



Universidad de Sevilla
Trabajo Fin de Grado
FACULTAD DE FILOSOFÍA

INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA FOLCLÓRICA MIN'YŌ Y SU
DESARROLLO EN OKINAWA

Grado en Estudios de Asia Oriental
Curso Académico 2020/2021

Realizado por:
Ainoha Yanes Casimiro

Tutorizado por:
Rafael Abad de los Santos

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

La música folclórica es un tipo de música tradicional, generalmente rural, transmitida originalmente a través de las familias y otros pequeños grupos sociales. En este trabajo se realiza un recorrido por la música folclórica japonesa, en el que nos centraremos específicamente en las canciones populares o *min'yō*, y su desarrollo en Okinawa. Dada la localización geográfica de las islas que conforman el territorio de Okinawa, encontramos en las mismas una cultura que difiere con la del resto del archipiélago japonés. La música folclórica (*min'yō*) constituye un elemento diferenciador que proporciona un valor añadido a la diversidad cultural de Okinawa. Para poder llegar a observar el desarrollo de *min'yō* en Okinawa se realizará un recorrido geográfico e histórico por la región, que nos aportará una visión general de la historia de las islas. Del mismo modo, se analizarán las principales características de las canciones populares de Okinawa, enfocándonos en aspectos como la instrumentación utilizada o las escalas. A continuación, se expondrá la evolución de *min'yō* en el transcurso de la preguerra y la posguerra para, finalmente, aportar información sobre las principales figuras que han contribuido al desarrollo de los estilos *min'yō* en las últimas décadas.

Palabras clave: Okinawa, Ryūkyū, *Min'yō*, música, canciones populares.

ABSTRACT

Folk music is a type of traditional music, usually rural, originally transmitted through families and other small social groups. In this paper, we will take a look at Japanese folk music, focusing specifically on folk songs, or *min'yō*, and their development in Okinawa. Given the geographical location of the islands that make up the territory of Okinawa, we find a culture that differs from that of the rest of the Japanese archipelago. Folk music (*min'yō*) is a distinctive element that adds value to Okinawa's cultural diversity. In order to observe the development of *min'yō* in Okinawa, a geographical and historical tour of the region will be carried out, which will provide an overview of the history of the islands. Similarly, the main characteristics of Okinawan folk songs will be analysed, focusing on aspects such as the instrumentation used or the scales. Then, the evolution of *min'yō* during the pre-war and post-war periods will be presented, and finally, information will be provided on the main figures who have contributed to the development of *min'yō* styles in recent decades.

Keywords: Okinawa, Ryūkyū, *Min'yō*, music, folk songs.

Gracias a mis padres, que entendieron en todo momento mi interés por Asia Oriental y siempre me apoyaron. Gracias a mi hermana, mi pila.

ÍNDICE:

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	3
ABSTRACT	3
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Justificación	2
1.2 Objetivos (general y específico)	3
1.4 Metodología	3
2.1 Localización espacial	6
2.2 Contexto histórico	7
2.2.1 <i>Pax Sinia y el Período Sanzan</i>	9
2.2.2 <i>Abolición del Reino de Ryūkyū y acontecimientos que lo suceden</i>	12
3. MÚSICA FOLCLÓRICA JAPONESA: MIN'YŌ (民謡)	14
3.1 Importancia de la música	14
3.2 Min'yō	16
3.3 Características de Min'yō en Okinawa	20
3.3.1 <i>Escalas y modo</i>	21
3.3.2 <i>Instrumentos</i>	23
3.3.3 <i>Diferencias entre min'yō Okinawa y min'yō Amami</i>	33
4. LAS CANCIONES POPULARES (MIN'YŌ) ANTES Y DESPUÉS DE LA GUERRA	35
4.1 Relación de los cantantes de Okinawa antes y después de la batalla de Okinawa	37
4.2 Min'yō y las diásporas	38
4.3 Club Min'yō y Bar Min'yō	40
4.4.1 <i>Elementos negativos de los clubes Min'yō</i>	42
4.5 Ventajas frente al Japón central	43
4.6 Asociación de Canciones Folclóricas de Japón (日本民謡協会 : Nihon Min'yō Kyokai)	43
5. CANTANTES Y ESTILOS DE TRANSMISIÓN DEL MIN'YŌ OKINAWA	44
5.1 El estilo de transmisión “hacia adentro”	45
5.2 Estilo de transmisión “de cara al exterior”	46
5.2.2 <i>Shima-uta (島唄)</i>	48
5.3 Cantantes y grupos con mayor reconocimiento	50
6. CONCLUSIÓN	53
7. BIBLIOGRAFÍA	54

ÍNDICE DE FIGURAS:

Fig. 1 . Mapa del archipiélago de Ryūkyū que muestra la ubicación geográfica de las islas, grupos de islas y estrechos.....	6
Fig. 2 Los Tres Reinos de Ryūkyū en el periodo Sanzan.....	10
Fig. 3 Los cuatro tipos de escala de Koizumi: a) escala miyako-bushi; b) escala ritsu; c) escala min'yō; d) escala ryūkyū	22
Fig. 4 Imagen de un sãnxían (arriba) y un sanshin (abajo) Sanshin no rekishi. (20 de mayo).	24
Fig. 5 Torno dándole forma a la piel de serpiente Sanshin ga dekiru made.....	27
Fig. 6 Colocación de cinta y clavos para reforzar.	27
Fig. 7 Dibujo de un sanshin arriba) y un shamisen (abajo).	29
Fig. 8 Concierto de Shakuhachi por parte de Kohei Tsujimoto y Yoshimi Tsujimoto.	30
Fig. 9 Imagen de un shinobue con sus respectivos orificios.....	32
Fig. 10 Niños que estaban escondidos en la tumba en cerca del frente de la batalla de Okinawa (1945). Fuente: https://mainichi.jp/maisho/articles/20210413/kei/00s/00s/007000c	36
Fig. 11 Actuación en el club Nantahama.....	41

1. INTRODUCCIÓN

La música, como disciplina social, no ha dejado de evolucionar desde antaño hasta la actualidad. La música es una forma excepcional que pone de manifiesto la cultura de un pueblo, pues no es más que una de las expresiones culturales de la sociedad. Por este motivo el presente trabajo se centra en la música folclórica, a fin de conocer la cultura e historia desarrollada en la Prefectura de Okinawa.

La prefectura de Okinawa tiene una cultura musical única y rica que la diferencia del resto de Japón. La música okinawense, simbolizada por artes escénicas como el hurley y el eisa¹, o el sonido del sanshin, ha impregnado fuertemente la vida de los okinawenses, siendo un aspecto fundamental a la hora de entender su cultura. Los géneros musicales van desde la música tradicional, como la música clásica, el min'yō y el warabe-uta de la dinastía Ryūkyū, hasta la música popular, como el nuevo min'yō, el folk okinawense, el rock o el pop okinawenses. Por si fuera poco, en cada región podemos encontrar un ámbito cultural propio, aportándole a la prefectura más diversidad de la que ya posee.

El término min'yō² surge como traducción del alemán “Volkslied” y del inglés “folk song” (Kawase, Akihiro 2017).

La música min'yō de Okinawa ha estado profundamente arraigada en la vida de las personas desde la antigüedad y ha logrado su propio desarrollo. Desde la reversión de estas islas, por parte de los Estados Unidos, al Japón central en 1972, la música de Okinawa se ha extendido por todo el país, adquiriendo una presencia importante en la escena musical japonesa e internacional hasta el día de hoy.

La canción popular de Okinawa encuentra una resonancia aún mayor entre los jóvenes japoneses que el min'yō del Japón central³. Muchas melodías de Okinawa suenan algo occidentales y se armonizan fácilmente al estilo pop. También existe la imagen exótica de Okinawa como un paraíso subtropical de mar, sol y arena, lo que ha llevado a que sus canciones populares, especialmente sus “nuevas canciones populares”, se llamen con orgullo *shima-uta*, “canciones de la isla”, en lugar de min'yō. Por las mismas razones, los

¹ Forma de danza folclórica tradicional de Okinawa.

² Min'yō se podrá traducir a lo largo de este trabajo como “la canción popular” o “las canciones populares”. Así pues, cuando se hable sobre min'yō de Okinawa se estará haciendo referencia a las canciones populares de Okinawa.

³ El Japón continental es un término para distinguir el área de Japón de sus territorios periféricos (como Okinawa).

occidentales también parecen más atraídos por el min'yō de Okinawa que por el min'yō del Japón central, y muchos han colaborado con artistas de Okinawa.

El min'yō es la música que se originó en la vida del pueblo, como el trabajo, el progreso y el entretenimiento, y se ha transmitido oralmente. En muchas partes de Japón hay canciones populares y artes escénicas como la danza, la interpretación de instrumentos musicales y las representaciones teatrales que se han transmitido de generación en generación.

En la actualidad, las actividades de los cantantes modernos incluyen apariciones en eventos, festivales y bares de min'yō, y sus actividades se extienden más allá de Okinawa al Japón central y al extranjero (especialmente en Hawai y Brasil, donde hay comunidades okinawenses). Estas actividades cobraron protagonismo tras la reversión de Okinawa a Japón, cuando empezaron a actuar Sadao China, Shokichi Kina, los Okinawachans, los Nene y Rinken Band, que tenían sus raíces en la música folclórica okinawense. El amplio abanico de actividades de los cantantes difundió la música okinawense por todo el país y obtuvo el apoyo de un amplio abanico de generaciones.

1.1 Justificación

La idea original de este trabajo surge a raíz de una preocupación, la percepción de que existe una creciente pérdida de conciencia musical, en concreto sobre la folclórica. Esto, sumado a un interés personal por las minorías étnicas en Japón, da lugar al concepto de este trabajo.

Japón siempre ha intentado proyectar, en gran medida, la imagen de un país homogéneo desde el punto de vista étnico y lingüístico. Sin embargo, esta imagen está lejos de la realidad que acontece en el territorio. La existencia de minorías étnicas, como las que encontramos en Okinawa, ha sido en gran medida invisible y el activismo realizado por estas, con el fin de mantener sus identidades, no siempre ha dado los frutos que redunden en un reconocimiento o una puesta en valor de esas identidades. Durante la realización de este Grado en Estudios de Asia Oriental, hemos tenido la posibilidad de conocer la existencia de un amplio abanico de características culturales de Japón, que van desde aspectos económicos hasta filosóficos e históricos. Es este enfoque multidisciplinar de la carrera lo que ha despertado mi interés en un aspecto cultural poco tratado en el grado, la música. Observando la evolución que se produce en las expresiones musicales, esta nos ayuda a comprender los cambios que tienen lugar en la historia y la sociedad, ya

que tanto una como otra forman parte de la propia evolución de los pueblos. Son las propias canciones, con sus letras, las que nos muestran las realidades y sentimientos de un pueblo en su conjunto en cualquiera de los momentos históricos a los cuales nos acerquemos. Es esta característica que la música tiene de acercarnos a la comprensión antropológica la que me ha llevado a enfocar este trabajo desde este ámbito.

1.2 Objetivos (general y específico)

Tal y como muestra el título de este trabajo, *Introducción a la música folclórica japonesa Min'yō y su desarrollo en Okinawa*, el objetivo general es proporcionar un conocimiento básico sobre el Min'yō y estudiar su desarrollo en el Archipiélago de Okinawa.

Este objetivo general puede ser desglosado en objetivos específicos:

- 1) Realizar un breve recorrido por la historia de Okinawa
- 2) Introducir al lector en qué consiste la música folclórica
- 3) Definir y explicar el concepto de Min'yō y las principales características de estas canciones en Okinawa
- 4) Exponer el desarrollo de las canciones populares en el período de la preguerra y posguerra
- 5) Señalar los principales estilos que surgen a través de Min'yō Okinawa, así como los intérpretes de mayor conocimiento en las últimas décadas.

1.4 Metodología

La metodología utilizada para realizar este trabajo ha sido en su totalidad bibliográfica. Es decir, mediante la recopilación de información académica relacionada con el tema tratado en este trabajo, se ha efectuado una investigación documental. Este trabajo consta de un total de 62 recopilaciones que pertenecen a campos de estudios muy diversos, como pueden ser la Historia, Geografía, Antropología o Musicología, entre otras disciplinas. La mayoría de estas recopilaciones corresponden a artículos históricos obtenidos en plataformas como Jstor, Google Académico o la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Además, he de señalar que para la realización de este trabajo se han utilizado artículos, libros y páginas web en inglés o japonés, siendo las fuentes bibliográficas en español casi

nulas, esto ha supuesto un reto a la hora de la traducción. Estas fuentes bibliográficas, siendo elegidas de manera rigurosa, han servido para desarrollar el presente TFG.

Encuadre geográfico e historiográfico da lugar al nombre del primer apartado tratado en este trabajo, consta de un total de ocho fuentes bibliográficas (cuatro libros, tres artículos y una página web periódico). El primer libro, *Ashgate Research Companion to Japanese Music* (2008) se formó gracias a la colaboración de varios especialistas, tanto de habla inglesa como japonesa. Son los capítulos 12 *Folk music: from local to national to global* y 13 *The music of Ryukyu* de este libro los cuales han servido de ayuda para elaborar diferentes ideas sobre la música. Ambos aportan un mayor conocimiento sobre la música folclórica y las características de la misma en el Archipiélago de Ryūkyū.

Los otros tres libros utilizados para este apartado son: *Okinawa: The history of an island people*, escrito por Kerr (2011), *The Ryukyu Kingdom: Cornerstone of East Asia*, escrito por Akamine (2016), *Japan and Okinawa structure and subjectivity*, de Hook, G., y Siddle, R. (2003). Como se puede intuir con los títulos que tienen, son libros que tartan sobre la historia de Okinawa. *Colonialism and Identity in Okinawa before 1945*, de Siddle (1998), *'Playing Okinawan': A Search for Authenticity and the Power Asymmetry in Japanese Appropriation of Okinawan Folk Music*, de Cho (2020), *Systematic Review of Late Pleistocene Turtles (Reptilia: Chelonii) from the Ryukyu Archipelago, Japan, with Special Reference to Paleogeographical Implications*, de Takahashi, A., Otsuka, H., y Ota, H. (2008), son los tres artículos que ayudan a profundizar sobre la música y la situación del pueblo okinawense desde un punto de vista colonial. Por último, el artículo *Ryūkyū: una originalidad nacida de la fusión*, escrito por el investigador de la historia de Ryūkyū Uezato Takashi, sirvió de ayuda para seguir ampliando conocimientos sobre las islas.

El segundo apartado, (punto número tres) *Música folclórica japonesa: Min'yō (民謡)*, es el de mayor extensión, contramate posee 21 páginas. Al ser un apartado tan extenso, también lo es la bibliografía utilizada para elaborar y es que *Música folclórica japonesa: Min'yō (民謡)*, consta de tres apartados: Importancia de la música, Min'yō y Características Min'yō en Okinawa. Debido a que se han utilizado un total, aproximadamente, de 24 recursos bibliográficos para realizar el punto número tres, no serán nombrados en su totalidad en esta metodología. Sin embargo, se podrán encontrar a su disposición en la bibliografía. La mayoría de las fuentes bibliográficas que han ayudado en este punto son artículos académicos, destacando la importancia de *The*

Politics of Difference and Authenticity in the Practice of Okinawan Dance and Music in Osaka, Japan (2014) y *'Playing Okinawan': A Search for Authenticity and the Power Asymmetry in Japanese Appropriation of Okinawan Folk Music* (2020) escritos por la antropóloga musical Sumi Cho. Estos dos artículos que, como su propio nombre indican, hablan sobre Okinawa y su música han sido fundamentales en el momento de realización de este trabajo, aportando una visión objetiva sobre la realidad del panorama musical okinawense y su historia.

A la hora de realizar la investigación acerca de los instrumentos musicales, la mayor parte de la bibliografía encontrada en inglés no era del todo específica, así que para llevar acabo este apartado de han utilizado páginas web japonesas oficiales especializadas en los instrumentos que se describen. En concreto Okinawa-ken sanshin seisaku jigyō kyōdō kumia (Cooperativa Comercial de producción de Sansen de la Prefectura de Okinawa), Okinawa sanshin net y Yajikitajiji.

