. Éste es su precio. (En la pantalla aparece la cifra 0)²

El presente trabajo ha examinado el arte interpretativo de la risa en Okinawa en el contexto histórico, considerando esta esfera del arte y la cultura como arena de lucha por los significados de las representaciones. Ha sido una tentativa de *re-politizar* el área del arte y la cultura, que una vez fue *apolitizada* en el discurso de Okinawa como paraíso y de revelar lo político que esto conlleva. Sin embargo, en este trabajo se ha evitado caer en la narración trágica en la que la abrumadora violencia que viene de fuera de Okinawa reprime y calla a esta región hasta aniquilar la cultura y la identidad

¹ El *gallirallus okinawae* y el *sapheopipo noguchi* son aves que habitan en Okinawa, sobre todo en el norte de la isla de Okinawa incluida Higashison. Ambas están designadas como especie en peligro de extinción.

² Abe Kosuzu, “Hifu to hanpuku” (La piel y la repetición), en *Zanshō no oto: Ajia, seiji, āto no mirai e* (El sonido del herido abandonado: hacia el futuro de Asia, la política y el arte), Iwanami-shoten, Tokio, 2009, p.72

okinawenses, la narración que propicia la reproducción de la imagen pasiva de los okinawenses en la cual ellos son reconocidos como pobladores de esas islas trágicas. En cambio de este método, el eje de la narración del presente trabajo se basa, enfocándose en el artista okinawense de la risa, Onaha Būten, en analizar cómo ha venido funcionando el arte interpretativo de la risa como táctica de supervivencia de los okinawenses, su imaginación, creatividad y subjetividad al crear tal táctica. Okinawa es un lugar donde históricamente la violencia imperialista sigue poniéndose al descubierto a un nivel aplastante, por eso no deberíamos menospreciar esa violencia y su poder destructivo. No obstante, también es necesario hablar sobre las prácticas y tácticas de resistencia engendradas en las mencionadas circunstancias de la invasión hecha por los forasteros, señalar la imaginación, la creatividad y la ingeniosidad con las cuales la gente produce tales tácticas. A través de las prácticas culturales el individuo se transforma en el sujeto que expresa, que asume una forma como sujeto político.

A través de la práctica del arte interpretativo de la risa, Onaha Būten se resistía a la intolerante seriedad / formalidad llamada “instrucción”, que era impuesta por la clase dominante a los dominados, a su violencia y a la docilidad para aceptar tal instrucción oponiéndose a ella con sus disparates. La risa de la jocosidad pone sobre el tapete “la posibilidad de comprensión” de el “yo sé, ellos, esa chusma es así” surgido de la fantasía de los dominantes, pone en duda el valor y el orden establecidos, a menudo los subvierte y los desarticula, así nos encauza provisionalmente hacia el caos. De esta manera, nos libera de las circunstancias cerradas, nos invita a participar en una red abierta, y a través de la desarticulación temporal del orden se reanuda la construcción de los valores y el orden nuevos. Si se supone que la cultura surge de la correlación

dinámica entre una fuerza orientada hacia el orden y otra que toca la esencia de la vida mediante el anti-orden, la risa se presenta siempre en el escenario de la segunda.

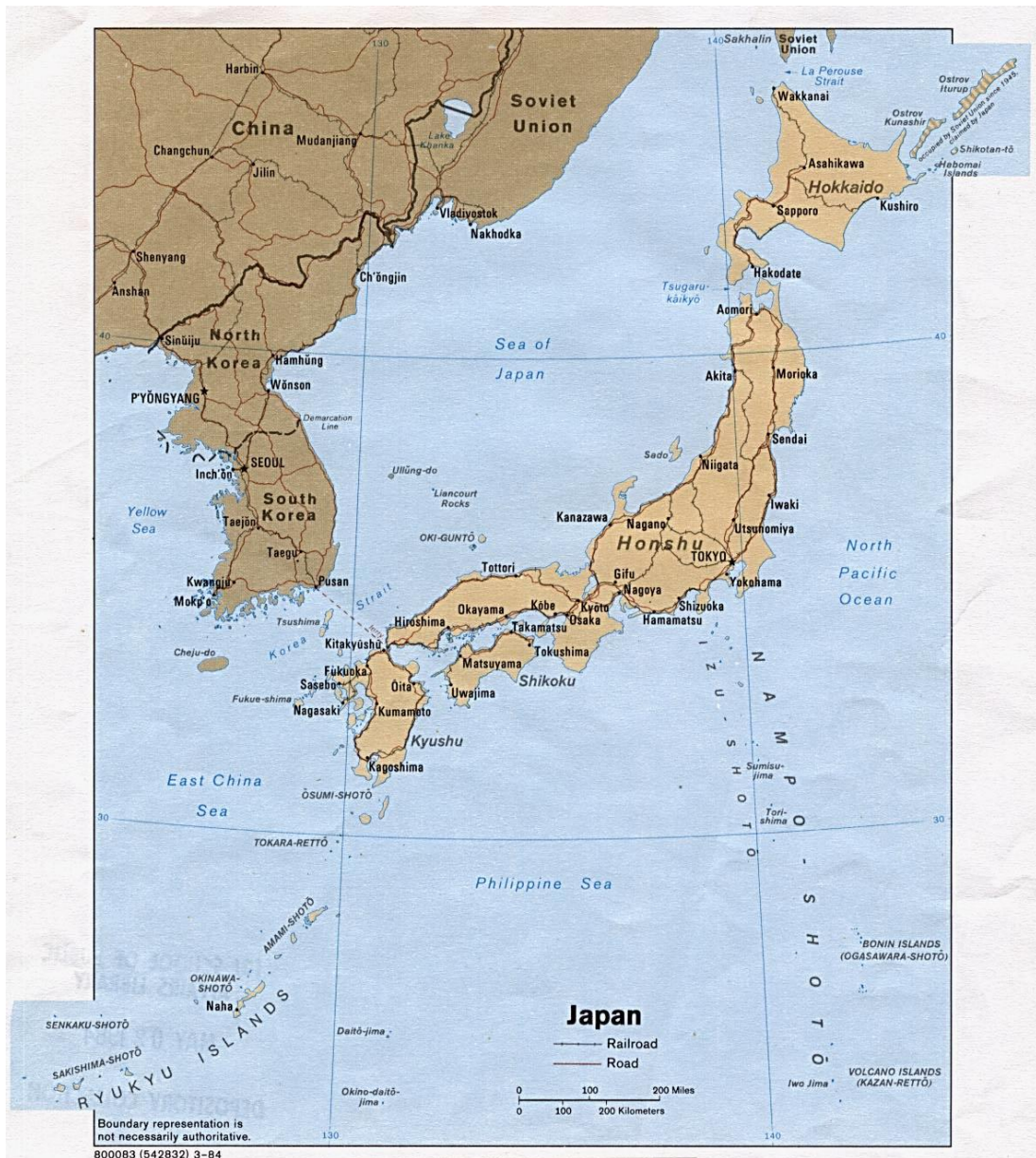
La pieza corta presentada al principio de esta conclusión es un *performance* realizado en febrero de 2008 durante una clase abierta ante la gente de localidad como resultado de los estudios sintéticos realizados por los alumnos del tercer grado de la Escuela Secundaria Municipal Higashi, situada en Higashison 東村, situada en el norte de la Isla de Okinawa. Esta obra cómica del arte escénico fue adaptada del texto muy conocido *Telecompras* del grupo de la comedia okinawense Owarai beigunkichi お笑い米軍基地 (La base militar estadounidense de la risa), que desarrolla una crítica hacia las bases militares manteniendo la línea cómica orientada hacia la plebe. En el texto original de Owarai beigunkichi “el artículo” en venta es presentado a los clientes del archipiélago de Japón, mientras tanto en el texto modificado por los alumnos de la secundaria, que en realidad se refiere a la aceptación dada por el alcalde para que se construya un heliopuerto en la localidad, en la parodia de los estudiantes “el helipad” se pone en venta para los aldeanos de Higashison. Estos jóvenes atrevidamente plantean el problema local al que la gente se enfrenta, criticando aguda y abiertamente a las generaciones de adultos, incluida la de sus padres, que se resignan a aceptar la decisión del alcalde pensando que “no tiene remedio”, una situación en la que el apoyo financiero del estado japonés a la municipalidad ya es un azote al amenazarla con no apoyarla si no acepta el plan estatal. A través de esta práctica de la comedia, los alumnos muestran un problema local que es compartido por la comunidad, trascendiendo el tabú, y al no ser un sujeto pasivo sino un sujeto activo que se está expresando nos muestra la posibilidad de “otro futuro”.