El siguiente punto que aborda este trabajo *Las canciones populares min'yō, antes y después de la guerra*, trata sobre las características musicales de estas canciones con el paso del tiempo, situándonos cronológicamente para poder entender el por qué de estos cambios, como pueden ser la guerra o la migración. Gillan, M. (2013). *Songs from the Edge of Japan: Music-making in Yaeyama and Okinawa*, es el libro más completo (accesiblemente hablando) en inglés que habla sobre la música de Okinawa, destacando las particularidades de Yaeyama. Sawada, S. (2020) *Sengo Okinawa ni okeru utaja no imēji to yakuwari no henshen min'yō kurabu min'yō sakaba to iu "ba" ni chakumoku shit*, en español *Cambios en la imagen y el papel de los cantantes en la posguerra de Okinawa. Centrándose en el "lugar" de los clubes de canciones populares y los bares de canciones populares*, también ha sido crucial a la hora de entender las visiones que se tenían de los músicos Min'yō y los primeros lugares donde estos debutaron.

Por último, antes de realizar las conclusiones, en el punto número 5 *Cantantes y estilos de transmisión del Min'yō Okinawa* destacar la ayuda de los siguientes docuemtnos: Sawada, S. (2020), TAKAHASHI, M. (2002). *Changes in the Performing Style of Minyou Singers in Post WWII Okinawa A comparison of three generations* Roberson, J. E. (2001). *Uchinaa pop: place and identity in contemporary Okinawan popular music*.

2. ENCUADRE GEOGRÁFICO E HISTORIOGRÁFICO DE OKINAWA

2.1 Localización espacial

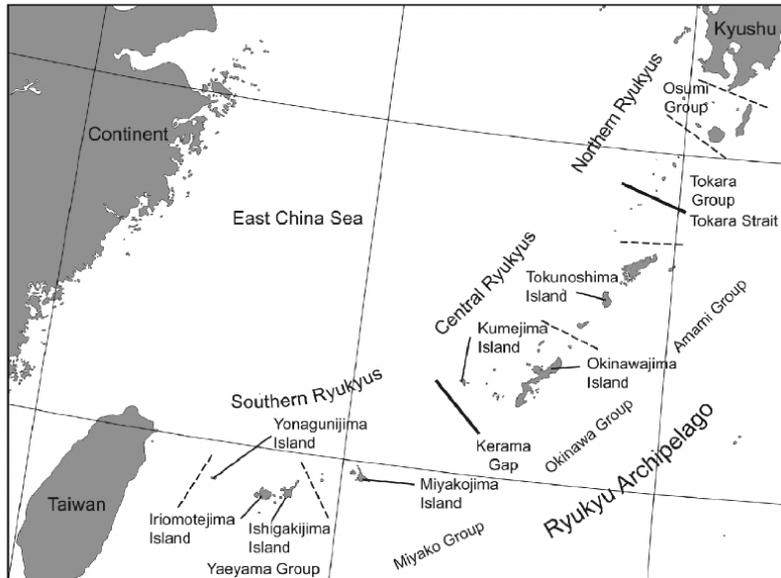
Con el fin de proporcionar un mayor entendimiento sobre el tema que será abordado en este trabajo, es necesario exponer una serie de datos geográficos e históricos que pongan de relieve la peculiaridad de la cultura okinawense, con respecto al resto del territorio japonés.

De acuerdo con la división actual del territorio, Japón está distribuido en 47 prefecturas⁴ de las cuales Okinawa, también conocida como el “Hawaii de Japón”, es la última de estas prefecturas que conforman el archipiélago japonés, es decir, la número 47. Como podemos observar en el mapa, Okinawa está formada por un gran número de islas, aproximadamente 160, distribuidas ampliamente por el océano. Los tres archipiélagos de Okinawa, Miyako y Yaeyama forman hoy la prefectura de Okinawa. No son escasos los términos utilizados de forma académica para hacer referencia a este grupo de islas que conforman el archipiélago de Okinawa, como “Archipiélago de Ryūkyū” (琉球列島) o “Islas del suroeste” (南西諸島).

Según la información expuesta por Akamine (2016, p. 1) en su libro *The Ryukyu Kingdom: Cornerstone of East Asia*, “Archipiélago de Ryūkyū” es el término académico que incluye el grupo de islas Osumi, que se encuentra cerca del extremo sur de Kyūshū, así como los grupos de islas Tokara, Amami, Okinawa y Sakishima (incluye las islas Miyako y las islas Yaeyama), tal y como podemos observar en el mapa (Akamine, 2016, p. 1). Sin embargo, actualmente las islas del grupo Osumimi, Tokara y Amami están asignadas a la prefectura de Kagoshima. Este archipiélago se encuentra bañado por el Mar de China Oriental y el Océano Pacífico.

Fig. 1 . Mapa del archipiélago de Ryūkyū que muestra la ubicación geográfica de las islas, grupos de islas y estrechos.

⁴ Prefectura: jurisdicciones territoriales en las que está dividido Japón.



Takahashi, A., Otsuka, H., & Ota, H. (2008). Fuente: <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/22715/vol62n3-395-402.pdf>

2.2 Contexto histórico

Los habitantes de Okinawa constituyen actualmente la minoría étnica más grande de Japón. Existe una distinción entre el Japón central y Okinawa, se diferencian tanto en el ámbito sociocultural como geográfico, hasta tal punto que “ser okinawense” a menudo se consideraba “no (suficiente) japonés”, desde el punto de vista de la población del Japón central (Cho, 2020, p. 3). La posición de estas islas en el mapa, la cual se puede observar en la Fig. 1, dará lugar al desarrollo de una cultura totalmente diferente a la que encontramos en el Japón central a lo largo de la historia. Es necesario tener en cuenta que no se trata de una cultura unificada, generalizarlo no sería correcto pues la distancia que hay entre unas islas y otras ha llevado al desarrollo de formas culturales distintivas en buena parte de ellas. Todo esto sin contar con el sentido de identidad local que se produce y mantiene hasta nuestros días. Sin dejar de verse envuelta con las influencias que llegan desde los países próximos como China o Japón, es capaz de crear una y varias identidades culturales propias. Estos patrones culturales tradicionales son mantenidos en la actualidad con orgullo. La música, como producto cultural que constituye una de las manifestaciones más relevantes dentro del contexto social de cualquier país, se ha visto inmersa en estos procesos.

La mayor parte de las islas que componen el archipiélago de Ryūkyū ya se encontraban habitadas hace milenios, las evidencias más tempranas de este hecho datan de hace 32.000 años. Estas evidencias consisten en esqueletos de *Homo sapiens* del Pleistoceno tardío, tal y como nos expone Pearson (2013, p. 10) en su libro *Ancient Ryukyu: An archaeological study of island communities*.

Durante la prehistoria las agrupaciones de islas Amami, Okinawa y Sakishima se dividían en dos grupos, la “Cultura Ryūkyū del Norte”, lo que actualmente sería el grupo de islas Amami y Okinawa, y la “Cultura Ryūkyū del Sur”, centrada en el grupo de islas Sakishima. El grupo del norte muestra rasgos distintivos de las culturas del período Jomon⁵, mientras que el grupo del sur, con elementos como hachas hechas con conchas afiladas, muestra rasgos distintivos de culturas prehistóricas de Taiwán o Indonesia. No es de extrañar que las características entre un grupo y otro hayan sido completamente diferentes, teniendo en cuenta que hay una distancia aproximada de 300 kilómetros de océano entre el grupo del sur y del norte (Akamine, 2016, p.2). Sin embargo, la distancia entre Taiwán y Yonaguni es de unos 205 kilómetros. Debido a la cercanía de algunas islas con el continente asiático, en especial con China, las influencias entran a través de los pequeños reinos de la península de Corea y de las colonias chinas periféricas (Kerr, 2011).

La primera mención del reino en registros escritos aparece en la “Cuenta del Reino de Liuqiu⁶” en el Libro de Sui (Suí shū, 636 EC), publicado durante la dinastía Tang (618-907) (Akamine, 2016). Mientras que en el año 616 d.C los anales japoneses registran por primera vez un “pueblo de las islas del sur” (Kerr, 2011). En cuanto a la forma dominante de creencia religiosa en Okinawa, Thompson (2008) explica cómo hasta el día de hoy son el culto a los antepasados y el animismo, que implica rituales llevados a cabo exclusivamente por mujeres. Algo parecido a lo que sucedía en el Japón central hasta la llegada del budismo, los pilares de esta forma de creencias. Thompson (2008) también nos aclara cómo en la literatura hay en todo Ryūkyū un corpus de canciones sagradas y versos épicos, transmitidos durante ciclos de manera oral.

⁵ El periodo Jomon comenzó alrededor del 13.000 a.C. y duró más de 10.000 años.

⁶ Los Liuqiu o Lewchew de El Libro de Sui y otros textos chinos medievales era un reino que se decía que existía en el mar del este de China.

2.2.1 Pax Sinia y el Período Sanzan

La Okinawa premoderna era uno de los tantos territorios que formaban parte del “sistema mundial regional centrado en China”. Un cierto periodo de paz, conocido como *Pax Sinica*, en el que China como imperio mantuvo la hegemonía en el Este de Asia, periodo que se caracteriza no solo por el dominio, sino por la influencia que ejercía la civilización china en Asia Oriental como resultado de su poder económico, político, cultural y militar (Hook, G., y Siddle, R, 2003, p. 24).

El orden era un sistema de clasificación que abarcaba tanto al sistema regional como a los de otras regiones. Las relaciones exteriores en este sistema presentaban una relación tributaria y de rango basada en la idea de *ka-i* (noble/refinado - bárbaro/salvaje). (Hamashita, 1993, citado en Hook, G., y Siddle, R, 2003)

La idea de *ka-i* consiste en que el *ka* (noble/refinado) enviaba una misión de aprobación reconociendo debidamente el trono de *i* (bárbaro/salvaje), quien posteriormente podía recibir los beneficios de *ka*, y el *i*, enviaba un delegado al *ka* para mostrarle su gratitud. De esta forma el sistema tributario fue operativo. Estos sistemas de clasificación externa se desarrollaron y continuaron funcionando un período de tiempo extenso debido a la formación del mismo como una especie de negociación-coexistencia (Hamashita, 1993, citado en Hook, G., y Siddle, R, 2003). Desarrollándose desde la dinastía Han (206 a.C-220 d.C), este sistema constituyó una de las bases de la política exterior del imperio chino hasta la dinastía Qing (1636-1912). Según Hook, G., y Siddle, R (2003), este método de clasificación tributario se fundamentaba en la negociación entre el *ka* y la periferia *i*, que estaba directamente bajo la influencia de *ka*. Todo esto se sostuvo mediante el diálogo y la convivencia.

Toda esta Pax Sinica no fue un proceso ininterrumpido, sino al contrario, se ha visto menguado en determinados momentos de la historia debido a problemas dentro del propio imperio chino. Para mayor ejemplificación, la caída de la dinastía Han en 220, que dio inicio al período de los Tres Reinos: Wei, Wu y Shu, fue un momento en el que la Pax Sinica desaparece y comienza un periodo de tensiones y enfrentamiento.

Okinawa formó parte de este sistema desde el siglo XIV aunque, como expone Hook, G., y Siddle, R (2003), desde el siglo X en adelante se había desarrollado una zona comercial que estaba centrada en China y de la que las islas Ryūkyū formaban parte.

Fue durante esta época que se formó el estado y surgió un comercio generalizado bajo Pax Sinica. El estado se organizó en la isla principal de Okinawa, donde se formaron los tres primeros estados de Sanzan⁷: Chuzan, Sannan y Sanpoku. (Hook, G., y Siddle, R, 2003, p. 24)

Como bien dice Hook, G., y Siddle, R (2003), la isla de Okinawa en el siglo XIV estaba dividida en tres dominios rivales conocidos como Rey del Norte, Rey del Medio y Rey del Sur, nombres atribuidos por la posición de sus reinos. A continuación, en el mapa de los Tres Reinos (Sanzan) de Okinawa podemos diferenciar Hokuzan (en amarillo), Chūzan (en morado) y Nanzan (en verde). Entre estos reinos Chuzan era el más poderoso en términos económicos.

Fig. 2 Los Tres Reinos de Ryūkyū en el periodo Sanzan



Los Tres Reinos de Ryūkyū en el periodo Sanzan. fuente: <https://baike.sogou.com/v70906441.htm>

Entre estos reinos, Chuzan era el más poderoso en cuanto a términos económicos se refiere. Es imprescindible nombrar la figura de Sho Hashi quien en 1429 unificó las islas de Okinawa, fundando así el Reino de Ryūkyū (anexo) y la primera dinastía Sho, que duraría hasta 1469. Aunque el dato de la fundación sea inapelable pues los libros

⁷ El período Sanzan es un período en la historia de las islas de Okinawa en el que se dice que tres entidades políticas, a saber, Hokuzan, Chūzan y Nanzan, coexistieron en la isla de Okinawa.

coinciden en que Sho Hashi fue el que unificó Okinawa, el proceso de unificación no está del todo clarificado. Tras la unificación de los territorios comienza la edad de oro de Ryūkyū.

Por tanto, hubo una época en la que Okinawa era una nación independiente conocido como Reino de Ryūkyū, extendiéndose desde la isla de Kikai en el norte hasta la isla de Yonaguni en el sur, y es que, como ya nos esclarece Akamine (2016, p. 2), la historia y cultura que se desarrolló en estas islas poco tuvo que ver con la del Japón central. El reino de Ryūkyū había gozado de un estatus político semiautónomo desde finales del siglo XIV, cuando el gobernante del principado de Chuzan y los fundadores de la dinastía Ming establecieron relaciones diplomáticas, hasta su disolución de forma forzosa por parte del gobierno Meiji⁸ en 1879. Uezato Takashi (2020), investigador de la historia de Ryūkyū, habla en nippo.com (plataforma online sobre noticias y cultura japonesa) sobre las raíces culturales de la Okinawa contemporánea. Afirma que estas se encuentran en el Reino Ryūkyū, que duró 450 años a partir de 1429. Como hemos visto anteriormente, este pequeño reino insular va a desarrollar su propia cultura distintiva, reuniendo elementos de Japón, China, Corea y el sudeste asiático, y estableció una posición internacional para sí mismo a través del comercio y la diplomacia. Las tradiciones del reino viven hoy en la vibrante cultura de las islas, sostiene Uezato (2020).

El antiguo comercio oceánico, dominado por el imperio chino, sufre un duro golpe por la prohibición de los viajes por mar (Haijin⁹). Sin embargo, Ryūkyū aprovecha la oportunidad brindada por la prohibición del comercio exterior privado y el sistema de tributos vasallo. Serán los comerciantes de estas islas los intermediarios de un sistema rentable, donde sus barcos serán los encargados de transportar productos chinos a otros lugares del mundo, siendo intercambiados por mercancías para vender en el mercado chino. Con China concediendo paso por mar a los barcos de Ryūkyū, el reino construyó la magnífica Ruta de la Seda del Mar participando en un comercio prolífico con las numerosas ciudades portuarias del Mar de China Meridional y el Sudeste de Asia. Cuando se convirtió en el vínculo entre estos y Japón y Corea en el Mar de China Oriental,

⁸ El gobierno Meiji fue el primer gobierno del Imperio del Japón (23 de octubre de 1868 - 30 de julio de 1912)

⁹ Haijin (chino: 海禁; pinyin: Hǎi Jìn; literalmente «mar prohibida») fue una serie de políticas chinas aislacionistas relacionadas que restringieron el comercio marítimo privado y el asentamiento costero, durante la mayor parte de la dinastía Ming y alguna de los Qing

Naha¹⁰ se transformó en el puerto más grande de la región. Así, la gente de este pequeño reino, a través de una miríada de experiencias y contactos con las naciones de Asia, logró construir una cultura única teñida de diversas influencias. El desarrollo del reino como una nación comercial convirtió a Ryūkyū en un lugar de intercambio, reuniendo personas, bienes e información de las tierras circundantes. Este entorno cosmopolita fue un factor fundamental para el desarrollo de una cultura distintiva en las islas (Uezato, 2020).