De Onaha Būten a Teruya Rinsuke, pasando por los grupos Shōchiku Kagekidan y Owarai beigunkichi, a los alumnos de la secundaria de Higashison. Cada forma del arte interpretativo de la risa tiene su peculiaridad y no es preciso hablar de ellas como algo homogéneo. Sin embargo, la idea y la voluntad de los artistas de poner en duda los valores y el orden establecidos a través de las prácticas del arte de la risa son compartidas, lo que es un patrimonio que dejó Būten el cual es reiteradamente redescubierto por la gente de Okinawa en cada periodo. Esta cadena del arte interpretativo de la risa nos hace recordar las palabras de Peter Berger: “En la imaginación cómica que nunca se acaba las personas bufas siguen marchando. Este desfile de bufones se prolongará durante siglos y se extenderá por todos los continentes. Mientras continúe la historia de la humanidad, esta marcha nunca se acabará”.

Anexo

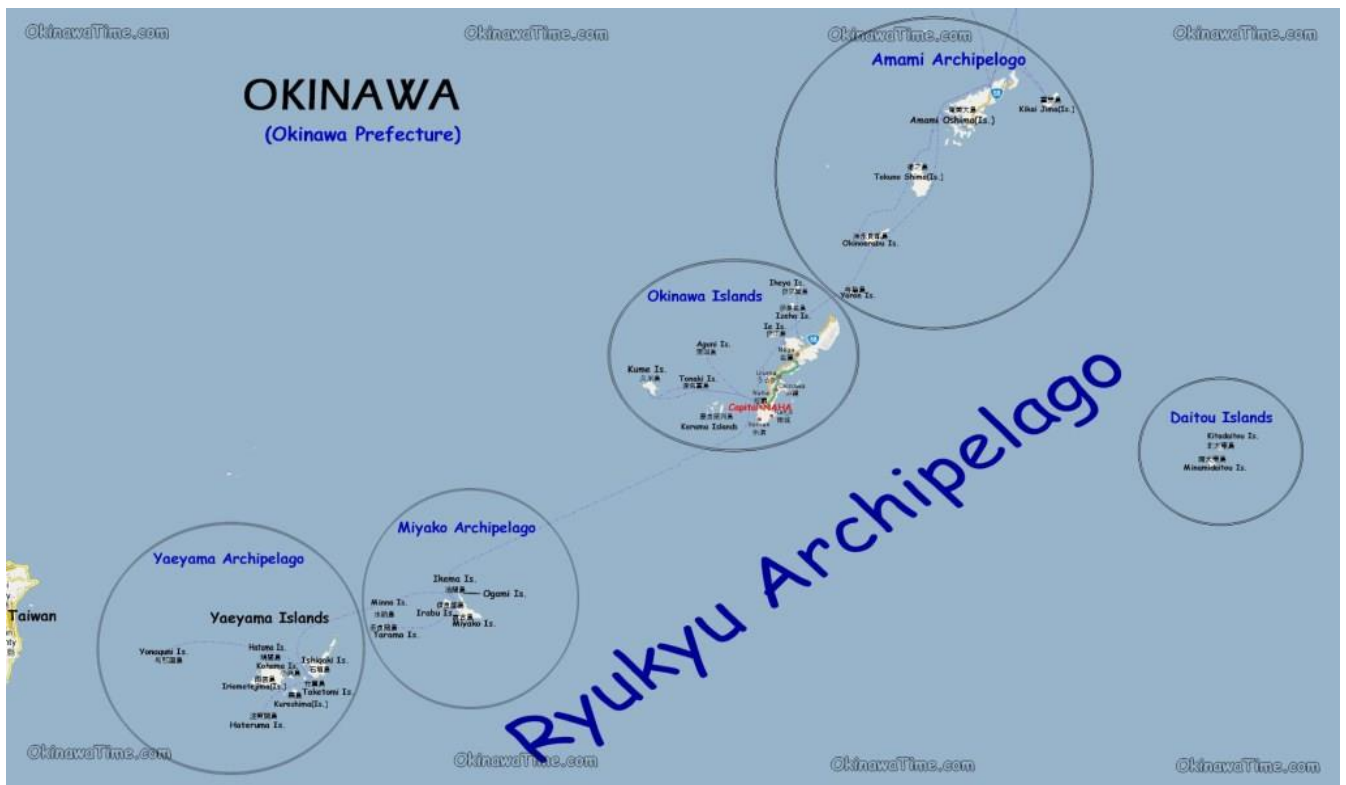
Mapa 1

Mapa de Japón



Mapa 2

Mapa de la prefectura de Okinawa



Mapa 3

Mapa de la isla de Okinawa





1. Pintura elaborada por Kō Chōrō 香朝楼 en septiembre de 1894, está basada en la obra escénica de Kawakami Otojirō 川上音二郎 sobre la guerra Sino-japonesa