2.2.2 Abolición del Reino de Ryūkyū y acontecimientos que lo suceden

De acuerdo con los datos aportados por Thompson (2008) durante el primer apogeo del reino, antes de la invasión de Ryūkyū a manos de las fuerzas japonesas del dominio feudal de Satsuma¹¹ en 1609, el territorio estaba conformado por el grupo de islas Amami, Okinawa, Miyako y Yaeyama. Hoy en día estos grupos siguen compartiendo rasgos lingüísticos y culturales, a pesar de que cada uno posea una identidad cultural y musical distinta. Años antes de este incidente, en 1590 Toyotomi Hideyoshi¹² le pide ayuda al Reino de Ryūkyū en su plan para conquistar Corea, pero estos se negaron. El plan de Toyotomi era continuar hacia China, siempre y cuando la conquista de Corea se produjera con éxito, y es por esto mismo que el Reino de Ryūkyū decide negarse puesto que era uno de los estados tributarios de la dinastía Ming, como vimos anteriormente.

Tras la subyugación de Satsuma, se les permite mantener un grado de autonomía política bajo los reyes de la segunda dinastía Shō. Los objetivos de las autoridades de Satsuma al invadir Ryūkyū era aumentar su prestigio demostrando su posesión de territorios “extranjeros”, además de explorar las ganancias del lucrativo comercio de estas islas con China. Fue así durante el período Edo (1603-1868) cuando una cultura Ryūkyūan distintiva alcanzó su punto culminante. De hecho, casi todas las manifestaciones de las artes tradicionales de Ryūkyūan que han establecido la identidad cultural moderna de Okinawa surgieron durante estos años (Thompson, 2008, p. 303). Por lo tanto, 1609 marca el comienzo del período de “subordinación dual”, establecida la anexión por parte de Japón, el Reino de Ryūkyū mantuvo una doble orientación, siendo

¹⁰ Naha es la ciudad capital de la prefectura de Okinawa en Japón

¹¹ El dominio de Satsuma fue uno de los feudos más poderosos durante el Japón del shogunato Tokugawa.

¹² Fue un *daimio* del período Sengoku que unificó Japón. Es conocido por sus invasiones de Corea y por haber dejado un abundante legado cultural.

vasallo de Japón y de China, sometido al sistema *bakuhan*¹³ y al sistema de tributos chinos, creando esto una identidad única con aspectos de ambos imperios. La narrativa maestra del victimismo de Okinawa retrata este período como uno de dificultades y sufrimiento, manteniéndose esta caracterización en la conciencia popular (Siddle, 1998). Finalmente, el reino fue abolido por el gobierno japonés el 11 de marzo de 1879, poniendo fin a un país soberano e independiente.

Esta anexión del Reino de Ryūkyū a Japón, como la Prefectura de Okinawa, fue una de las primeras señales del establecimiento y expansión de Japón como un estado-nación y potencia imperial, lo que trajo consigo importantes grupos minoritarios en el país, tales como los Ainu (Cho, 2014). Con estos acontecimientos se produce la privación económica de Okinawa, trayendo consigo una migración laboral masiva por parte de la población de esta prefectura hacia el Japón central, Filipinas, Hawaii, América y las colonias japonesas en Micronesia. En el Japón central, los inmigrantes se concentraron en zonas industrializadas como Osaka o Kanagawa (Cho, 2014).

La narrativa maestra de la historia moderna de Okinawa es la del colonialismo japonés y la discriminación “racial”. Fue anexionado por Japón cuando les hizo falta, subyugado y japonizado, pero esto no evitó que una cultura propia se desarrollara de manera independiente. Hasta tiempo después de la Segunda Guerra Mundial, los habitantes de Okinawa y sus costumbres eran vistas como inferiores, algo parecido a lo que sucede con los Ainu¹⁴, y sus expresiones culturales como el idioma, la danza, la música, a menudo han sido objeto de campañas de asimilación y discriminación. A lo largo de la historia Japón ha tendido a enfatizar la homogeneidad de la cultura de Ryūkyū con la japonesa, tendencia que refleja el imperativo político de afirmar que Ryūkyū siempre ha sido, históricamente y culturalmente, parte de la nación japonesa (Thompson, 2008). Sin embargo, por abundantes que hayan sido los intentos del Japón central por controlar las diversidades culturales de su territorio, la música, como el lenguaje, no pueden desaparecer de la noche a la mañana. Son procesos inculcados de generación en generación, proporcionando una esencia cultural, la de un pueblo, algo que reside dentro de ellos (Cho, 2014). En la década de 1990 y 2000, las diferencias culturales y naturales de Okinawa experimentan un interés por parte del resto de Japón, ganando popularidad

¹³ El sistema de gobierno implementado por los gobernantes Tokugawa se llama *bakuhan*, una combinación de *bakufu*. Fue el sistema político feudal en el período Edo de Japón.

¹⁴ Los ainus son un grupo étnico indígena de Hokkaidō y el norte de Honshu, en la parte septentrional de Japón

todas sus formas culturales, entre las que destacan la música tradicional y contemporánea, la danza y las artes marciales. Observamos como se pone en valor la diversidad.

El péndulo ahora ha oscilado en sentido contrario, y en el clima actual de devolución y afirmación de la identidad regional de Japón, Okinawa se ha convertido en el centro de los intentos de resaltar la diversidad de la cultura japonesa. Por tanto, son precisamente los aspectos únicos de la cultura en Ryūkyū los que ahora atraen un interés especial. (Thompson, 2008, p. 304).

3. MÚSICA FOLCLÓRICA JAPONESA: MIN'YŌ (民謡)

3.1 Importancia de la música

La música es una de las formas más ancestral que tienen los seres humanos para comunicarse, así mismo la capacidad musical se impuso como forma de mejorar la supervivencia, como una forma de adaptación. Permite elevar el estado de ánimo de las personas, calmarlas, emocionarse o relajarse, sin contar con la ineludible intervención que tiene en todos los procesos relacionados con la espiritualidad. Es una fuente cultural primaria, su estudio nos permite analizar y promover la comprensión intercultural.

La música es una de las expresiones creativas más íntimas del ser, ya que forma parte del quehacer cotidiano de cualquier grupo humano tanto por su goce estético como por su carácter funcional y social. La música nos identifica como seres, como grupos y como cultura, tanto por las raíces identitarias como por la locación geográfica y épocas históricas. Es un aspecto de la humanidad innegable e irremplazable que nos determina como tal. (Angel, Camus y Mansilla, 2008: 18 citado en Ángel Alvarado, 2013, p. 1)

James E. Roberson publica en 2001 un artículo titulado *Uchinaa pop: place and identity in contemporary Okinawan popular music* en el que sostiene que la música es una forma crucial de articular la identidad, argumentando que la música es un recurso simbólico y cómo la producción y el consumo de la misma son prácticas inexcusables en el uso creativo y continuo de la música para construir identidades. La música tiene el poder de conectar la identidad con el lugar, todo esto a través de un sentido de pertenencia. Nos aporta las herramientas necesarias para conocer el lugar de origen, los

desplazamientos de la sociedad, los sucesos que ocurren o las emociones de uno o varios individuos. Las canciones permiten recordar la historia de un pueblo, fomentando el compromiso de esa población con su pasado. En numerosas ocasiones las comunidades rurales han necesitado música a lo largo de la historia, es una forma de distraerse ante momentos de adversidad o duro trabajo, ayudando a regular las emociones y creando un entorno más agradable.

En todo Ryūkyū la música juega un papel esencial en los festivales y ceremonias religiosas, manteniendo esta tradición una vitalidad creativa considerable, en contraste con otras partes de Japón (Thompson, 2008). Desde las primeras formas de danza ritual, pasando por las artes clásicas de la tradición de la corte de Ryūkyū, hasta las canciones populares contemporáneas, el pueblo de Okinawa ha perpetuado numerosas formas artísticas, en las que sus manifestaciones relacionadas han desaparecido ya en China y Japón. Por esta razón, las islas que conforman el Archipiélago Ryūkyū se consideran un tesoro y suscitan el interés tanto de los académicos, como del resto de población (Higa, 1976). Las canciones que se cantan de la era Ryūkyū antigua se llaman *Ryūkyū Koyo* (canción antigua Ryūkyūan). El origen de estas canciones se revela y se clasifica en tres grupos; “canciones antiguas de encantamiento”, que son por lo tanto como un encanto por el amor de Dios, “cantos antiguos de épica” cuya melodía está llena de variedad, “cantos antiguos de lírica” que tienen una especie de expresión emocional. Hay más de 20 tipos de cantos antiguos entre los cuales encontramos: Omoro, Quena, Amaueda, Tiruruo Ayagu (Izumi, 2005). Este último es un canto antiguo de la isla de Miyako, donde la letra trata sobre orar por un viaje seguro, la productividad del grano o una historia de héroe primitivo.

A diferencia de otras partes de Japón, Okinawa posee su propia música clásica, desarrollada en Shuri por la aristocracia del Reino de Ryūkyū. Durante esta época, la música de la corte abarcaba una amplia gama de géneros, con música indígena y ciertos géneros chinos y japoneses que influyen en el posterior desarrollo de la música de Ryūkyū. Sin embargo, con la sucesiva disolución de la corte estos géneros fueron abandonándose, pues se habían establecido principalmente en el contexto ceremonial de la corte. A pesar de que durante la era Meiji Japón comenzara un proceso de modernización y occidentalización, produciéndose de forma desigual a lo largo del territorio. En el caso de Okinawa, aunque encontramos un proceso de asimilación institucional y cultural,

también se genera un desarrollo de las artes escénicas desde dentro, de la mano de la aristocracia de Ryūkyū (Thompson, 2008).

3.2 Min'yō

Cuando nos adentramos en la definición de música folclórica o tradicional en internet, las respuestas son tanto numerosas como variadas dependiendo del lugar de origen de la persona y, por consiguiente, de la cultura en la que ha estado envuelto. Según la Enciclopedia Británica, la música folclórica tiene un significado diferente para cada persona, variando la definición según la parte del mundo y el período histórico en el que se encuentre. Sin embargo, algo en lo que coinciden la mayoría de las explicaciones es en el hecho de que la música folclórica se considera un tipo de música tradicional y generalmente rural que originalmente se transmitía de padres a hijos, de generación en generación o mediante otras redes sociales pequeñas. La música en la sociedad tradicional del pueblo era un pilar fundamental, las canciones populares contaban narrativas, conmemoraban varios hitos y eventos en el ciclo de vida humano, además de servir como acompañamiento a la danza.

A juzgar por Scholes (1970), una de las teorías sobre el origen de una canción popular es la composición comunitaria, “lo que no excluye el hecho de que necesariamente debe haber sido originalmente puesta en uso por algún individuo” (Scholes 1970, p. 366).

La palabra Min'yō es el término designado para referirse a la “canción popular” en Japón. Son canciones que nacen de forma natural, sin ningún tipo de compositor o letrista, dentro de las comunidades folclóricas locales y que, posteriormente, fueron transmitidas por vía auditiva. Min'yō en Okinawa, Amami, Hokkaido y Japón central se caracterizan porque “nacen de forma natural en las comunidades populares”, se “transmiten por vía oral” y reflejan “el sentimiento de la vida cotidiana” (Hughes 2008 citado en Alarcón-Jiménez, 2009). Están vinculadas a lugares específicos, lugares locales, paisajes e historias locales. La comunidad rural tradicional japonesa necesitaba y hacía uso de la música en numerosas ocasiones, tal y como se expuso en el punto 3.1 de este trabajo, como una forma de entretenimiento que muchas veces producía una mejora en el estado de ánimo. Sin embargo, encontramos diferencias entre la población rica y la más pobre. Hughes (2008) aclara cómo las hijas de terratenientes ricos tenían el privilegio de

aprender a tocar el *koto*¹⁵, mientras que en su lugar el residente habitual de un pueblo agrícola, pesquero o de montaña cantaba lo que ahora es conocido como min'yō: “Canciones de trabajo para coordinar esfuerzos o simplemente distraer del esfuerzo; canciones de baile para el festival ancestral (O-) Bon; canciones para relajarse por las tardes por el sake, para bodas u otras ocasiones especiales” (Hughes, 2008, p. 70)

Al viajar esta población aldeana, las canciones eran llevadas consigo de un lugar a otro, al mismo tiempo que los músicos profesionales itinerantes traían nuevas canciones. Esto da lugar a un repertorio en constante cambio dentro de las aldeas. En términos generales, el concepto hace referencia a canciones de personas que no pertenecen a la élite, transmitidas de manera oral, a diferencia de la música de élite (Cho, 2014).

El estudio de min 'yō genera más conocimientos sobre el cambio musical, la interacción entre lo urbano y lo rural, el nacimiento de nuevos órganos sociales, comerciales y valores tradicionales que se encuentran en constante cambio (Hughes, 2008).

A la hora de definir el concepto, los eruditos japoneses se suelen basar en criterios similares a los utilizados para definir las “canciones populares” en Occidente, encontrándose con los mismos problemas, y estos son principalmente no musicales. Asano Keiji realiza una definición de Min'yō comentada en el capítulo 12 *Folk music: form local to nacional to global* del libro *The Ashgate Research Companion to Japanese Music* de David W. Hughes (2008), que refleja la naturaleza de los japoneses, su vida cotidiana y el pensamiento japonés en su forma más pura: “Min'yō son canciones que nacieron originalmente de forma natural dentro de las comunidades folclóricas locales y, aunque se transmiten de forma auditiva, reflejan ingenuamente los sentimientos de la vida diaria.” (Asano Keiji, citando en Hughes, 2008, p. 282).

El término “min'yō” se hizo común en Japón después de la era moderna. A mediados del periodo Meiji (1868-1912), el escritor Mori Ogai y el estudioso de la lengua inglesa Ueda Toshi utilizaron el término “min'yō” como una traducción de la palabra alemana “Volksreed” y de la palabra inglesa “folk song”, mientras que el estudioso de la literatura japonesa Shida Yoshihide afirmó que min'yō significa Volkspoesie, o canciones populares, en contraposición a Kunstpoesie, que significa poesía técnica o artística

¹⁵ El koto (箏) es un instrumento japonés de cuerda pulsada.

(Kawase, 2017). Desde entonces, el término “min'yō se ha ido extendiendo gradualmente con la publicación de “Nihon Min'yo Zenshu” (1907) editado por Maeda Rinsai y “Nihon Min'yō Taizen” (1909) editado por el Doyo Kenkyukai. En 1914, el Comité de Literatura y Artes del Ministerio de Educación publicó una colección de canciones locales de las prefecturas de todo Japón con el título de “Riyoshu” (que significa “colección de canciones populares”). En este sentido, los discos también se vendían a menudo bajo el título de “Risyo”. Sin embargo, a partir de la era Taisho (1912-1926), el término “min'yō” se popularizó gradualmente, y en 1922, Momosui Goto y otros de la prefectura de Miyagi organizaron el Dai Nihon Min'yō Kenkyukai, y poetas y músicos como Hakushu Kitahara, Ujo Noguchi, Shimpei Nakayama y Kiyomi Fujii (1889-1944) fundaron el Nuevo Movimiento Min'yō. En algún momento, el min'yo se convirtió en un concepto amplio que incluía no sólo el argot tradicional y las canciones populares, sino también las canciones locales refinadas por los animadores y las canciones creativas que utilizaban la forma y el humor del argot (Kawase, 2017).

Existe una oración que define a la perfección el significado de min'yō: 民謡は心のふるさと。(Min'yō wa kokoro no furu-sato). En muchas ocasiones esta expresión es invertida y, en lugar de traducirse como “La canción popular es la ciudad natal del corazón”, escuchamos “La canción popular es el corazón de la ciudad natal”. Analizando la expresión veremos que está compuesta por 民謡 (min'yō), 心 (kokoro: corazón) y ふるさと (*furu-sato*: ciudad natal), encontramos el carácter local al que se refería Hughes (2008), el lugar de origen de un individuo donde permanece su corazón. Este autor nos expone un ejemplo claro de este sentimiento, hablándonos de la segunda generación que habitan en Tokio pero que, sin embargo, continúan considerando su lugar de origen la aldea o ciudad rural donde se encuentran sus abuelos o parientes

Las canciones populares (min'yō) han formado parte de la vida cotidiana de los japoneses en los rituales diarios, el trabajo y las celebraciones, pues éstas iban acompañadas de este tipo de canciones que expresaban lo bueno y malo de la vida. Un lugar al que pueden acudir en contadas ocasiones, normalmente durante el festival ancestral anual de Obon¹⁶, en el que aprovechan para visitar las tumbas de sus antepasados, o durante Año Nuevo. En un país tan cambiante, modernizado y globalizado las

¹⁶ El Obon u O-Bon es una festividad japonesa, una ceremonia dedicada a los antepasados. Un festival para darle la bienvenida a las almas de los antepasados. Suele celebrarse del 13 al 16 de agosto en Japón.

canciones populares sirven como una vía de escape para aquellos que viven rodeados del ajetreo urbano. “Las canciones populares japonesas están indisolublemente ligadas a lugares locales, a menudo al *furu-sato* específico.” (Hughes, 2008).

En el extremo sur (especialmente Okinawa) se han desarrollado distintos géneros de min'yō, que difieren en la estructura de la escala, el lenguaje y las formas textuales.

Takeuchi afirma que el uso común del término min'yō para las canciones de la gente es un fenómeno relativamente nuevo en Japón. Entrando en uso después del final de la Segunda Guerra Mundial, puesto que antes se le había llamado simplemente “canción” (uta: 歌).

Posiblemente fue una traducción directa del término inglés “canciones populares” o del término alemán “volksleid”, y antes de ese tiempo, las canciones min'yō se llamaban “canciones” (uta) o “canciones del pueblo” (riyō). Es decir, las canciones de los plebeyos sin refinar que vivían en las aldeas (Matsumura 2002, 81-83; Takahashi 2002 citado en Cho, 2014).

Haruo Misumi (s.f), folclorista e investigador de artes escénicas japonés, señala que después de la era Meiji (1868-1912), min'yō decayó de forma gradual debido a la difusión de la música occidental y la mecanización del trabajo. Al igual que los géneros musicales, las prácticas musicales también se redefinieron durante la Restauración Meiji. Esto es especialmente cierto en el caso de la música folclórica, ya que tanto el deseo del gobierno japonés de recrear el pasado, como la emigración de los campesinos a la ciudad influyeron en la forma de hacer, enseñar y difundir la música folclórica (Alarcón-Jiménez, 2009).

En la era Taisho (1912-1926), personalidades como Kitahara Hakushu¹⁷ y Nakayama Shinpei¹⁸ inician un nuevo movimiento de min'yō para revivir las características del mismo en los tiempos modernos. Con el esfuerzo de estas celebridades y otras personas que transmitieron el min'yō, en un esfuerzo por devolverle su importancia, poco a poco recuperó su vitalidad. Desde ese momento han surgido cantantes profesionales, y sus canciones se han convertido en la corriente principal de las canciones populares. Por otro lado, desde 1979 la Agencia de Asuntos Culturales lleva a cabo una encuesta urgente a

¹⁷ Un poeta japonés de tanka activo durante los períodos Taishō y Shōwa de Japón

¹⁸ Fue un compositor japonés. Dejó muchas obras maestras de canciones infantiles, canciones populares y nuevas canciones populares.

nivel nacional sobre las canciones folclóricas indígenas en un esfuerzo por documentarlas (Kawase, 2017).

El nacimiento de un nuevo término estaba fuertemente relacionado con el surgimiento de la democracia, que arrojó luz sobre la vida de los trabajadores y agricultores en el campo, lo cuales habían sido ignorados a lo largo del estilo de vida urbano.

3.3 Características de Min'yō en Okinawa

En Okinawa, los géneros musicales y de danza tradicionales están clasificados a grandes rasgos en *koten*, un estilo clásico que deriva de la cultura de la corte de Ryūkyū, *saishiki* (repertorio ritual) y *minzoku*, que son los géneros folclóricos que incluyen el *min'yō* (Cho, 2020). *Min'yō* de Okinawa es la variación local okinawense de *min'yō*. Aunque, como bien hemos visto, el término *min'yō* comienza a ser utilizado a finales del siglo XIX por folcloristas como Yanagita Kunio, considerado “el padre del folclore japonés” (Cho, 2014). Tal y como fue expuesto anteriormente, a lo largo del devenir histórico la cultura en el Archipiélago de Ryūkyū no ha sido uniforme, con el desarrollo de características únicas y diversas no solo entre las islas, sino incluso dentro de una misma isla. Lo mismo ocurre con las canciones populares (*min'yō*), varían de una región a otra, tanto la vocalización como los instrumentos y los estilos de ejecución, cosa que veremos con detalle a lo largo de este trabajo. Todo esto sin contar con las alteraciones involuntarias (espontáneas) que ha sufrido *min'yō* en Okinawa con el paso de los años, convirtiéndose en canciones que reflejan los sentimientos de la gente común en la región donde se originaron.

Es importante volver a reiterar que, a pesar de que *min'yō* fue exaltado tanto por folcloristas como por practicantes, también fue visto como música plebeya, vulgar, sin refinar y carente de forma y arte. Sin embargo, Cho (2014) sostiene que las evidencias históricas sugieren que hubo intercambios continuos entre la música de la corte de Okinawa y las que no durante el período del reino de Ryūkyū.

Ciertas canciones utilizadas en rituales estatales, para conmemorar a los antepasados reales y/o para orar por cosechas abundantes, fueron adoptados por los plebeyos que asistieron a esos rituales y transmitidos y modificados a través de la tradición oral, mientras que ciertas canciones populares de plebeyos se recopilaban y grababan

oficialmente, se refinaron musicalmente, siendo interpretaron en la corte de Ryūkyū. (Cho, 2014, p. 20).

Esto quiere decir que tanto los repertorios de la música clásica de la corte, como las canciones populares se superponen hasta cierto punto, siempre preservándose las diferencias estilísticas en ellas.

La música, al igual que la danza, como expresión corporal, es un medio para comunicar diversos significados. Dentro del contexto de las relaciones étnicas entre el Japón central y Okinawa, la música de las islas se ha utilizado para reconocer su propia cultura y poner de manifiesto las diferencias de Okinawa con el resto de Japón (Cho, 2014). Min'yō, tal y como expone Cho (2014), originalmente y en la imaginación popular juegan un papel fundamental en la construcción de Okinawa como pueblo distinto, único, con esencia primordial. La música tradicional de Okinawa se caracteriza por el uso de patrones de ritmo y escala musical Ryūkyū, la tradición uta-sanshin en la que una persona toca el sanshin al mismo tiempo que canta, las vocalizaciones distintivas e inflexiones de voz, y dialectos de Okinawa en letras, que hacen que la música de Okinawa sea fácilmente distinguible de los géneros musicales de otras regiones de Japón (Cho, 2020). “Estas características se han incorporado en la música contemporánea de Okinawa, especialmente en el pop Uchinā (música popular de Okinawa)” (Roberson 2006 citado en Cho 2020, p. 282). Con el paso de los años se han producido modificaciones significativas, estas han incluido cambios como la mercantilización o la aparición masiva en los medios, separándose de su contexto tradicional local, pero manteniendo sus puntos de vista “tradicionales-populares” (Cho, 2014).

3.3.1 Escalas y modo

Una escala, definida técnicamente, consiste en una secuencia de “tonos unitarios” ascendentes o descendentes que forman una paleta de notas que pueden utilizarse para formar una melodía.

Modo, en música, es cualquiera de las diversas formas de ordenar las notas de una escala según los intervalos que forman con la tónica, proporcionando así un marco teórico a la melodía. Un modo es la personalización de toda la escala, mientras que la escala son las propias notas que la componen. Para explicarlo de una forma más sencilla, los modos se crean a partir de escalas. En la música occidental, los modos más comunes se basan en

la escala mayor. Esto significa que siguen los mismos patrones de intervalo que una escala mayor, pero pueden empezar en cualquier grado de la escala.

La comprensión de este tema es crucial para apreciar los cambios en el sentido modal japonés a lo largo del tiempo, al igual que para entender la diferencia entre *min'yō* de Okinawa y *min'yō* del resto de Japón. Para adentrarnos en la música japonesa, es necesario saber que en este país hay diversas escalas. Un aspecto de la música de Yaeyama y Okinawa, que la distingue de la música tradicional del resto de Japón son sus escalas o modos distintivos. Al discutir y analizar la escala y el modo en la música japonesa, la mayoría de los investigadores emplean el esquema esbozado por Koizumi¹⁹, como la teoría de los tetracordos, en cualquiera de sus varios trabajos (Gillan, 2013). La teoría de los tetracordos²⁰ de Fumio Koizumi En un sentido amplio, la teoría de los tetracordos significa que una escala musical está formada por cuatro notas: dos notas con una relación de afinación perfecta de 4º grado como notas centrales, y dos notas de una afinación adecuada entre ellas como notas auxiliares. (Higa, 1988)

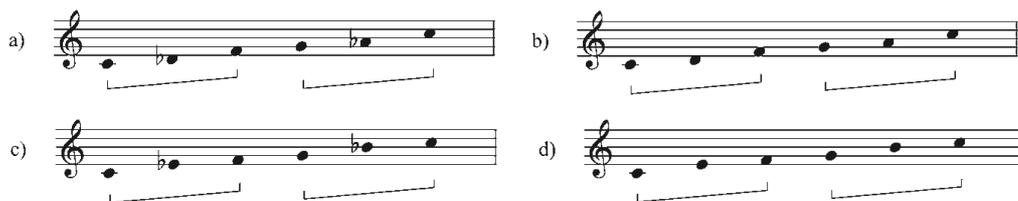
Hay cuatro tipos de tetracordos que son importantes en la música tradicional japonesa, según la teoría de Koizumi (1988):

El primer tipo de tetracordio, el *min'yo*, se encuentra a menudo en la música de origen medieval, como el *min'yo* y el canto *Noh*, mientras que el segundo tipo, el tetracordio del *tsuzubushi*, se utiliza a menudo en la música del *shamisen* y el *koto*, lo que se denomina música japonesa moderna temprana. El tercer tipo, el *ritsu* tetracordio, se encuentra a menudo en el *gagaku* (música de la corte), el *shomyo* (música tradicional de la corte japonesa) y otras formas influenciadas por el *gagaku*, y es también uno de los tipos básicos de la música coreana y china. El cuarto tipo de tetracordio, el tetracordio de *Ryukyu*, no muestra ningún desarrollo histórico directamente relacionado con la escala continental japonesa, sino que es una escala implícita similar a la escala *Pelog* de Indonesia, y se encuentra únicamente en la música de las islas *Ryukyu* de Japón (Koizumi, 1988, p. 47)

Fig. 3 Los cuatro tipos de escala de Koizumi: a) escala *miyako-bushi*; b) escala *ritsu*; c) escala *min'yō*; d) escala *ryūkyū*

¹⁹ Koizumi, Fumio, etnomusicólogo japonés; nacido en Tokio, el 4 de abril de 1927. En su tesis doctoral, propuso una teoría exhaustiva del análisis de las escalas en la música japonesa desde el punto de vista de la musicología comparativa

²⁰ El tetracordio, como su nombre indica, es una unidad de cuatro notas (cuerdas), y se utiliza generalmente como una subdivisión más de la escala musical.



. Gillan (2013).

No existe una teoría popular de la escala o el modo para el min'yō, a diferencia de otros géneros japoneses. La inmensa mayoría de las canciones populares tradicionales son pentatónicas.

Una de las escalas más características utilizadas en toda Okinawa, como expone Koizumi (1988), es normalmente conocida como Ryūkyū o escala de Okinawa (una escala de cinco notas de do-mi-fa-do-si) (Gillan, 2013). Las canciones folclóricas, en particular, tienen escalas básicas muy diferentes para cada una. Al norte de Tokunoshima, incluyendo Amami Oshima, se utiliza la escala ritsu (la escala de cinco notas de re, mi, do, la y si), igual que en Japón central. En Okinawa no hay un equivalente del modo menor, aunque algunas canciones dan un color ligeramente menor, aunque no tan oscuro y triste como los modos mi europeos y el insempe (escala in) japonés. Además, la música folclórica de Okinawa suele utilizar la cuarta aumentada y la séptima aumentada. Aunque están desprestigiados en otros lugares, estos intervalos son muy admirados en la construcción de melodías okinawenses (Kanai, 1955).

3.3.2 Instrumentos

Las canciones tradicionales a menudo no estaban acompañadas por ningún instrumento, ya sea porque el contexto no era el propicio para el uso de los mismos o porque no había intérpretes o instrumentos disponibles. Recordemos que min'yō, como es comentado en los puntos 3.1 y 3.2 de este trabajo, solía ser desarrollado durante el trabajo o alguna otra actividad, tanto en solitario como de manera grupal. No sería del todo lógico estar tocando instrumentos mientras se intenta realizar una tarea. Sin embargo, en las canciones rituales

la utilización de instrumentos era común para canciones de fiesta, bailes y actuaciones de personalidades profesionales como geishas o músicos itinerantes (Hughes, 2008).

El uso de instrumentos era un marcador, tanto de estatus financiero como social. Aquellos que aprendían a tocar un instrumento era porque tenían el tiempo suficiente para dedicárselo, cosa que solo estaba al alcance de la clase alta. Gillan (2013) expone en su

libro *Songs from the Edge of Japan: Music-making in Yaeyama and Okinawa* que, a diferencia de los estilos *koyō*²¹ campesinos, con una función social como parte de la vida cotidiana agrícola o ritual normalmente, las *fushiuta*²², acompañadas siempre del *sanshin*, fueron creadas como música para el entretenimiento y autoedificación de las clases acomodadas.

A continuación, se exponen los instrumentos más utilizados en las canciones folclóricas japonesas:

Sanshin (三線)

Un instrumento musical tradicional que nutre la historia y la cultura de Ryūkyū desde hace aproximadamente 600 años. Derivado del instrumento *sānxián* chino, el *sanshin* es un instrumento de Okinawa. No es de extrañar su relación con el *sānxián*, recordemos que Okinawa, antiguamente llamada Islas Ryūkyū, comerciaba activamente con las islas de Asia Oriental, aprovechando sus características geográficas. A finales del siglo XIV, el *sānxián* fue llevado al Reino de Ryūkyū y, en el siglo XV, fue alentado por el entonces rey, Sho Shin, como parte de las culturas de los samuráis y adoptado como el principal instrumento musical. Después de eso, pasó de Ryūkyū a Yamato (Sakai), y se dice que se hizo popular como *shamisen* (Okinawa-ken *sanshin seisaku jigyō kyōdō kumiai*, s.f).

Fig. 4 Imagen de un *sānxián* (arriba) y un *sanshin* (abajo) *Sanshin no rekishi*. (20 de mayo).



²¹ Canciones transmitidas desde antaño. Canciones de los viejos tiempos. Los géneros relacionados con la antigua clase campesina, la mayoría de los cuales se interpretan sin acompañamiento, o con acompañamiento rudimentario de tambores de palo (*taiko/tēku*) y gong (*kane*) (en el caso de las canciones rituales),

²² Este género, conocido diversamente como *fushiuta* (lit. canción "melódica"), *min'yō* (canción folclórica) o, más recientemente, *koten min'yō* (canción folclórica "clásica"), se acompaña siempre del laúd de tres cuerdas (*sanshin*), con el añadido opcional de la cítara de 13 cuerdas (*koto/kutu*), la flauta de bambú transversal (*fue/pī*) y el *taiko*.

Okinawa-ken sanshin seisaku jigyō kyōdō kumiai. Fuente:
<https://okinawa34.jp/sanshin/history>

Según informa la Cooperativa Comercial de Producción Sansen de la Prefectura de Okinawa (s.f), a principios del siglo XVII, el Reino de Ryūkyū adopta oficialmente el sanshin como instrumento oficial y lo comienza a utilizar en diversos tipos de eventos. Al mismo tiempo, en 1710 “el rey creó el puesto oficial de fabricante de sanshin dentro de la corte, y el instrumento se convirtió en el principal de la clase dirigente” (Gillan, 2013, p. 32). Estos instrumentos comienzan a ser elaborados por maestros artesanos que, gracias a su trabajo, producen excelentes instrumentos musicales. Encontramos pues la figura del fabricante de sanshin (三線打や: sanshindaya) y al sanshin nushidui (サンシンヌシドゥイ), funcionario que controla al fabricante de sanshin. Alrededor de este tiempo, el canto y las artes escénicas como Kumi Odori²³ se hicieron populares en Ryūkyū, y el sanshin también se estableció como un instrumento musical importante en la música de la corte.

Los samuráis, que eran los portadores del Sanshin, perdieron su posición debido a la abolición del clan feudal en 1879. Gracias a los samuráis que descendieron a las zonas rurales, el sanshin se transmitió a la gente común y, finalmente, se utilizó para festivales y obras de teatro en las aldeas, generalizándose su uso. Como curiosidad, en 2012 sanshin fue designado como el producto artesanal tradicional número 26 de la prefectura de Okinawa (Okinawa-ken sanshin seisaku jigyō kyōdō kumiai, s.f).