Fotos

1. Asakusa en la era Taishō (1912-1926)



2. Asakusa ópera



**3. Escuela Especializada en Odontología de Japón
(Alrededor de 1909)**



4 y 5. Kadena en la preguerra



6. Kadena hoy en día

国立劇場おきなわ
平成25年6月沖縄芝居公演

愛しています 永遠に
時代を超えて人々に愛される珠玉の純愛物語。

名作歌劇
泊阿嘉
とうまいあーかー

平成25年
6月29日土・30日日
午後6時30分開演 午後2時開演

国立劇場おきなわ 大劇場 字幕表示がございません
【ご観劇料(全席指定)】 一般 3,500円 友の会 2,800円

ご予約
お問い合わせ 国立劇場おきなわチケットカウンター
098-871-3350
[窓口10時~18時・電話10時~17時30分]

7. Cartel de una función de la ópera trágica ryūkyuense

Twumai Akā 泊阿嘉 (puesta en escena en junio de 2013 en el Teatro Nacional de Okinawa)



**8. Escena del *Kumiodori* titulado *Shūshin kaneiri*
(se representó en septiembre de 2007 en el Castillo de Shuri)**



9. Escena de *mōashibi*

(se escenificó en octubre de 2011 en la sede principal de la Asociación de Personas Originarias de la prefectura de Okinawa en São Paulo, Brasil)



10. Desembarco del ejército estadounidense en la isla de Okinawa el 3 de abril de 1945



Souse:National Archives and
Records Administration(U.S.)

11. Campamento de refugiados en Ishikawa

12. Campamento de refugiados en Misato





13, 14, 15 y 16. Función del arte interpretativo de Okinawa en el campamento de refugiados de Ishikawa en 1945



17. *Onaha Būten* 小那霸舞天



18. *Konjikiyasha* 金色夜叉



19.

Okinawamandan Būten warai no sekai Vol.2, CD, 2002



20. CD, Vol.1, 2000



1951年 憧れのハワイ公演に笑顔の団員ら

**21. Compañía teatral
*Otohime***

Al partir hacia Hawaii en
1951 (Onaha Būten en
las escaleras)



1991年、東京劇場で公演の演技を見せた。「おから」関洋子、高橋四
景、中島依子

**22. Presentando
Twumai Akā (1991)**



23. CD de Fukuhara Chōki

(regrabado en 2000)



24. CD de Teruya Rinsuke (1996)



25. Shōchiku kagekidan 笑築過激団



26. Owarai beigunkichi お笑い米軍基地

Glosario

Cyōgin 狂言 *cyōgin* es uno de los números de las farsas comerciales en la época moderna de Okinawa. Muchas obras de este género fueron adaptadas de las obras del *noh* y del *kyōgen* japoneses.

Kabuki 歌舞伎 es uno de los géneros del teatro tradicional de Japón cuya estética se caracteriza por la estilización de las actuaciones, el maquillaje llamativo y la belleza de los actores, todos ellos varones. Su origen se remonta al siglo XVII.

Kōdan 講談 es un género del arte interpretativo, consiste en la recitación dramática de hechos históricos. Por lo general, es realizada por una sola persona.

Kugutsu 傀儡 son títeres cómicos del Japón antiguo. Este arte era representado principalmente por mujeres, a partir de la era Heian (794-1185) ellas eran artistas profesionales que pertenecían a los santuarios sintoístas, más tarde, se independizaron de la protección y la supervisión de esos santuarios y pasaron a ser artistas itinerantes. En las pinturas de los artistas y los artesanos de la Edad Media se puede ver a las mujeres *kugutsu*, su función era hacer reír a la gente presentando el teatro de títeres cuyo escenario era una caja colgada del cuello de la titiritera. Con frecuencia hacían presentaciones para celebrar el Año Nuevo.

Kumiodori 組踊 el significado literal de *Kumiodori* es “danza de combinación”. Es una forma de danza narrativa ryūkyuense con diálogos que se combina con elementos del *noh*, el *kyōgen* y el *odori-nenbutsu* (rezo acompañado de danza) de Japón. Esta danza fue representada por primera vez en 1719 por Tamagusuku Chōkun 玉城朝薫, magistrado-cortesano de la danza, expresamente para el banquete de la ceremonia de

investidura del XIII rey Shōkei 尚敬, que se llevó a cabo para agasajar a la delegación china que llegó al reino con objeto de asistir la investidura del soberano.

Kyōgen 狂言 es una forma del teatro cómico cuyo origen se remonta al siglo VIII, y se representa normalmente entre los diferentes actos del teatro *noh*.

Manzai 漫才 es una comedia o *stand-up comedy* de estilo tradicional representada generalmente por dos personas.

Mandan 漫談 es un tipo de arte interpretativo popular japonés que consiste en decir algo gracioso, humorístico o chistoso, a veces con tono de sátira o crítica, respecto a problemas de actualidad. Este género nació a finales de la era Taishō (1912-1926) en las salas de variedades y, a diferencia del *manzai*, normalmente es representado por una persona que ocasionalmente es acompañada de canciones y música de *shamisen*.

Musume gidayū 娘義太夫 significa *gidayū femenino*, es la recitación hecha por una mujer acompañada del *shamisen*. Por iniciativa de Takemoto Ayanosuke 竹本綾之助, este género monopolizó la popularidad en las salas de variedades durante unos diez años desde alrededor de 1887.

Niwaka 俄 es un tipo de arte interpretativo tradicional y popular basado en historias cortas humorísticas e improvisadas. Hoy en día *niwaka* todavía se representa en la ciudad de Hakata 博多, ubicada en la región meridional de Kyūshū, sobre todo en la festividad Hakata Dontaku.