En la actualidad, el instrumento goza de una posición distintiva culturalmente en toda la prefectura, se ha convertido en un símbolo de la identidad cultural de Okinawa. Gillan (2013) nos lo ejemplifica a la perfección con un conocido refrán el cual afirma que:

Mientras los chinos literarios suelen exhibir un pergamino de poesía en la habitación principal de sus casas, y los japoneses, influenciados por los samuráis, exhiben una espada, los okinawenses, amantes de la música, suelen exhibir un sanshin como punto central de sus salones y, aunque sería exagerado decir que todos los okinawenses tienen experiencia directa con el sanshin, o incluso interés en él, es, sin embargo, un

²³ “Kumiodori es un arte escénico japonés que se encuentra en las islas de Okinawa. Se basa en la música y la danza tradicionales de Okinawa, pero también incorpora elementos del Japón central, como Nogaku o Kabuki, así como de China.” (unesco, s.f)

instrumento “popular” de una manera que rara vez se ve para los instrumentos tradicionales en otras partes de Japón. (Gillan, 2013, p. 32)

Como su propio nombre indica 三 (sha: tres) y 線 (sen: línea), está compuesto por tres cuerdas, hilos de seda, y un cuerpo cubierto de piel. Con respecto a la utilización de piel de serpiente, en general se emplea para cubrir la placa de sonido de algunos instrumentos musicales de cuerda, como pueden ser el banhu, el sǎnxián o el sanshin. Originalmente, el sanshin solo estaba cubierto con piel de pitón. Hoy en día se le llama “honhari”(本張り), y está hecho de una sola pieza de piel de pitón de buena calidad. Sin embargo, recientemente, debido a la propagación del sanshin fuera de la prefectura de Okinawa, se utilizó “cuero artificial” con tela con un patrón de serpiente impreso y una tela para fortalecer debajo de la piel de la serpiente para evitar desgarros. Hay tres líneas que se han estirado y cada piel tiene sus propias características, ventajas y desventajas (Okinawa sanshin Net, s.f).

En cuanto a los nombres de cada parte del sanshin, estas tienen muchas en común con las del shamisen que encontramos en Japón central. Actualmente, se utilizan tanto el nombre de Okinawa como el nombre japonés. En la madera utilizada para el mástil se encuentra el alma del sonido del instrumento, además de la piel utilizada en la caja de resonancia y la tensión con la que estire la misma (Gillan, 2014). El material preferido para realizar el mástil del instrumento es la madera, en concreto el ébano²⁴ (kokutan, kuroki o kuruchi en okinawense). En los últimos tiempos los recursos de estas maderas en Okinawa son cada vez más escasos, lo que desemboca en un aumento considerable de los precios, alrededor de 4.000 dólares según Gillan (2014).

Con respecto a la fabricación del instrumento, esta se divide en tres partes o procesos, las cuales son explicadas por la Cooperativa comercial de producción Sansen de la prefectura de Okinawa (Okinawa-ken sanshin seisaku jigyō kyōdō kumiai):

1. Vara

La Okinawa-ken sanshin seisaku jigyō kyōdō kumiai comienza explicándonos que podemos encontrar siete tipos de sanshin, donde las dimensiones de cada parte difieren según el tipo. Antes de comenzar con el proceso de construcción, es necesario elegir con

²⁴ Ébano es un tipo de madera de color negro intenso, gran calidad y belleza. Suele utilizarse en la construcción de instrumentos musicales, como las teclas del piano. La superficie de la madera es lisa y aceitosa, por lo que se vuelve brillante cuando se pule.

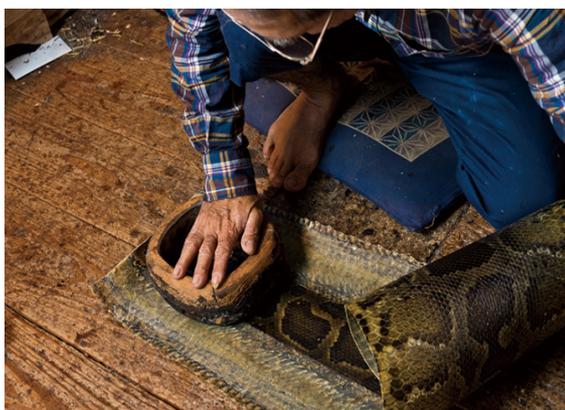
detenimiento el tipo de sanshin que se desea realizar y, posteriormente, seguir los pasos del patrón de papel y los dibujos para poder copiar las dimensiones correctas en la madera. Cuando la vara está terminada, es fundamental aplicar laca, que tiene una alta durabilidad y flexibilidad, pero no solo proporciona una alta flexibilidad, sino que también tiene el efecto de prevenir las grietas debido al secado.

A continuación, la cooperativa nos advierte de que es necesario recortar la paleta de corte, prestando atención a la veta de la madera y, posteriormente, limarla. Después de terminar todo a mano, es necesario verificar cuidadosamente desde todos los ángulos. A diferencia del mástil del shamisen que se encuentran en el Japón central, que a menudo está formado por tres o más piezas entrelazadas, el mástil del sanshin casi siempre está formado por una sola pieza de madera (Gillan, 2014).

2. Cuerpo

El siguiente paso en el proceso de construcción de un sanshin es el cuerpo, conformado por piel de serpiente y dividido en anverso y reverso. A partir de la utilización de un torso se le dará forma a la piel y, posteriormente, se cortará la misma según el cuerpo del sanshin. Como podemos observar en las siguientes imágenes, mientras el fabricante de sanshin fija con clavos, hace una redondez a lo largo del marco de madera del torso y coloca cinta de tela en la parte posterior del cuero para reforzarlo y la cose al cierre.

Fig. 5 Torno dándole forma a la piel de serpiente Sanshin ga dekiru made.



Okinawa-ken sanshin seisaku jigyō kyōdō kumiai. Fuente: <https://okinawa34.jp/sanshin/process>

Fig. 6 Colocación de cinta y clavos para reforzar.



Okinawa-ken sanshin seisaku jigyō kyōdō kumiai. Fuente: <https://okinawa34.jp/sanshin/process>

3. Ajuste / finalización

El último de los pasos que se debe seguir para construir un sanshin es el de montaje o unión de las distintas piezas construidas en los apartados anteriores. Se debe poner Karakui²⁵ en la paleta e insertar esta en el torso. Dado que este trabajo de montaje llamado “despedida” tiene un gran efecto en el tono del sanshin, es necesario ajustar con cuidado el ángulo entre la paleta y el cuerpo. Después de ajustar la boca que canta, unir la pretina y el gancho de hilo, se debe envolver la cuerda alrededor de Karakui y, finalmente, se coloca la pieza para completar.²⁶

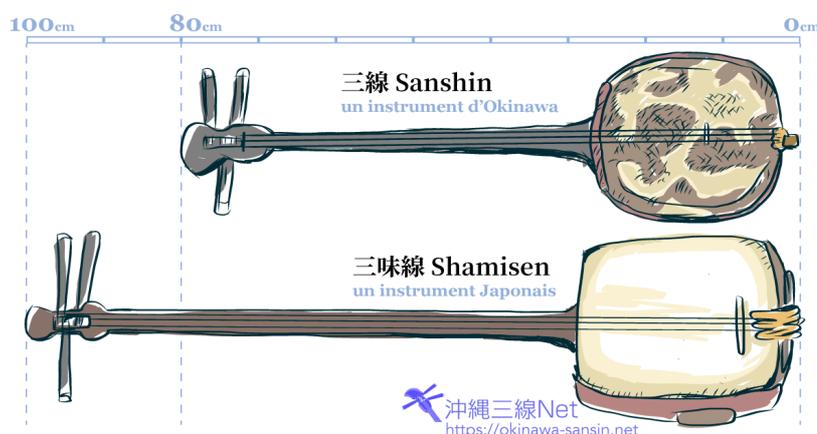
Shamisen (三味線)

Derivado del instrumento sǎnxián chino, está compuesto por tres hilos de seda, y un cuerpo cubierto de piel, al igual que el Sanshin. Se introdujo en Japón a mediados del siglo XVI a través de China y las islas Ryūkyū, y rápidamente se estableció como un instrumento musical de importancia cultural en su nuevo contexto (Johnson, 2009). A pesar de derivarse del instrumento sǎnxián, el sanshin antecede al shamisen. Se trata de un laúd de tres cuerdas, el cual desarrolló numerosos estilos de interpretación y podemos encontrarlo en diversos contextos sociales y culturales como instrumento solista o de conjunto.

²⁵ Karakui es la parte que tocas cada vez que sintonizas. Corresponde a la “clavija” de la guitarra.

²⁶ https://www.youtube.com/watch?v=ITxt_9eZStY&t=791s (Explicación del proceso completo de construcción de un sanshin)

Fig. 7 Dibujo de un sanshin arriba) y un shamisen (abajo).



Sanshin to shamisen no chigai to wa? Shumi no gakkai to shite hajimerunara dotchi?. (2018). Okinawa sanshin Net. Fuente: <https://okinawa-sansin.net/column/difference-sansin-and-syamisen>.

El shamisen, tal y como expone Johson (2009), es conocido como un instrumento de geisha²⁷ en los distritos de entretenimiento; se utiliza en el teatro kabuki²⁸ y bunraku²⁹; y también lo encontramos dentro de una amplia gama de tradiciones escénicas, muchas de estas están representadas en grabados en madera y otras obras de arte que nos muestran la vida cotidiana durante el período Edo.

Analizando con mayor detalle su estructura, el shamisen está compuesto por tres cuerdas y una caja de resonancia cuadrada-redonda cubierta de piel de ocho pulgadas de ancho y tres pulgadas de profundidad. Debido a que los primeros músicos de shamisen en Japón eran músicos que tocaban la biwa³⁰ se realizaron varios cambios relevantes. Los músicos comenzaron a utilizar la púa que se empleaba para biwa, en lugar de aprovechar sus dedos para puntear el instrumento, pero descubren que la piel de serpiente no puede soportar los fuertes golpes de la púa, por lo que sustituyeron la piel de serpiente por piel de gato o perro (Malm 1959:185 citado en Sakata, 1966).

Shakuhachi (尺八)

²⁷ Son una clase de artistas y animadoras japonesas entrenadas en estilos tradicionales de artes escénicas japonesas, como danza, música y canto, además de ser hábiles conversadores y anfitriones.

²⁸ El teatro Kabuki es una de las artes escénicas más populares y destacadas de Japón.

²⁹ Bunraku es el teatro clásico de títeres o marionetas de Japón y está reconocido por la UNESCO desde el año 2003 como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

³⁰ La biwa es un laúd de cuatro cuerdas, con una longitud de 106 cms

Hoy en día, si mencionas el término shakuhachi, en la mayoría de los casos se hará referencia a una flauta de bambú sin lengüeta soplada en el extremo, es decir, vertical. El nombre proviene de la longitud estándar de la flauta, siendo shaku (尺) una medida de longitud antigua y hachi (八) ocho. Tiene cinco orificios donde son colocados los dedos, cuatro en el frente y uno en el reverso, pero los shakuhachi que se usan comúnmente varían entre 36 cm y 108 cm y tienen varios diámetros (Seyama, 1998). Aunque parezca algo simple, la forma del instrumento puede crear infinitas variedades de sonido, y es este hecho lo que es fascinante. Según el estudio de la música realizado por William T. Malm, *El gagaku*, estudio de música asociado con el shakuhachi en Japón, fue la “primera forma instrumental significativa” en música japonesa (William T. Malm, p. 102, 2000 citado en Riblle, 2009).

Fig. 8 Concierto de Shakuhachi por parte de Kohei Tsujimoto y Yoshimi Tsujimoto.



Chichi musume no shakuhachi sōsha, Tsujimoto Kōhei Yoshimi konsāto. EsJapón. Fuente: <https://www.esjapon.com/ja/flauta-de-bambu-shaku-hachi-padre-e-hija-en-concierto-1081>

Jay Kesiter (2004) en su artículo titulado *The Shakuhachi as Spiritual Tool: A Japanese Buddhist Instrument in the West* afirma que este instrumento en la actualidad lleva una existencia dual. Por una parte, funciona como un pilar importante de la música clásica tradicional japonesa, “como instrumento de interpretación en solitario y como instrumento de conjunto que aumenta el koto y el shamisen” (Kesiter, 2004, p. 2). Por otro lado, es un instrumento vinculado con la filosofía budista y las prácticas de meditación. El shakuhachi también se convirtió en una parte integral de la interpretación de la canción popular moderna.

De acuerdo con la información revelada por la Fundación Tozaryu Shakuhachi, el shakuhachi se introdujo en Japón desde China durante la dinastía Tang (618-907) como

un instrumento gagaku³¹ durante el período Nara (710-794). En ese momento, el shakuhachi tenía seis agujeros para los dedos, uno más que el shakuhachi actual. Hay tres tipos principales de shakuhachi: Gagaku shakuhachi, shakuhachi de una sección y puhua shakuhachi. Este shakuhachi se llamaba gagaku shakuhachi porque se usaba para gagaku, pero ya no se usa en el gagaku actual. El siguiente shakuhachi que apareció fue el shakuhachi de una sección en el medio del período Muromachi. Como sugiere el nombre, este es un shakuhachi corto y delgado hecho de un solo pasaje. El shakuhachi generalmente usa 7 secciones cerca de la raíz de Matake. Sin embargo, en los últimos años, también hay shakuhachi baratos de madera y plástico. Hoy en día, la forma del shakuhachi no ha cambiado mucho con respecto al pasado, pero la música se está diversificando, así es que se puede encontrar una manera de disfrutar el shakuhachi que se adapte a cada persona.

El shakuhachi que más se toca en la actualidad se denomina, en el contexto académico, Fuke shakuhachi, por el nombre de la secta zen que lo tocaba en el periodo Edo. Tiene sólo cinco orificios para los dedos, con los cuatro orificios de la parte delantera separados entre sí por una décima parte de la longitud total de la flauta y un orificio para el pulgar en la parte trasera de la flauta a una distancia ligeramente superior a la del orificio delantero más alto. El shakuhachi Fuke tiene tres nodos centrales que corresponden a los de las flautas del siglo VIII, pero también uno en el utaguchi (boquilla) y varios en el extremo inferior de la flauta (siete es el estándar estético). En la actualidad, la mayoría de los shakuhachi se fabrican a mano con bambú, pero hay flautas de madera fabricadas a máquina y flautas de plástico baratas que parecen de bambú (Ribble, 2009).

Shinobue (篠笛)

El shinobue es uno de los instrumentos de viento madera japoneses. Se trata de una flauta transversal con una estructura simple, hecha de shinodake (bambú pequeño), cuyo lado interior está recubierto de laca o resina sintética. En las artes escénicas tradicionales, el shinobue a menudo se llama fue o takebue para abreviar (Yajikitajiji., s.f). Se clasifica como un instrumento de lengüeta como el shakuhachi o la flauta y todos están catalogados dentro de la familia de viento madera. Según la información aportada por Taiko-lab, una de las mayores y más activas compañías de Taiko del mundo, shinobue ya se utilizaba

³¹ Era una forma de música elegante y aristocrática, en contraposición a la música mundana del pueblo llano

ampliamente en el periodo Heian (794-1185), y en comparación con el ryuteki (flauta de dragón) y el noukan (flauta de noh), el shinobue era la flauta preferida por la gente común. La flauta ryuteki y la flauta noukan, que fueron utilizadas por las clases altas como los nobles de la corte y los samuráis, están adornadas con decoración que requiere tiempo y cuidado, como envolturas y pinturas, mientras que la estructura del shinobue es simple y sin adornos (Yajikitajiji, s.f).

No se cree que el shinobue haya sido creado en Japón, sino que se desarrolló a partir de la flauta ryuteki importada de China como yokobue (flauta transversal) para gagaku y se simplificó a medida que se extendía y llegó a la gente común. Aunque proceda de la flauta del dragón, la estructura básica y la escala del shinobue con respecto a la anterior son diferentes, por lo tanto el shinobue no es solo una versión simplificada de la anterior.