Noh 能 es un estilo teatral clásico japonés que se desarrolló en el siglo XIV y que se ha transmitido hasta hoy en día. Sus textos altamente poéticos son interpretados con cantos y movimientos estilizados a cargo de intérpretes que llevan una máscara.

Rakugo 落語 es un cuento cómico basado en monólogos humorísticos realizado por un narrador de rodillas sobre un cojín y vestido con kimono, la vestimenta tradicional japonesa. Este género se remonta al siglo XVII.

Rensa geki 連鎖劇 literalmente significa “teatro en cadena”, es una forma de espectáculo que combina el drama y el cine y que se popularizó en la primera década del siglo XX.

Ryūkyū kageki 琉球歌劇 es un género de obras cortas de teatro lírico acompañadas de danza, tiene como elementos fundamentales el *kumiodori* y la música folclórica popular ryūkyuense.

Sanshin 三線 es un instrumento musical ryūkyuense de tres cuerdas compuesto por una caja casi cuadrada. Se supone que llegó de China entre finales del siglo XIV y mediados del siglo XV.

Shingeki 新劇, se puede traducir como “Nuevo Teatro”, es un tipo de teatro realista de estilo occidental, predominante en Japón entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Shinpa 新派 significa “Nueva Escuela” opuesta a la “Vieja Escuela”, que es el *kabuki*. Es una forma de teatro y un género novedoso originalmente producido como teatro de agitación-propaganda política (teatro panfletario o teatro de militantes) surgido en

medio del ímpetu del Movimiento por la Libertad y los Derechos del Pueblo. En contraste con el *kabuki*, cuya estética reside en la estilización, la espectacularidad y la “idealización de las historias”, el *shinpa* tomó como tema central algunos de los problemas sociales e interpersonales generados en la cambiante sociedad, presentado con un estilo realista y desinhibido.

Zōudui 雑踊り es un tipo de danza costumbrista okinawense, fruto de la mezcla de la danza clásica (como base), la danza tradicional folclórica, la danza religiosa (sobre todo el estilo de baile colectivo) y la danza más moderna (tanto en sus contenidos costumbristas como en su ritmo relativamente rápido)

Sōshi enka 壮士演歌 son las canciones de los militantes del Movimiento por la Libertad y los Derechos del Pueblo, son interpretadas adaptándolas de las canciones populares en forma silábica las cuales expresaban el nacionalismo y la exaltación del poder nacional del pueblo japonés. Se pusieron de moda en la primera mitad de los años veinte de la era Meiji (1887-1891).

Bibliografía

“A12, Serial No.446, Report of Military Government Activities for January 1946”, en 06915-013) EF37-11(1), *Okinawa, Sep 1945-Jan 1946*, 1946

19 de febrero de 1969

23 de junio de 2010

26 de diciembre de 1981(vespertino)

Abe, Kosuzu. “Hifu to Hanpuku” (La piel y la repetición) en *Zanshō no oto: Ajia, seiji, ato no mirai e* (El sonido de las heridas subsistentes: hacia el futuro de Asia, la política y el arte), Iwanami-shoten, Tokio: 2009

Akamine, Mamoru. “Ōkoku no shōmetsu to Okinawa no kindai” (La desaparición del reino y la época moderna de Okinawa) en *Nihon no jidaishi jūhachi: Ryūkyū/Okinawashi no sekai*, Yoshikawa kōbunkan: 2003

Akamine, Masanobu. *Shima no miruyume* (El sueño que las islas sueñan), Bōdāinku, Okinawa: 1998

Akasaka, Norio. *Ijinronjōsetsu* (El prolegómeno de la teoría de los extraños), Chikumashobō, Tokio: 1992

Aniya, Masaaki, “Sōdōin taisei” en *Yomitan 読谷 sonshi daigokan siryōhen yon: senji kiroku jō*, Yomitanson yakuba Yomitansonshi henshūshitsu, Okinawa: 2002, <http://www.yomitan.jp/sonsi/vol05a/index.htm>

Aoyagi, Hiroshi. “Ryūpoppu no ekkyōsei to gendaiokinawa no wakamonotachi” (La transculturalidad del pop ryūkyuense y los jóvenes de Okinawa contemporánea) en *Ekkyōsuru popyurābunka to ‘sōzō no ajia’* (La cultura pop que atraviesa fronteras y la Asia imaginaria), Mekon, Tokio: 2005

Arakawa, Akira. “Shōwaki ‘Shimauta no seishin shi’” (Historia de la mentalidad de las canciones de las islas en la era Shōwa) en *Shin okinawabungaku*, No.52, Okinawataimusu-sha, Okinawa: 1982

Arashiro, Toshiaki. *Ryūkyū/Okinawashi* (Historia de Ryūkyū/Okinawa), Tōyō-kikaku, Okinawa: 2001

Arazato, Kinpuku. y Ōshiro, Tatsuhiro. *Kindai Okinawa no ayumi* (Los pasos de Okinawa de la época moderna), Taihei-shuppansha, Tokio: 1972

Asahi-shinbun fukkōkuban hachijūsan, Nihontoshosentā, Tokio: 1991

Ashi (Boletín del Seminario Ishihara del Departamento de Sociología de la Facultad de Literatura de la Universidad Internacional de Okinawa), No. 15, Okinawa: marzo de 1994

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid: 1987

Berger, Peter L. *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*, Editorial Káiros, Barcelona: 1999

Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad*, Ediciones Godot, Buenos Aires: 2011

Censo de la prefectura de Okinawa

<http://www.pref.okinawa.jp/toukeika/long-term/long-term-top.html#11>

Chibana, Hideo. “Watashi no sengoshi” (Mi historia de la posguerra) en *Watashi no sengoshi dai nanashū* (Mi historia de la posguerra No.7), Okinawataimusu-sha, Okinawa: 1983

Dube, Reena. *Satyajit Ray's 'The Chess Players' and Postcolonial Theory: Culture, Labour, and the Value of Alterity*, PALGRAVE MACMILLAN, Nueva York: 2005

El ejército femenino marcha al frente (Los fragmentos del texto)

<http://blog.livedoor.jp/melody1964/archives/51451252.html>

Fisch Arnold G., Jr. *Military government in the Ryukyu Islands 1945-1950*, U.S. Army Center of Military History, Washington, D.C.: 1987

Fujiki, Hayato. *Okinawamandan: Būten warai no sekai Vol.2* (folleto acompañado de CD), B/C RECORD, Okinawa: 2001

Furukawa, Roppa. “Ginza to Asakusa” (Ginza y Asakusa, originalmente publicado en *Fujingahō*, Número de enero de 1930), editado por Nakajima, Kenzō. en *Dokumento Shōwa sesōshi: senzenhen* (Historia de los aspectos de la sociedad en la era Shōwa: la preguerra), Heibon-sha, Tokio, 1975

Fūzoku gahō (La revista de costumbres), N°.269, Tōyōdō, Tokio: 1903

Goffman, Erving, *Estigma: la identidad deteriorada*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006

Gonda, Yasunosuke. *Minshūgorakumondai (1921) chosakushū daiikkan daiikkan* (Antología de artículos sobre la problemática de los entretenimientos populares 1921, vol.1), Bunwa-shobō, Tokio: 1974

Gotō, Hajime. *Nihon geinōshi nyūmon* (Introducción a la historia del arte interpretativo de Japón), Shakaishisō-sha, Tokio: 1964

Hayasaka, Takashi. *Sensō engei imondan: Warawashi-tai no kiroku* (La tropa del entretenimiento para consuelo: registros del *Warawashi-tai*), Chūōkōron-shinsha, Tōkyō: 2008

Hiyane, Teruo. “Ōta Chōfu” citado en “Kindaiokinawa ni okeru mainoritīnshiki no hensen” (El proceso del cambio de la conciencia como minoría en la época moderna de Okinawa) en *Ryūkyūbunkaken towa nanika* (¿Qué es la esfera de la cultura ryūkyuense?), Fujiwara-shoten, Tokio: 2003

Hyōdō, Hiromi. *Enjirareta shintai <kokumin> no shintai to pafōmansu* (La época moderna escenificada: el cuerpo y el *performance* de la <nación>), Iwanami-shoten, Tokio: 2005

Iha, Fuyū. “Ryūkyūshi no sūsei” (El curso de la historia de Ryūkyū) en *Iha Fuyū zenshū daiikkan* (Obras completas de Iha Fuyū Vol.1), Heibon-sha, Tokio: 1974
Okinawa joseishi, Heibon-sha, Tokio: 2000

Ikemiya, Masaharu. *Okinawa no yugyōgei: chondarā to ninbuchā* (El arte interpretativo itinerante de Okinawa: *chondarā* y *ninbuchā*), Hirugi-sha, Okinawa: 1990

Ishizumi Harunosuke, *Asakusa uramonokatari* (Los cuentos oscuros de Asakusa), Bungeishijō-sha, Tokio: 1927

Jōgaku (Gaceta conmemorativa del Cincuentenario de la fundación de la Escuela Secundaria Prefectural Daini y la Escuela de Bachillerato de Naha), Secretaría de la Asociación de Antiguos Alumnos, Okinawa: 1965

Jōgaku (Gaceta conmemorativa del Quincuagésimo quinto aniversario de la fundación de la Escuela Secundaria Prefectural Daini y la Escuela de Bachillerato de Naha), Secretaría de la Asociación de Antiguos Alumnos, Okinawa: 1965

Kabira, Chōshin. *Shūsengo no okinawabunkagyōseishi* (Historia de las políticas culturales de Okinawa en la posguerra), Gekkan Okinawa-sha, Okinawa: 1997

Kabira, Nario. “Beigun no Okinawa jōriku, senryō to tōchi” (El desembarco, la ocupación y la dominación de Okinawa por el ejército militar estadounidense) en *Ryūkyūdaigaku keizaikenkyū* (Investigaciones económicas de la Universidad de Ryūkyū) N° 75, Universidad de Ryūkyū, Okinawa: 2008

Kadena ōdōrishi (La historia de la avenida de Kadena), Kadena ōdōrikai, Okinawa: 2006

Kadenachōshi shiryōhen yon (La historia de Kadena: colección de los documentos 4), Kadenachō kyōiku iinkai, Okinawa: 1998

Kadenaōdōri henshūiinkai, *Kadenaōdōri kyōyūkaishi* (La historia de la Asociación de la avenida de Kadena), Kadenaōdōri kyōyūkai, Okinawa: 2006

Katsuren, Shigeo. “<Min’yō> no yukue” (El futuro de las canciones folclóricas) en *Shin Okinawabungaku*, No.52, Okinawataimusu-sha, Okinawa: 1982

Kawabata, Yasunari. *Asakusa kurenaidan* (La pandilla *Rojo Asakusa*) (1930), Kōdan-sha, Tokio: 1996

Kinjō, Seitoku. “Jūgonensensō to Okinawa” (La Guerra de quince años y Okinawa) en *Ryūkyū / Okinawa-shi*, Tōyō-kikaku, Okinawa: 2001

“Kindai • Gendai---Ryūkyū shobun to ‘sotetsu jigoku’” (La época moderna y contemporánea: el *ryūkyū shobun* y el infierno de la cica) en *Okinawaken no rekishi: kenshi shirizu yonjūnana* (La historia de Okinawa 47: serie de las historias prefecturales), Yamakawa shuppan-sha, Tokio: 1972

Kōda Toshihiko (eds.) *Sei to shi • inochi no shōgen Okinawasen* (La vida y la muerte, testimonios de vida: la batalla de Okinawa), Shinnihonshuppansha, Tokio: 2008

Kudō, Takashi, *Engekitiwa nanika* (¿Qué es el teatro?), San’ichi-shobō, Tokio: 1989

Kurata, Yoshihiro. *Shibaigoya to yose no kindai* (La época moderna en las barracas del teatro y las de variedades), Iwanami-shoten, Tokio: 2006

Kusama, Yasō. *Kindai kasōminshū seikatsushi* (Historia de la vida del pueblo del estrato inferior) (1928-1937), Akashi-shoten, Tokio: 1987

Kushner, Barak. “Laughter as Material: The Mobilization of Comedy in Japan’s Fifteen-Year War” en *The International History Review*, Vol.26 No.2, The International History Review, Canadá: 2004

Laing, R. D., *El yo y los otros*, Fondo de Cultura Económica, México: 1974

Maehira, Fusaaki. “Ryūkyūbōeki no kōzō to ryūtsūnettowāku” (La estructura y las redes del intercambio comercial ryūkyuense) en *Nihon no jidaishi jūhachi: Ryūkyū/Okinawashi no sekai*, Yoshikawa kōbunkan, Tōkyō: 2003

Matsubara, Iwagorō. *Saiankoku no tōkyō* (Tokio de la mayor sombría) (1893), Gendaishichōha, Tokio: 1980

Matsumura, Hiroshi. *Uta ni kiku Okinawa* (La Okinawa que se oye en las canciones), Hakusui-sha, Tokio: 2002

Mensaje del tennō, Archivo Prefectural de Okinawa

<http://www.archives.pref.okinawa.jp/collection/2008/03/post-21.html>.