Esta flauta transversal se ha utilizado principalmente en las antiguas artes escénicas locales japonesas, como la música de festivales, el kagura³², la danza del león³³, etc. Dado que el shinobue es un instrumento de la gente común, existen numerosas variaciones en la apariencia (presencia de envoltura, la extensión de la envoltura, materiales, la extensión de la pintura y el color), el número de orificios para los dedos (seis o siete), la longitud y tipo de afinación (variación). Sin embargo, es necesario hacer mención a los dos tipos de shinobue más utilizados según Yajikitajiji:

1. Shinobue para el acompañamiento musical

Al principio, la flauta shinobue se hizo con orificios para los dedos distribuidos uniformemente del mismo tamaño, para facilitar la producción y el rendimiento. A este tipo de shinobue se le conoce como “estilo clásico”. Se utiliza principalmente para festivales y su principal característica es que no está afinado.

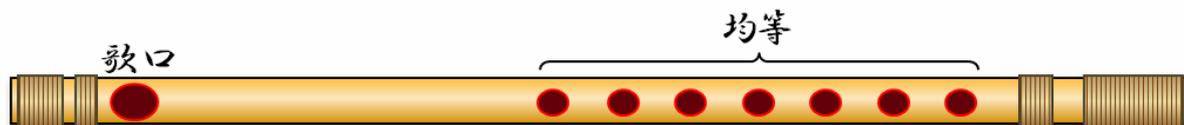
2. Shinobue para cantar

A principios del periodo Showa (1926-1989), se fabricaron flautas shinobue con agujeros para los dedos que se ajustaban en posición y tamaño para facilitar su adaptación a las canciones folclóricas (canciones y shamisen). Estas flautas pasaron a llamarse "shinobue para cantar".

Fig. 9 Imagen de un shinobue con sus respectivos orificios.

³² La Danza Kagura es una antigua ceremonia teatral japonesa, con danza y música, en honor a los dioses de la religión sintoísta.

³³ Forma de danza tradicional. Es una danza cultural tradicional que se ejecuta para ahuyentar a los malos espíritus y rogar por el éxito de las cosechas y la prosperidad.



Shinobue no erabikata to tsukaiwake(2021, 25 de mayo). Yajikitajiji.
<http://yajikitajiji.web.fc2.com/>

3.3.3 Diferencias entre *min'yō Okinawa* y *min'yō Amami*

Amami es un archipiélago que pertenece a la prefectura de Kagoshima. Formó parte del Reino de Ryūkyū, como bien es sabido, hasta que fue gobernado directamente por el clan Satsuma en 1609, manteniendo una estrecha relación con Okinawa.

Según la información aportada por Umihiko (2015), las canciones populares de Amami o *min'yō Amami*, también conocidas como “*shima-uta*”³⁴, se cantan y transmiten desde tiempos remotos en Amami Oshima, Kikaijima, Kakaromajima y Tokunoshima, en el archipiélago de Amami. Al formar parte del Archipiélago de Ryūkyū, es habitual que las personas confundan a qué prefectura pertenecen las islas Amami, situándolas en Okinawa o relacionándolas. Algo que se debe tener en cuenta es que Okinawa y Amami, en términos de lengua y cultura, son muy diferentes.

En relación con la música, la primera disparidad la encontramos en la escala utilizada en Amami. Al norte de Tokunoshima, incluyendo Amami Oshima, la escala *ritsuryo* (la escala de cinco notas de re, mi, sol, la, si) es la misma que la del Japón central, visto en el punto 3.3.1 de este trabajo. En Okinawa en cambio, y como se ha puesto de manifiesto en este trabajo, se utiliza la escala *Ryūkyū* (la escala de cinco notas de do-mi-fa-sol-si), la diferencia es evidente con sólo escuchar. Además, las canciones folclóricas de Amami utilizan un registro más alto que las de Okinawa. El instrumento utilizado para el acompañamiento es el *sanshin*, que tiene un cuerpo cubierto de piel de serpiente, pero el material y la forma del repelente y el grosor de las cuerdas son diferentes. Además, Umihiko (2015) advierte de que la técnica de juego es diferente.

Las canciones tradicionales de Amami y Okinawa pueden clasificarse a grandes rasgos en dos categorías: las canciones divinas, que son cantadas principalmente por los *noro*³⁵ y los *yuta*³⁶ que realizan rituales, y las canciones populares, que son cantadas por la gente

³⁴ Una canción popular que fue escrita y compuesta nuevamente después de la era Taisho.

³⁵ Son sacerdotisas de la religión ryukiana en Utaki.

³⁶ Nombre por el que se conoce a las chamanes en Okinawa y Amami.

corriente en diversas ocasiones como el trabajo, los festivales y el entretenimiento. En el primero, la mayoría de los cantos sagrados son cantos épicos en la forma verbal larga, como canciones sobre la historia de los dioses o sobre la producción de arroz o bashofu. En cambio, las segundas son canciones líricas de verbo corto en las que cantan sus pensamientos e impresiones.

Comparémoslo con las canciones de la isla de Okinawa. Por supuesto, hay algunas similitudes. La letra es del mismo estilo que las canciones de Ryūkyūan, con 30 sílabas en clave de “8,8,8,6”. Esto difiere claramente de las canciones populares japonesas, que tienen 26 sílabas en clave de “7, 7, 7, 5” (Umihiko, 2015).

También es común el uso del shamisen. Sin embargo, en comparación con el sanshin de Okinawa, el shamisen de Amami tiene una cuerda y una piel más finas. El sanshin japonés tiene un hilo en el rango superior y tres hilos en el rango inferior, pero el sanshin de Ryukyu es lo opuesto (Mashita, 2004). El sonido producido por el shamisenn es alto y claro. La “voz de fondo” de Amami shimai Uta es muy adecuada para el instrumento. Por otro lado, existen diferencias a la hora de tocar el sanshin. En las canciones de Ryūkyū, se utiliza una garra³⁷ en la punta del dedo y se toca la cuerda, pero en el sanshin de Amami se utiliza un bachi hecho con una fina corteza de bambú. El bachi se toca de arriba a abajo, y el bachi se toca en sentido contrario, lo que también es exclusivo de Amami advierte Umihiko (2015).

3.4 La peculiaridad de min'yō Yaeyama

Yaeyama, como se expuso en el apartado 2.1 de este trabajo, es uno de los archipiélagos que conforman la prefectura de Okinawa. A pesar de formar parte de Okinawa, este archipiélago ha desarrollado una historia y una cultura diferentes a la del resto de Ryūkyū.

La música es uno de los aspectos singulares de Yaeyama, gracias especialmente al género fushiuta³⁸, el cual la sitúan fuera de la definición japonesa normal del término min'yō (Gillan, 2013). Tal y como se ilustra en el pie de página número 27, esta música tenía como fin el entretenimiento de la clase más acomodada, esto es algo que difiere por completo con el concepto min'yō. Gillan (2013) aclara que “la realización de fushiuta

³⁷ Esto es posible comprobarlo en el enlace que se encuentra en el pie de página número 26, concretamente en el minuto 1:25.

³⁸ Canciones que fueron creadas predominantemente como música artística para el entretenimiento y la autoedificación de la clase más acomodada.

sobre todo por parte de miembros de la clase alta gobernante está en desacuerdo con las connotaciones "campesinas" habituales del término en Japón" (Gillan, 2013, p. 22).

Por otro lado, en Yaeyama se desarrolló un tipo de canciones antiguas conocido como Yunta o Jiraba. De acuerdo con la información aportada por Izumi (2005), hay dos derivaciones diferentes de la palabra yunta. Una es que proviene de la palabra "Yumiuta (hacer poeta japonés)" y la otra es "Yuiuta", es decir, la canción sobre la cooperación del trabajo. El repertorio de yunta/jiraba es extenso y el estilo de canto es inusual tanto en el contexto japonés como en el de Okinawa. El contenido de esta canción va desde la agricultura, trabajo, romance y cotilleo, hasta animales como perros o peces. Se canta principalmente mientras se trabaja, al igual que ocurre con min'yō de Okinawa (Izumi, 2005). Lo que caracteriza a estas canciones del resto es que poseen un estilo antifonal de "llamada y respuesta", según Gillan (2013), por parte de dos, compuesto normalmente por hombre y mujeres, con interpretación de hayashi-kotoba.

De acuerdo con el diccionario romajidesu, hayashi-kotoba (囃子言葉) "es palabras sin sentido en una canción para el ritmo; palabras o expresiones añadidas para modular la cadencia de una canción". En la actualidad, hay infinidad de canciones que continúan mostrando las peculiaridades del min'yō de Yaeyama. Una de las canciones más conocidas y reinterpretadas, nacida en la isla de Taketomi (Yaeyama), es conocida como Asariya Yunta (安里屋ゆんた)³⁹. Originalmente, la canción describe una conversación entre una hermosa mujer de la dinastía Ryūkyū, Yasuriya Kuyama, y un funcionario del gobierno que se enamoró de ella.

4. LAS CANCIONES POPULARES (MIN'YŌ) ANTES Y DESPUÉS DE LA GUERRA

La actual imagen de Okinawa está directamente relacionada con los acontecimientos que suceden a su población durante y tras la Segunda Guerra Mundial. En primer lugar, tenemos a Okinawa como único territorio de Japón en el que se produjeron combates directos, destacando la Batalla de Okinawa en 1945. La batalla de Okinawa fue un cuadro infernal, con gente que perdió la vida en una tierra extranjera, y personas que murieron de malaria y hambre. La población de la prefectura de Okinawa antes de la guerra era de

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=cRaL3eKuEUK>

unos 490.000 habitantes, y el número de muertos en la guerra fue de unos 120.000, lo que significa que uno de cada cuatro habitantes murió.



Fig. 10 Niños que estaban escondidos en la tumba en cerca del frente de la batalla de Okinawa (1945). Fuente:

<https://mainichi.jp/maisho/articles/20210413/kei/00s/00s/007000c>

“La imagen de marca moderna de Okinawa también se basa en su existencia como ubicación del mayor contingente de fuerzas estadounidenses en suelo japonés.” (Gillan, 2013, p. 12). Las islas estuvieron bajo la administración directa de Estados Unidos tras el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945

y, a pesar de la reversión del territorio al gobierno japonés el 15 de mayo de 1972, siguen manteniendo un número desproporcionadamente alto de bases estadounidenses.

Según las cifras aportadas por la Prefectura de Okinawa, en 2018 había 24.843 miembros de las fuerzas estadounidenses, estacionados en las islas, lo que constituye el 70,2% del personal militar estadounidense en todo Japón. Gillan (2013) nos advierte de que la presencia estadounidense ha tenido un efecto notable en la producción musical de Okinawa. Varias de las primeras bandas de rock duro de Japón en la década de 1970, como Murasaki, Condition Green y otras (los cuales serán referenciados más adelante), eran grupos okinawenses que habían crecido actuando en las bases estadounidenses y, cito textualmente “debían sus habilidades lingüísticas y su auténtico sonido en gran medida a este entorno cultural” (Gillan, 2013, p. 12). Otro legado de la Segunda Guerra Mundial, tal y como se nombró con anterioridad, cuando Okinawa fue la única parte de Japón que experimentó directamente los combates. Las imágenes de la invasión producida en el territorio de Okinawa durante la guerra han sido utilizadas en incontables ocasiones en canciones de músicos okinawenses. Así mismo estas imágenes de la invasión de Okinawa durante la Segunda Guerra Mundial se han utilizado en innumerables ocasiones en canciones de músicos japoneses como Satōkibi-batake⁴⁰ de

⁴⁰ Satokibi-batake (さとうきび畑)

Se trata de una de las canciones antibélicas más populares que apela a la gente de forma tranquila y calmada, en lugar de cantar sobre la ira contra la guerra con un mensaje intenso y directo (Toshio Nakamura, 2015).

Terashima Naohiko en 1967, Shima-uta de The Boom en 1992, o Heiwa no Ryūka de Southern All Stars.

4.1 Relación de los cantantes de Okinawa antes y después de la batalla de Okinawa

Hasta el periodo de preguerra (1912-1945), no existía la costumbre de que las mujeres tocaran algún tipo de instrumento en Okinawa, esto no quiere decir que no existiera figuras femeninas que realizaran todo tipo de bailes y tocaran el sanshin, como las juri. Las juri eran consideradas expertas en la interpretación de instrumentos musicales, como el koto o el sanshin, y en las canciones folclóricas de Okinawa, tal y como revela Sawada (2020). Todo esto las sitúa en una posición fundamental dentro de la música y las canciones min'yō, por lo que “recibían peticiones de actuaciones de canto, danza y música no sólo de los burdeles sino también de los pueblos” (Sawada, 2020).

La imagen de estas mujeres expertas en min'yō ha ido evolucionando con el paso del tiempo, en un principio como solo las juri estaban familiarizadas con las canciones de Okinawa, las mujeres que podían tocar el sanshin eran de manera inevitable asociadas con los burdeles y las prostitutas. Estas cantantes que se asociaban con la prostitución tenían una imagen negativa ante la sociedad e incluso después de la guerra, la imagen negativa de las cantantes no se disipó (Sawada, 2020). Esta imagen continuó durante la ocupación estadounidense, pero después de la guerra se construyó una nueva. La figura de los hombres que portaban las canciones folclóricas de Okinawa tampoco escapó a los estereotipos o acusaciones pues, eran considerados personas vagas, que dedicaban su tiempo a tocar en lugar de trabajar. “En general, tanto a los hombres como a las mujeres se les consideraba “juguetones” o “vagos” por aquel entonces.” (Sawada, 2020, p. 100).

Sawada (2020) además nos habla sobre la existencia de un juego llamado “mou-ashibi” (毛遊び), en Okinawa antes y después de la batalla de Okinawa, en el que jóvenes (tanto hombre como mujeres) se reunían para cantar y bailar desde el atardecer hasta el amanecer en playas y campos. Las canciones que se cantan en estas reuniones se llaman “canciones de juego”. Una de esas canciones es “yo kana yo” (ヨ一カ那よ一)⁴¹ con un tema de amor. En este juego se sentaban juntos en círculo y cantaban y bailaban al ritmo de la música

⁴¹ https://www.youtube.com/watch?v=9dWEo_-odvM

del sanshin. Sin embargo, la dinastía Ryūkyū lo había prohibido por considerarlo una costumbre bárbara y lasciva. Esto nos da a entender que, antes y después de la Batalla de Okinawa, la reacción de las personas ante las canciones populares de Okinawa puede ser vista de igual manera.

4.2 Min 'yō y las diásporas

Cuando en 1945 el ejército estadounidense declaró a Okinawa bajo la jurisdicción del gobierno naval de Estados Unidos, esto provocó el desalojo de unos 60.000 okinawenses de sus barrios tradicionales, advierte Sawada (2020). En particular, la construcción de bases en la zona central desde la ciudad de Urasoe hasta la ciudad de Ishikawa avanza rápidamente. Entre ellas, el 72% de la tierra en la ciudad de Kaza ha sido confiscada con fines militares, lo que ha provocado que muchos residentes se trasladen a otras ciudades y aldeas, o asentarse principalmente en áreas no confiscadas Koshiki en la ciudad de Koza (Sawada, 2020).

El 20 de abril del 2020 Sumi Cho, profesora e investigadora en la universidad de Myongji especializada en antropología, publicó un artículo *“Playing Okinawan’: A Search for Authenticity and the Power Asymmetry in Japanese Appropriation of Okinawan Folk Music”* en el que examina la apropiación cultural japonesa de min'yō de Okinawa en las comunidades de la diáspora de Okinawa en Osaka. En este artículo Cho nos cuenta cómo min'yō se vió sometido a una “modernización”, con la formación de organizaciones que supervisaban su transmisión, preservación y profesionalización a finales del siglo XIX y principios del XX. La composición de shinmin'yō (新民謡) (nuevas canciones populares), de las que hablaré más adelante, y la música tradicional y los géneros de danza que se clasifican ampliamente en Okinawa, darán lugar a un género inherentemente moderno que se basa en un aura de tradición como características centrales.

Como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, hubo intentos de erradicar las tradiciones culturales de Okinawa, desaconsejándose el uso de dialectos de Okinawa o la práctica de min'yō (Teruya, 2003 citado en Cho 2020). Este proceso de asimilación que debió afrontar la población de Okinawa fue particularmente intenso en la comunidad de la diáspora de Okinawa en Osaka. La migración a gran escala comenzó alrededor de 1900 con el desarrollo de la industria textil moderna de Japón, centrada en la Gran Osaka (Rabson, 2012). Según la información otorgada por Hein y Selden (2003), entre 1899 y

1935 el 15% de la población de Okinawa emigró al extranjero o al Japón central, siendo el momento de mayor contacto entre las canciones populares del archipiélago de Ryūkyū y Japón (central).

Los okinawenses, acuciados por la pobreza de su tierra, se ven obligados a ganarse la vida fuera de su tierra natal, encontrando trabajo en Osaka por la rápida industrialización de las fábricas, aserraderos y astilleros. “La mayor parte se quedaba temporalmente y a menudo trabajaban y vivían en condiciones opresivas.” (Rabson, 2012).

Para el año 1925, aproximadamente 20.000 okinawenses vivían en el Japón central, encontrándonos con más de la mitad en la Gran Osaka. En la actualidad, unos 300.000 okinawenses viven en el extranjero, advierte Roberson (2001). De acuerdo con la información aportada por Cho (2020), las comunidades de Okinawa en Osaka fueron estigmatizadas debido a su pobreza, combinada con su segregación cultural y geográfica, y muchos okinawenses internalizan un sentido de inferioridad hacia Okinawa. Al mismo tiempo que, en respuesta a la discriminación que recibían por parte de la población japonesa y la necesidad de redes de apoyo mutuo, comenzaron a formar comunidades residenciales en las secciones industriales de Osaka y otras ciudades manufactureras (Rabson, 2012). Si bien la práctica del *min'yō* de Okinawa sobrevivió a las presiones de la asimilación, su exhibición se restringió en gran medida a ocasiones privadas entre los habitantes de Okinawa hasta el auge de Okinawa.

Paradójicamente, tenemos a la figura de Choki Fukuhara, conocido como el padre de las canciones folclóricas modernas de Okinawa. No sólo fue un investigador que recopiló canciones folclóricas de cada una de las regiones de Okinawa, sino que él mismo fue un destacado cantante. Fundó Marufuku Records en Osaka en 1927, estableciéndose como primer sello de Okinawa en Osaka, produciendo y distribuyendo grabaciones de música folclórica de Okinawa en Japón central y en el extranjero (Cho, 2020). “Grabó sólo a artistas de Okinawa para satisfacer la necesidad de los okinawenses que querían escuchar su propia música isleña” (Potter 2001, p. 39 citado en Alarcón-Jiménez, 2009, p. 13).

Son las propias letras de las canciones desarrolladas por esta población migrante el reflejo de las situaciones vividas, ya fueran derivadas o impuestas. La música, una vez más, se convierte en una herramienta de expresión que ayuda a conocer las emociones y vivencias de las personas. Roberson (2001) nos pone el ejemplo de algunas canciones populares okinawenses que narran el viaje hacia Hawaii, además de a otras partes del mundo, como el caso de “Hawaii Bushi” o “Ikawa”. Esta última es una canción creada

por Nēnēs, un grupo conformado por 4 mujeres que cantan música folclórica de Okinawa, en la que hablan de la tristeza de dejar su tierra (Okinawa), “de alejarse de la familia y los amigos” (Roberson, 2001) o de la importancia que se le da a la lengua.

Con el auge de Okinawa en las décadas de 1990 y 2000, se produce la aceptación japonesa de las diferencias de Okinawa, y en particular de min'yō de Okinawa. La percepción que se tenía de la comunidad de la diáspora okinawense en Osaka cambió enormemente. (Cho, 2020).

4.3 Club Min'yō y Bar Min'yō

El término utasha (唄者) varía en su significado dependiente de la zona geográfica en la que se encuentre. Originalmente se utiliza para hacer referencia a una persona con altas dotes de canto en Amami Oshima, mientras que en Okinawa la palabra hace mención a “los portadores de las canciones populares de Okinawa” (Sawada, 2020, p. 95).

Según Sawada (2020) en la isla de Okinawa, los portadores de las canciones folclóricas okinawenses también se denominan "Uta-sha". Hoy, como portadores de canciones populares de Okinawa, utasya o utasha (唄者) participa en una amplia gama de medios, incluyendo televisión, radio y discos, así como festivales y eventos, y actúa en bares min'yō. Sin embargo, al observar la historia de los cantantes antes y después de la Batalla de Okinawa, la imagen y el papel de los cantantes de hoy son muy diferentes a los del pasado (Sawada, 2020). La imagen de estos cantantes no siempre ha sido positiva, pero con el paso del tiempo se ha producido una mejora en la misma.

Utasha no es la única palabra con la que se denomina a estos portadores de canciones populares, y es que el término “cantante min'yō” también ha estado relacionado con estos músicos. Utasha es un término utilizado por la población local tiempo antes de la reversión de Okinawa a Japón en 1972 pero, debido a los medios de comunicación en Tokio, el utasha no fue siempre reconocido por ese nombre. La terminación fue perdiendo valor y entrando en desuso fuera del territorio okinawense, provocando que. Cuando Sadao China y Shokichi Kina, dos cantantes min'yō, debutaron en Japón central fueron llamados “cantantes min'yō” por conveniencia por los medios de comunicación, advierte Sawada (2020).

Los medios de comunicación han sido una herramienta fundamental a la hora de facilitar la visibilidad de las culturas, pero debemos tener en cuenta que estos mismos medios son los que pueden, y suelen, distorsionar la información que presentan,

provocando una idea o imagen poco objetiva de las cuestiones tratadas. Si intentamos comprender la cultura okinawense a través de los medios de comunicación, corremos el riesgo de entender la cultura de estas islas de forma distorsionada. Sawada (2020) defiende que los cantantes o utasha son aquellos que interpretan en los bares y clubes de min'yō, y los “cantantes min'yō” aquellos que actúan en medios como la televisión, la radio y los discos. A pesar de que figuras como Sadao China o Shokichi Kina fueran conocidos como “cantantes min'yō”, la población local continuó conociendo a este tipo de figuras como utasha.

La figura de los utasha está directamente relacionada con los bares y clubes min'yō. Cuando se le pregunta a un japonés qué imagen le evoca el término “bar min'yō”, lo habitual es que las personas se imaginen “un lugar donde se pueden escuchar canciones populares de Okinawa y comer comida de Okinawa mientras se disfruta del ambiente okinawense” (Sawada, 2020). Es con esta idea preconcebida de “Okinawa” con la que juegan los propios bares para ofrecer servicios que satisfagan las necesidades de los turistas que acuden a los bares, todo esto hablando desde una perspectiva actual. Sin embargo, las actividades de los bares min'yō no siempre han estado destinada al turismo, antes de que existieran estos locales teníamos la figura de los clubes min'yō. Un club min'yō era principalmente un establecimiento para los locales, no para los turistas, donde la población podía disfrutar de música folclórica tradicional (min'yō).

De acuerdo con la información aportada por Sawada (2020), “Club Metro” es conocido por ser el primer club min'yō, situado en la ciudad de Koza, fundado el 6 de junio de 1961. Koza era conocida por tener una zona con instalaciones de ocio, entre las que se encontraban los clubes min'yō, en la que los residentes de Okinawa disfrutaban en paz sin la preocupación de la presencia militar o de civiles (Sawada, 2020). En esta misma zona se encuentra otro de los grandes clubs min'yō de todos los tiempos, Nantahama. Se trata de un club de canto folclórico en Koza (ciudad de Okinawa) que ha dado a luz a muchos cantantes de canto folclórico de Okinawa, como Rinsho Kadekari, Seijin Togawa o Rinsuke Teruya. El club abrió sus puertas en 1970 y en la actualidad es considerado uno de los mayores clubes de min'yō de la prefectura (Naoko, 2016).

Fig. 11 Actuación en el club Nantahama.



Uchima (2016). Fuente: <https://www.smartmagazine.jp/okinawa/article/sight/28082/>

El punto culminante del Min'yō Bar es el Kachashii (un baile interpretado al ritmo de una canción folclórica de Okinawa), que entusiasma a todo el mundo.

4.4.1 Elementos negativos de los clubes Min'yō

Según la información aportada por Sawada (2020), en los clubes min'yō, las azafatas y las strippers se encuentran en el mismo espacio. En cada club min'yō había cantantes, miembros del público, azafatas y strippers. Las azafatas animaban a los clientes a beber alcohol, y los espectáculos de striptease se realizaban en rotación con el escenario min'yō. Sin embargo, no todos los clubes min'yō tenían espectáculos de striptease, todo dependía del gerente del bar. Por ejemplo, en el club de min'yō Hime, la presencia o ausencia de un espectáculo de striptease dependía del gerente. Además, Rorobe, gerente del club de min'yō "Nantahama" desde 1969 hasta la actualidad, no incluía un espectáculo de striptease y se especializaba únicamente en el escenario de min'yō.

En el trasfondo de la presencia o ausencia de dicho espectáculo de striptease, se encuentran las mafias.

Las bandas explotaban las ventas de algunos clubes min'yō manteniéndolos bajo su control como fuente de fondos, y también dirigían los clubes min'yō como gestores. También actuaban como intermediarios para introducir a las strippers en los clubes, y presentaban a las strippers en los clubes min'yō bajo el control de las bandas (Sawada, 2020, p. 102).

4.5 Ventajas frente al Japón central

La canción popular de Okinawa, en particular, tiene varias ventajas sobre la canción popular del Japón central desde el punto de vista de los jóvenes japoneses. Como revela Hughes (2008), las juventudes del Japón central encuentran estas canciones interesantes o exóticas porque provienen de Okinawa. Tras la posguerra y sobretodo durante los años 90, Okinawa pasó de ser un territorio olvidado por Japón central a despertar un interés por la población japonesa en su conjunto. Todo esto fue debido en gran medida a la imagen que lanzan los medios de comunicación, algo que se tratará en el punto 5.1 de este trabajo. La percepción que tienen todos estos jóvenes sobre min'yō cambia, dependiendo de la zona geográfica de la que estemos haciendo mención, encontrando “aburrido” o “anticuado” el min'yō del territorio central.

En segundo lugar, los dos modos musicales predominantes de Okinawa (C (D) E F GBC (el 'modo Ryakya' de Koizumi) y C DE GA C) parecen ser similares a un modo mayor occidental. Al igual que con el pentatónico mayor preferido por los compositores japoneses de shin-min'yō, estos modos son más fáciles de armonizar y también suenan relativamente familiares para los oídos occidentalizados, un punto de venta útil en la era moderna. (Hughes, 2008).

En tercer lugar, los habitantes de Okinawa han seguido creando nuevas canciones populares y exitosas al estilo de sus canciones folclóricas tradicionales. En cuarto lugar, Okinawa ha engendrado una serie de artistas de fusión que se las han arreglado para aferrarse a los elementos musicales de Okinawa al tiempo que han añadido elementos de pop y rock occidentales. (Hughes, 2008).

4.6 Asociación de Canciones Folclóricas de Japón (日本民謡協会 : Nihon Min'yō Kyokai)

En 1945, un pequeño número de amantes de las canciones populares erigieron un monumento de canciones populares en las orillas de Matsushima para honrar al Maestro Goto, y los voluntarios que reunieron su entusiasmo por la construcción del monumento de las canciones populares protegieron las canciones populares japonesas el 24 de junio de 1950. La Asociación de Canciones Folclóricas de Japón se fundó con la gran aspiración de transmitirla a las generaciones futuras. El 22 de mayo de 1965, fue aprobada por el Ministerio de Educación como fundación y ha estado activa como fundación incorporada

de interés público, pero a partir del 1 de abril de 2012, el nombre cambiará a fundación incorporada de interés público, y lo haremos promover aún más las empresas de interés público.

El propósito de la asociación, tal y como pone en la información de la página web, es contribuir a la promoción de la cultura y el arte japoneses. Para lograr el propósito, la asociación elige consejeros, directores, auditores, asesores, asesores, consejeros, miembros de comités especiales, directores, presidentes de comités de distrito, presidentes de comités de federación y representantes de cada asociación (rama). Bajo su influencia, el Curso de Estudios de Música en las Escuelas de Secundaria Inferior de 2008 especifica que los materiales didácticos deben incluir min'yō, lo que llevó a la asociación a producir un libro de texto y también a enviar maestros min'yō certificados a las escuelas. Esto es una medida fundamental para la preservación del min'yō okinawense, además de proporcionarle una adecuada visibilización (Nihon Min'yō Kyokai, s.f).

5. CANTANTES Y ESTILOS DE TRANSMISIÓN DEL MIN'YŌ OKINAWA

Quienes se dedican al min'yō okinawense se refieren a la década de 1950 como la primera era del min'yō y a la década de 1960 como la segunda era del min'yō, y reconocen el periodo anterior a la reversión de Okinawa a Japón como la edad de oro del min'yō okinawense.

Los cantantes son las figuras que alimentaron el desarrollo, progreso y resurgimiento de min'yō tras el periodo de posguerra en Okinawa. Una de las características más significativas del min'yō okinawense de posguerra es la estrecha relación entre los medios de comunicación, como la radio y la televisión, lo que hizo que se popularizara entre mucha gente. Aquellos que se dedican al min'yō okinawense se refieren hacen referencia a la década de 1950 como “la primera era del min'yō” y a la década de 1960 como “la segunda era del min'yō”, y reconocen que “el periodo anterior a la reversión de Okinawa a Japón como la edad de oro del min'yō okinawense”, según Sawada (2020).

Encontramos tres figuras fundamentales que han realizado destacables contribuciones al mundo min'yō okinawense: Tomokawa Seijin, China Sadao y Maekawa Moriken. Cada uno de ellos pertenece a una generación diferente de cantantes min'yō de la posguerra, formando parte Tomakawa Seijin de la primera, China Sadao de la segunda y Maekawa

Moriken de la tercera. Con el análisis de estas tres personalidades, junto con muchas otras del mundo min'yō. Takahashi (2002) revela que hay dos formas que los cantantes y músicos utilizan para transmitir sus obras al público: “hacia dentro” y “de cara al exterior”.

Se trata de dos estilos que surgen en el periodo de preguerra y posguerra y que, como bien se acaba de exponer, utilizan los artistas min'yō para difundir sus melodías al resto de la población. El primero es el estilo “hacia dentro”, en el que “el cantante o músico transmite su obra musical a la comunidad étnica okinawense en Japón o en el extranjero” (Takahashi, 2002, p. 2), es decir, a su propia sociedad cultural (okinawense). El otro es el estilo “hacia afuera” que transmite las obras musicales propias a personas no okinawenses en Japón y en el extranjero, es decir, a otras sociedades culturales (Takahashi, 2002).

5.1 El estilo de transmisión “hacia adentro”

En primer lugar, con el desarrollo de los medios de comunicación, surgieron dos nuevos aspectos en el mundo de la música folclórica de Okinawa: en primer lugar, la música folclórica de Okinawa y los propios cantantes pasaron a ser examinados de cerca por los medios de comunicación, y los cantantes se convirtieron en una especie de ídolos (Sawada, 2020). Por lo tanto, la función de los medios de comunicación de masas, como los discos, los CD y los medios de difusión, es indispensable para el desarrollo de la música popular. Además, el desarrollo de los medios de comunicación locales de grabación y difusión también se traducirá en un desarrollo de las actividades individuales. En los periodos de preguerra y posguerra, la música popular floreció en Okinawa gracias a la rápida difusión de los medios de comunicación.

Según Takahashi (2002), desde la era Taisho hasta principios de la era Showa, las canciones populares de Okinawa fueron grabadas por el Okinawa Crane Record y el Tombo Record. En 1927, Asaki Fukuhara creó Marufukure Records en Osaka, y desde la década de 1950 han aparecido muchos otros sellos de min'yō, como Marutaka Records y Martel Records y se persiguió activamente la grabación de min'yō y nuevos min'yō (Takahashi, 2002). Esta práctica estaba dirigida a las comunidades étnicas de Okinawa que se encontraban en Japón y el extranjero.

Como se ha expuesto durante este trabajo, las canciones folclóricas de Okinawa se cantaban y escuchaban en cada pueblo, era música transmitida de generación en generación en la comunidad del pueblo. En otras palabras, el min'yō de Okinawa era originalmente un arte escénico folclórico que se cantaba y escuchaba en las comunidades

de los pueblos, pero el desarrollo de los medios de comunicación en la posguerra hizo posible que el público lo escuchara individualmente o en pequeños grupos a través de los discos, la televisión y la radio. Además, los medios de comunicación hicieron posible que el público eligiera “qué canciones folclóricas de Okinawa escuchar”, y así se estableció una clara relación entre “el cantante y el público”. En las comunidades aldeanas de antes de la guerra, no había una línea clara entre “cantante y público” porque todos los miembros de la comunidad participaban en el acto musical. Sin embargo, los medios de comunicación crearon esta línea e hicieron famoso al cantante, separando así al público de los cantantes.