Mensaje del tennō, *Tōkyō Shinbun*, el 7 de abril de 2013, <http://asumaken.blog41.fc2.com/blog-entry-8456.html>.

Miyagi, Etsujirō. *Okinawa Taimusu*, el 26 de enero de 1982

Miyagi, Etsujirō. *Senryōsha no me: Amerikajin wa <Okinawa> o dōmitaka* (Miradas de los ocupantes: ¿Cómo veían Okinawa los estadounidenses?), Naha-shuppansha, Okinawa: 1983

Miyata, Noboru. *Toshiminzokuron no kadai* (Las tareas de la etnografía urbana), Mirai-sha, Tokio: 1982

Morita Jun'ichi, "Jirū no densetsu: Kadekaru Rinshō rongu intabyū" (La leyenda de Jirū: la entrevista con Kadekaru Rinshō) en *Uchinā poppu* (El pop uchinā), Tōkyō-shoseki, Tokio: 1992

Moriya, Takeshi. *Chūseigeinō no genzō* (La imagen original del arte interpretativo de la Edad Media), Tankō-sha, Kioto: 1985

Moruton, Patricia. *Pari shokuminchihakurankai, orientarizumu no yokubō to hyōshō* (La exposición de las colonias en París: el deseo y las representaciones del orientalismo), Brykke, Tokio: 2002

Mukai, Sōya. *Nippon minshū engekishi* (La historia del teatro popular en Japón), Nipponhōsō shuppanyōkai, Tokio: 1977

Nahashishi shiryōhen daisankan-go sengo no shakai/bunka 2 (Historia de la ciudad de Naha recopilación de los documentos Vol.3-5 La sociedad y la cultura de la posguerra), Ayuntamiento de la ciudad de Naha, Okinawa: 2005

Nakahodo, Masanori. *Ryūkyū kageki no shūhen* (Alrededor de la ópera de Ryūkyū), Hirugi-sha, Okinawa: 1994

Nakano, Masaaki. "Rebyūken'etsu to erotorishimarikisoku: 1930 nen no Asakusanimiru rebyūtorishimarimondai (La censura del teatro revista y el reglamento para vigilar el erotismo: la problemática de la vigilancia al erotismo en Asakusa de la década de 1930) en *Engekikenyūsentākiyō VI Wasedadaigaku nijūisseiki COE puroguramu*, Tokio, 2006, <http://dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/bitstream/2065/26858/1/025.pdf>

Nakano, Yoshio. y Arasaki, Moriteru. *Okinawa mondai nijūnen* (La problemática de Okinawa durante veinte años), Iwanami-shoten, Tōkyō: 1971

Nakasone, Genwa. *Ryūkyū kara Okinawa e* (De Ryūkyū a Okinawa), Gekkan Okinawa-sha, Okinawa: 1973

Nakazato, Isao. Minato, Chihiro. Nishitani, Osamu. y Uemura, Tadao. "Okinawa: kioku to eizō" (Okinawa: la memoria y las imágenes) en *Okinawa no kioku / Nihon no rekishi* (La memoria de Okinawa / la historia de Japón), Mirai-sha, Tokio: 2002

Nelson, Christopher T. "*Nuchi nu Sūji*: Comedy and everyday life in postwar Okinawa" en *Japan and Okinawa: Structure and Subjectivity*, Routledge Curzon, Nueva York: 2003

Nishizato, Kikō. "Kindaika, bunmeika, yamatoka no shosō" en *Okinawaken no rekishi*, Yamakawa shuppan-sha, Tokio: 2004

Nishizato, Kikō. "Kurikaesareru yogawari" (Los aspectos de la modernización, la civilización y la japonización) en *Okinawaken no rekishi*, Yamakawa-shuppansha, Tokio: 2004

Office of the Chief of Naval Operations, *Civil Affairs Handbook: Ryukyu (Loochoo) Islands (OPNAV 13-31)*, 1944

Okinawa Taimusu, el 25 de septiembre de 1980, el 30 de agosto de 1983
Okinawadaihyakkajiten, Okinawataimusu-sha, Okinawa: 1983

Okinawaken bunka shinkōkai (eds.) *Okinawakenshi shiryōhenkyū gendai ichi: Military Government Activities Reports*, Okinawaken kyōiku iinkai, Okinawa: 2000

Okinawaken shikaishikai, *Okinawaken shikaishikaishi* (Gaceta de la Asociación de Odontólogos de la Prefectura de Okinawa), Wakanatsu-sha, Okinawa: 1986

Onaha, Zenkō. “Shurijō kara Kadena made” (Desde el castillo de Shuri hasta Kadena) en *Jōgaku*

Ōno, Michio. *Okinawashibai to sono shūhen* (El ate escénico okinawense y sus alrededores), Mizuho-shuppan, Aichi: 2003

Ōshiro, Masayasu. *Okinawasen no shinjitsu to waikyoku* (La verdad y la tergiversación de la batalla de Okinawa), Kōbunken, Tokio: 2007

Ōta, Chōfu. “Jinruikan o chūshi seshimeyo” (Prestemos atención al pabellón antropológico) en *Ryūkyū Shinpō*, el 11 de abril de 1903

Ōta, Masahide. *Okinawa no teiō: kōtōbenmukan* (El soberano de Okinawa: el alto comisionado), Asahishinbun-sha, Tokio: 1996

Otohime Gekidan, *Otohime Gekidan sōritsu gojussūnen kinenshi* (Revista conmemorativa del Décimo aniversario de la fundación de la Compañía Teatral *Otohime*), Okinawa: 1999

Ōyama, Chōryū. *Ryūkyū nenkan kashū* (Colección anual de poemas ryūkyuenses), Ryūkyū kari-sha, Okinawa: 1926

Ōzasa, Yoshio. *Nihongendaiengekishi: Meiji Taishōhen Taishōhen* (La historia del teatro contemporáneo de Japón: de la era Meiji a la Taishō), Hakusui-sha, Tokio: 1985

Pollock, Della. *Remembering: Oral History Performance*, Palgrave Macmillan, Nueva York: 2005

Rivero Weber, Paulina. “Homo ridens: una apología de la risa” en *Revista de la Universidad de México*, No.47, Universidad Nacional Autónoma de México, México: 2008

Ryūkyū /Okinawa-shi, Tōyō-kikaku, Okinawa: 2001

Ryūkyū Shinpō (Periódico de Ryūkyū), día 21 de marzo de 1915, Okinawa

19 de febrero de 1969

26 de diciembre de 1981

<http://ryukyushimpo.jp/news/storyid-163936-storytopic-145.html> 23 de junio de 2010

Ryūkyūseifu Bunkyoōkyoku kyōikukenyūka (eds.) *Ryūkyūshiryō daikyūshū bunkahen ichi* (Documentos de Ryūkyū Colección 9 sobre la cultura 1), Ryūkyūseifu bunkyoōkyoku, Okinawa: 1965

Sachiko, Itoda. *Berurin to Tōkyō – gekijō to toshi* (Berlín y Tokio: los teatros y las ciudades), INDICIUM, München: 2008

Sánchez, Alberto. “Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social” en *Arbor*, CLXXXIII 723 enero-febrero (2007), Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España: 2007

Saya, Makito. *Nisshin sensō <kokumin> no tanjō* (La guerra Sino-japonesa: el nacimiento de la <nación>), Kōdan-sha, Tokio: 2009

Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*, Ediciones Era, México: 2000

Sekine Kenji, “Kamiuta to shimauta” ” (Los cantos a las deidades y las canciones de las islas) en *Umi to rettōbunka dairokkan: Ryūkyūko no sekai* (El mar y la cultura del archipiélago Vol.6: el mundo del archipiélago de Ryūkyū), Shōgakkān, Tokio: 1992

Shika Shinpō (Revista escolar de la Escuela Especializada en Odontología de Japón), Vol.13 N°.3, Escuela Especializada en Odontología de Japón, Tokio: 1920, Vol.14 N°.1:1920, Vol.14 N°.12:1921, Vol.15 N°.11:1922, Vol.16 N°.3:1923

Shimabukuro, Kōyū. *Sekisen kaisōroku: Okinawa geinōmonogatari* (Memorias de Sekisen: el cuento del arte interpretativo de Okinawa), Okinawataimusu-sha, Okinawa: 1982

Shimizu Isao (eds.) *Okamoto Ippei mangamanbunshū* (Colección de caricaturas y frases chistosas de Okamoto Ippei), Iwanami-shoten, Tokio: 1995

Shimoda, Hiromi. y otros (eds.). *Kochinda no minwa: jōkan, mukashibanashi hen* (Cuentos populares de Kochinda: Tomo I Cuentos antiguos), Naha-shuppansha, Okinawa: 1985

Shin'yashiki, Kōhan: *Nihon no shōwasen: Okinawa no waraibanashi* (Colección de cuentos cómicos de Japón: cuentos cómicos de Okinawa), Issei-sha, Tokio: 1975

Shinjō, Ikuo. *Tōraisuru Okinawa: Okinawa hyōshōhihanron* (Okinawa venidero: críticas a la representación de Okinawa), Inpakuto-shuppankai, Tokio: 2007

Shomin ga tsuzuru Okinawa sengoseikatsushi (Historia de la vida de la posguerra, según la describe el pueblo), Okinawa taimusu-sha, Okinawa: 1998

Soda, Hidehiko. “Dekadansu no farandōru: Asakusaoperajoyū Kawai Sumiko” (La farándula decadente: Kawai Sumiko, actriz de la Asakusa ópera) en *Taishō no engeki to tosi* (El arte escénico y las ciudades en la era Taishō), Musashino-shobō, Tokio: 1991

Soeda, Azenbō. y Soeda, Tomomichi. *Asakusateiryūki* (Registro de la corriente del fondo en Asakusa), Tōsui-shobō, Tokio: 1982

Sogabe, Tsukasa. *Warau Okinawa: uta no shima no onjin Onaha Būten den* (Un benefactor de las islas de la risa: la leyenda de Onaha Būten), Ekusunarejji, Tokio: 2006

Taira, Jin'ichi. “Miyamori-kō jidai no omoide” (Mis recuerdos de la época cuando yo estaba en la escuela de Miyamori) en *Ishikawashishi* (Historia de la ciudad de Ishikawa), Municipio de la Ciudad de Ishikawa, Okinawa: 1975

Takahashi, Hidemoto. “Kokkei to oko” (La jocosidad y el *oko*) en *Hankōzō toshiteno warai* (La risa como antiestructura), NTT-shuppan, Tokio: 1993

Takamine, Meitatsu. “Ōjibōbō yumenogotoshi” (El remoto pasado como si fuera un sueño) en *Jōgaku* (Revista conmemorativa del quincuagésimo quinto aniversario de la fundación de de la Escuela Secundaria Prefectural Daini y la Escuela de Bachillerato de Naha), Secretaría de la Asociación de Antiguos Alumnos, Okinawa: 1965

Takasaki, Sōji. “‘Daitōakyōeiken’ ni okeru nihongo” (El idioma japonés en la Esfera de Coprosperidad de la Gran Asia Oriental) en *Iwanamikōza Nihontsūshi: dai jūkyūkan kindai yon* (Curso de Iwanami: la época moderna 4 vol.9), Iwanami-shoten, Tōkyō: 1995

Taminato Tomoaki, “*sotetsu jigoku no Okinawa*” (Okinawa, infierno de la cuca) en *Okinawa ken no rekishi* (La historia de la prefectura de Okinawa), Yamakawa-shuppansha, Tokio: 1972

“Kichi Okinawa to Fukkiundō” (Okinawa, las bases militares estadounidenses y el movimiento del retorno) en *Okinawa-ken no rekishi*, Yamakawa-shuppansha, Tokio: 1972

Tanaka, Yasuhiro. “Fūkei no yūwaku: bunkasōchi toshiteno nantōimēji” (La tentación del paisaje: la imagen de las islas meridionales como aparato cultural) en *Ryūkyūbunkaken towa nanika* (¿Qué es la esfera de la cultura ryūkyuense?), Fujiwara-shoten, Tokio: 2003

Fūkei no sakeme: Okinawa senryō no ima (La grieta del paisaje: lo actual de la ocupación de Okinawa), Serika-shobō, Tokio: 2010

Tanizaki, Jun'ichirō. *Kōjin (1920) Zenshū dainanakan* (La sirena [publicada originalmente en 1920], Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.7), Chūōkōron-sha, Tokio: 1967

Teruya, Rinsuke. *Sekai man'yū* en el folleto de *Okinawamandan Būten warai no sekai* Vol.2, B/C RECORD, Okinawa: 2002

Teruya, Rinsuke. *Terurin jiden* (Autobiografía de Terurin), Misuzu-shobō, Tokio: 1998

Tōkyōshinai no kichinyado ni kansuru chōsa (Investigaciones sobre las hosterías en la ciudad de Tokio), Departamento de la Sociedad de Tokio, Tokio: 1922

Tomiyama, Ichirō. “Okuni wa?” (¿De dónde es usted?) en *Oto no chikara* (El poder del sonido), Inpakuto-shuppankai, Tokio: 1998

Tomiyama, Kazuyuki. “Ryūkyū ni okeru mibunseishakai no seiritsu” (La formación de la sociedad jerarquizada en Okinawa) en *Okinawaken no rekishi*, Yamakawa-shuppansha, Tokio: 2004

“Ryūkyū/Okinawashi no sekai” (El mundo de la historia de Ryūkyū/Okinawa) en *Nihon no jidaishi jūhachi: Ryūkyū/Okinawashi no sekai* (La historia de Japón 18, el mundo de la historia de Ryūkyū/Okinawa), Yoshikawa kōbunkan, Tōkyō: 2003

Tonaki, Akira. “Kigeki no ōsama: Onaha Būten o shinobu” (El rey de la comedia: en memoria de Onaha Būten) en *Gekkan aoi umi* (Revista mensual *El mar azul*), No.55, Okinawa: 1976

Tsuda, Masumi. *Nihon no toshikasōshakai* (La sociedad baja en las ciudades de Japón), Mineruba-shobō, Tokio: 1972

Tsurumi, Shunsuke. “Coloquio, Ojos que miran al entretenimiento” en *Gonda Yasunosuke kenkyū* N°. 4, Nihonjin to goraku kenkyūkai, 1986

Uehara, Kaneyoshi. “Kinseiokinawa no seiji to shakai” (La sociedad y la política de Okinawa en la época moderna temprana) en *Okinawa-ken no rekishi*, Yamakawa shuppan-sha, Toko: 1972

Uehara, Naohiko. “Chōki, Kyōko no sekai kara Jidai e” (Chōki y Kyōko, del mundo a la época) en *Shin Okinawabungaku* (La nueva literatura okinawense) N°.52, Okinawa taimusu-sha, Okinawa: 1982

Umehara, Takeshi. *Warai no kōzō: kanjōbunseki no kokoromi* (Estructura de la risa: tentativa de análisis de los sentimientos), Kadokawa-shoten, Tokio: 1972

Watokinsubunsho kankōkai (eds.) *Okinawa sengoshokisenryōshiryō Okinawa sengoshokisenryōshiryō* (Documentos sobre el primer periodo de la Ocupación en la posguerra) Vol.52 *Papers of James T. Watkins IV*, Ryokurindō-shoten, Okinawa: 1944

Yakabi, Osamu. “Kindaiokinawa ni okeru mainoritīnshiki no hensen” (El proceso del cambio de la conciencia como minoría en la época moderna) en *Ryūkyūbunkaken towa nanika*, Fujiwara-shoten, Tokio: 2003

Yamaguchi, Masao. “Kōchokukashita busōkaijo no hōhō” (Método de desarme endurecido) en *Hankōzō to shitenō warai* (La risa como antiestructura), NTT-shuppan, Tokio: 1993

Yamazato, Magoari. *Ryūkyū-Shinpō*, viernes 8 de septiembre de 2006, Okinawa

Yanagita, Kunio. “Warai no hongan” (El deseo original de la risa) en Kamei Katsuichirō y otros (eds.) *Yūmoa no susume* (La exhortación al humor), Bungeishunjū, Tokio: 1967

Yano, Teruo. *Okinawa geinōshiwa geinōshiwa* (La historia del arte interpretativo de Okinawa), Yōju-sha, Okinawa: 1993

Yokoyama, Gennosuke. *Nihon no kasōshakai* (La sociedad baja de Japón) (1898), Iwanami-shoten, Tokio: 1949

Yomitanson-shi henshūshitsu (eds.) *Yomitanson-shi Daigokan Shiryōhen yon: Senjikiroku jō y ge* (La historia de Yomitanson Vol.5 Compilación de documentos 4: sobre registros de la época de guerra, Primer tomo y Segundo tomo), Ayuntamiento de Yomitanson, Okinawa: 2002, <http://www.yomitan.jp/sonsi/vol05a/index.htm>

Yoshimi, Shun'ya. *Toshi no dramaturugī* (La dramaturgia de las ciudades), Kōbun-sha, Tokio: 1987

Yoshimi, Yoshiaki. “Okinawa, haisenzeno” (Okinawa, la víspera del comienzo de guerra) en *Iwanamikōza Nihontsūshi daijūkyūkan kindai yon*, Iwanami-shoten, Tokio: 1995

-Materiales audiovisuales

Kadearu, Rinshō. *Ayanasu shima no densetsu: Okinawa* (La leyenda de las islas coloreadas), *Kadearu Rinshō vol.2*, Bikutā, VICG-5144, 1991

Okinawamandan: Būten warai no sekai Vol.1 (El mandan de Okinawa: el mundo de la risa de Būten, folleto acompañado de CD), B/C RECORD, Okinawa: 2000

Okinawamandan: Būten warai no sekai Vol.2 B/C RECORD, Okinawa: 2001

Asakusa opera shugyokushū (Florilegio de obras de Asakusa opera), Camerata Tōkyō, Tokio: 2001

Natsukashi no asakusa opera (Nostálgica Asakusa opera), King stereo, Tokio: 2008