5.2 Estilo de transmisión “de cara al exterior”

Como se ha mencionado en el apartado anterior, después de la guerra hubo un gran auge de la canción folclórica en Okinawa, surgiendo un gran número de canciones folclóricas *min'yō*. Además, se desarrollaron individualmente otros géneros musicales, como el jazz okinawense, que se desarrolló gracias a las actuaciones en las bases militares estadounidenses, y el rock okinawense, que floreció a partir de 1960, más o menos en la época de la guerra de Vietnam.

La historia de la música popular de Okinawa de posguerra está marcada por la confluencia de numerosos estilos, desarrollando una serie de géneros musicales únicos, como el Pop Uchinā (el cual será explicado en el siguiente punto). De acuerdo con la información de Takahashi (2002) el término pop se refiere a “la música que expresa la identidad étnica de Okinawa en el estilo de la música popular”. Para tener éxito en esta comunicación “hacia fuera” a una sociedad de otras culturas, es necesario incorporar las técnicas de la música popular japonesa y extranjera a los estilos musicales tradicionales de Okinawa, y expresar el carácter okinawense con un estilo de interpretación más rotundo (Takahashi, 2002).

5.2.1 Pop Uchinā (うちなーポップス)

Pop Uchinā u Okinawa Pop es un término que hace referencia a la música que, además de poseer elementos característicos de la música tradicional de Okinawa y sus instrumentos característicos, combinados todos estos con instrumentos occidentales (guitarra eléctrica o teclado) y elementos musicales (ritmos y escalas de rock, reggae y, a veces, jazz) (Roberson, 2001).

La música folclórica de Okinawa es una base importante del Uchinaa Pop, y sigue siendo una parte básica de la vida de Okinawa. Además de las características de la música folclórica en Okinawa, con respecto al resto de Japón, esta prefectura es la única que cuenta con min'yō (民謡酒場) (bares de canciones folclóricas que serán explicados en el siguiente punto) Es tanta la popularidad de las canciones populares que, “incluso en la industria del karaoke, las canciones folclóricas locales son indispensables para los usuarios de Okinawa” (Roberson, 2001, p. 214). Es la combinación de todos estos elementos los que le dan un carácter único al estilo Pop Uchinā, diferenciándolo de la música folclórica o la clásica de Okinawa. Las posibilidades que ofrecen estas combinaciones de elementos dan lugar a una diversidad de grupos y canciones, difiriendo entre unos y otros:

Okinawa se construye dentro de gran parte de la música y las actuaciones del Uchinaa Pop como un lugar cultural local marcado tanto por su hibridación champuru interna como por sus diferencias con la cultura y la sociedad japonesas dominantes del Japón central. (Roberson, 2001, p. 217)

Un ejemplo claro de grupo musical que ha desarrollado con éxito este estilo es la banda Rinken Band. La banda Rinken, desde su formación en 1977 por el líder Rinken Teruya, ha perseguido el estilo Okinawa pop, combinando hábilmente instrumentos tradicionales de Okinawa como el sanshin y el shima taiko con instrumentos modernos como la batería, los teclados y el bajo. Según información aportada por la página oficial de Rinken Teruya, el ritmo de Okinawa es pop, fuerte y emocionante. La melodía y la voz son puras, hermosas y cómodas. Todas las letras se cantan en el dialecto de Okinawa, llamado Uchinaaguchi, y el escenario es precioso, con trajes coloridos y valientes bailes de “Eisa”. A diferencia del Pop que se puede encontrar en el Japón central, donde suelen ser generaciones jóvenes las que interpretan este estilo, en el caso de Okinawa las generaciones que forman parte de este estilo son mucho más amplias. Esto provoca que la música llegue no se limite a un rango de edad determinado, proporcionando un mayor conocimiento del Pop Uchinā (Roberson, 2001).

Surgen una serie de conflictos y debates alrededor de este género y es que, con la confluencia de todos estos elementos dentro de la música folclórica tradicional de Okinawa, son muchos los investigadores y fanáticos los que se preguntan si esto

verdaderamente puede ser considerado un estilo de min'yō o, incluso, música de Okinawa. Sin embargo, algo innegable es la admiración y respeto que tienen los cantantes o grupos por su lengua. Hacen un uso continuado de su lengua okinawense en las letras, esto es debido a una serie de razones culturales y políticas. Como se reveló en el punto 2.2.2 de este trabajo, el lenguaje fue uno de los elementos culturales que se vio más perjudicado durante las campañas de asimilación por parte del gobierno japonés en el territorio de Okinawa. Como advierte Roberson (2001), incluso el cantante Teruya Rinke desveló que las compañías discográficas se mostraban reacias a la utilización de la lengua okinawense en las canciones, presionando para que actuara en japonés. Al final, depende de los músicos y la canción, la letra puede estar en japonés o no, además de incorporar muchas de ellas fragmentos o frases en otros idiomas, como en inglés. Lo que no debe escapar de la conciencia colectiva es la importancia del idioma. El peligro de tal pérdida no pasa desapercibido, y es que en todo el mundo muchos hablantes de lenguas minoritarias indígenas luchan por conservar sus lenguas maternas, al igual que los okinawenses.

5.2.2 *Shima-uta* (島唄)

Según la definición aportada por el diccionario weblio, shima-uta es “una canción popular que fue escrita y compuesta nuevamente después de la era Taisho (1912-1926)”. La palabra está compuesta por 島 (isla) y 唄 (canción), aunque en la lengua Amami, “el shima de shima-uta significa no sólo una isla geográfica, sino también el lugar de origen de un individuo, y además la comunidad a la que pertenece tanto topográfica como consanguineamente” (Uchida 1989, p. 28 citado en Alarcón-Jiménez, 2009, p. 8).

Se trata de otro término utilizado para describir la música okinawense en general, que data de la década de 1970. El término fue adoptado en las shakuhaislas Amami, en la prefectura de Kagoshima y hace referencia a las canciones “locales” que van acompañadas por un sanshin.

El uso de este término se ha ido extendido a lo largo del territorio de Japón central de Okinawa, especialmente “en el contexto de la música grabada y de la creación musical relacionada con la industria turística” (Gillan, 2013), gracias a la influencia de locutores

okinawenses como Uehara Naohiko⁴² y de músicos como China Sadao. En términos generales, el shima-uta ha seguido un camino paralelo al de otras músicas folclóricas japonesas, que han pasado del ámbito local al nacional y al mundial: “una vez se identificó principalmente con una comunidad local a pequeña escala”, luego “se incorporó cada vez más a una cultura nacional durante el siglo XX”, y hoy en día “se enreda en las tendencias culturales globales” (Hughes 2008, p. 301 citado en Alarcón-Jiménez, 2009, p. 8).

En 1990 The Boom, una banda de rock japonesa formada en la Prefectura de Yamanashi⁴³, lanzó una canción titulada 島唄 (Shima-uta). La canción incorpora el sanshin a la instrumentación típica utilizada por esta banda, la guitarra eléctrica, el bajo y la batería (Alarcón-Jiménez, 2009). El éxito de esta canción popularizó el sonido del sanshin, la música del archipiélago de Ryūkyū y el término “Shima-uta”, el cual ha seguido extendiéndose en algunos círculos. El éxito recibido por esta canción ha provocado una serie de debates entorno a la “okinawidad” de las canciones que vienen del Japón central cuestionando incluso quiénes hacen la “verdadera” música okinawense (Roberson, 2001). Todo esto acrecentado por la presencia de diversos grupos de origen no okinawense como pueden ser: Southern All Stars o Soul Flower Mononoke Summit, los cuales serán expuestos más adelante. A pesar del debate que rodea a los grupos del Japón central que utilizan elementos min'yō, el éxito que han tenido muchas canciones es innegable, llegando incluso a ser reinterpretadas por cantantes o grupos de Okinawa, como es el caso de Shima-uta:

Ha sido rehecha y grabada por la cantante de canción folclórica/Uchinaa Pop de Okinawa Ganeko Yoriko, y se ha incluido en el volumen 11 del Libro de Canciones Folclóricas de Ryūkyū y se ha utilizado como acompañamiento en las actuaciones del grupo de tambores Eisaa. (Roberson, 2001, p. 216).

Con respecto al contenido de estas canciones, encontramos una rica variedad temática. En primer lugar, tenemos las canciones cuyo contenido habla sobre paisajes de lugares famosos. Es una forma de atraer el turismo, al mismo tiempo que embellece el lugar que

⁴² De la ciudad de Naha. Tras graduarse en el instituto de Ishikawa, trabajó en el Ryukyu Shimpō. Se trasladó a Ryukyu Broadcasting Corp. en 1959. Se convirtió en productor del programa de radio “Folk Song Today Worship Nabira” alcanzando altos cargos.

⁴³ Prefectura que se encuentra en la región de Chūbu, en la isla de Honshū

describe. En estas canciones se presentan muchos de los lugares con flores, montañas famosas, ríos, ruinas de castillo, alabando la belleza del paisaje. En segundo lugar, haremos referencia a las canciones que hablan sobre las costumbres de las ciudades. Cantan sobre la prosperidad de estas ciudades, nombrando el centro de la ciudad y de las principales calles que la componen.

Al igual que en el caso anterior, Roberson (2001) revela que esto produce un efecto sorprendente en las relaciones públicas y el turismo. Sin duda tampoco podían faltar las canciones con contenido que haga referencia a las especialidades y productos de la tierra. Estas melodías hablan sobre los productos agrícolas como el arroz y el té, los productos marinos u otros productos procesados como los dulces. En todas estas canciones a menudo se utiliza un lenguaje estándar, lo cual no quiere decir que algunas personas utilicen algún tipo de dialecto propio de la zona, volviendo a producirse el debate de la lengua y su importancia.

5.3 Cantantes y grupos con mayor reconocimiento

Como vimos en el anterior punto del trabajo, alrededor de la música folclórica de Okinawa han surgido numerosos estilos, con sus respectivos cantantes o grupos. En este apartado se expondrán algunos de estos grupos y cantantes más destacados, tanto nacional como internacionalmente, de las últimas décadas.

En primer lugar, destacar la figura de Genji Kuniyoshi, uno de los principales cantantes de la posguerra de canciones folclóricas de Okinawa y Miyako. Nació en Jobe Town en 1930. Creció escuchando las canciones folclóricas de su abuela y practicó su estilo de canto a través de las actividades de la Asociación Juvenil Shinshiro. Debutó como cantante folclórico en 1967, cuando ganó el primer puesto en la división de canciones folclóricas del concurso “Nodo Jiman” de la NHK en Okinawa. Quiso hacer todo lo posible para que las canciones populares de Miyako, que dejaron los antepasados del lugar, llegasen a todos los rincones del mundo. Murió en mayo del 2021.

Entre sus actuaciones más representativas figuran “Nariya Mayagu”⁴⁴ (なりやまあやぐ) y “Torgani Ayagu” (トーガニーあやぐ). La primera de estas es una canción moral,

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=4Lk3-iUd94o>

al mismo tiempo que de amor. Nariyama significa “montaña familiar” y “Ayagu” significa “canción”.

サー馬ん乗らば 手綱ゆるすなよ

Sā-ba n noraba tadzuna yu yurusu na yo

美童屋行き 心許すなよ

Bidō-ya iki kokoro yurusu na yo

イラユマーン サーヤーヌ

Irayumān sâyānu

心許すなよ

Kokoro yurusu na yo

Esta, que es la tercera y última estrofa de la canción, nos sirve de ejemplo para mostrar el componente humilde de las canciones min'yō Okinawa, que suelen hacer mención a la tierra y a sus costumbres. En el primer verso encontramos el carácter 馬 (caballo), y es que los caballos se mencionan a menudo en las letras. El motivo es que hasta alrededor de 1965, cada hogar solía tener tres o cuatro caballos para la agricultura.

En segundo lugar, hablaremos sobre Tetsuhiro Daiku. Según la información aportada por la propia página web del cantante, Tetsuhiro nació en 1948 en Aza Shinkawa, ciudad de Ishigaki, condado de Yaeyama, prefectura de Okinawa. En 1968, comenzó a estudiar Yaeyama Minyo con Yukichi Yamazato. Es internacionalmente conocido, habiendo actuado tanto dentro, como fuera de Okinawa y el extranjero, incluyendo Europa. También ha actuado con músicos étnicos, de jazz y de rock, etc.

En 1999, fue designado como titular del Bien Cultural Inmaterial de la Prefectura de Okinawa (Canción Popular Clásica de Yaeyama). Ha interpretado una gran variedad de canciones isleñas transmitidas en la región de Yaeyama, y se ha consolidado como una figura destacada de la canción folclórica de Yaeyama (Tetsuhiro Daiku Official Website, s.f). Muchas personas simpatizan con su actitud de cantar con amor las canciones de la isla. También tiene sucursales de escuelas de Yaeyama min'yō por todo el país, y se dedica a popularizar y fomentar el Okinawa y el Yaeyama min'yō. Actualmente es el músico más activo de Okinawa. Entre sus canciones más famosos está Asariya Yunta (安里屋ゆんた), cuya explicación podemos encontrar en el punto 3.4 de este trabajo.

Rinsho kadekura

Fue uno de los cantantes más famosos de la Okinawa de posguerra. Se le ha llamado “el dios de las canciones de Okinawa” y “el gigante de las canciones de Okinawa”.

Empezó a tocar el sanshin (guitarra de Okinawa) con las canciones de su madre a una edad temprana, y en los Mares del Sur, fue empleado del ejército y viajó de isla en isla con el sanshin en la mano. Tras la guerra, regresó a Okinawa. Tras la guerra, regresó a Japón y recorrió el país con una compañía teatral itinerante de Okinawa. Tras regresar a Okinawa, se convirtió en tirador de carruajes porque podía cantar mientras trabajaba. En 1973, actuó en solitario en el Shibuya Jean-Jean y en el Ueno Honmoku-tei, y se dio a conocer en todo Japón. En 1994, recibió el Premio al Mérito Cultural de la Prefectura de Okinawa. Expresidente honorario de la Asociación Ryūkyū Min'yo. Falleció el 9 de octubre de 1999.

Seiji noborikawa

A la edad de seis años, entró en Matsu Gekidan, una de las principales compañías teatrales de la época, como aprendiz de acompañante, y posteriormente se formó en compañías teatrales populares como Coralza. Ese mismo año, Sadao China, un niño prodigio de 12 años, se convirtió en aprendiz de Nobukawa. Este fue el primer libro del mundo min'yo que incluyó partituras de voz. En 1998, se convirtió en presidente honorario de la Ryūkyū Min'yo Kyokai. Apareció en las películas "Nabbie's Love" y "Hotel Hibiscus". Su carácter único atrae más la atención. En 1976 se le concede el Primer Premio al Mérito de la Asociación Ryūkyū Min'yo. Fue reconocido como Bien Cultural Inmaterial de la Prefectura de Okinawa (titular de la Ópera de Ryūkyū) en 1989. Falleció en 2013.

Sadao china

Sadao China nació en Osaka el 21 de abril de 1945. Su padre era Sadashige China, que era famoso como jugador de sanshin antes de la guerra. Tanto su padre como su madre se dedicaban a tocar canciones en la isla, y Sadao comenzó a aprender el sanshin de su madre a los cinco años. Sadao China es reconocido por sí mismo y por otros como una figura destacada en este campo. Su amplia actividad como intérprete de sanshin, compositor, productor y realizador de shima-uta es reconocida por todos como una figura destacada (Okinawa-ken sanshin seisaku jigyō kyōdō kumiai).

De acuerdo con la información aportada por Roberson (2001), en la década de 1970, la música folclórica de Okinawa también era conocida por bandas de hard rock como Murasaki, Condition Green y Mari with Medusa. La banda de música japonesa única,

Shang Shang Typhoon debutó con su primer álbum "Shang Shang Typhoon" en 1990. Mezclan muchos tipos de música y elementos artísticos de todo el mundo, como el pop, rock y reggae, junto con la música min'yō para crear su propio sonido original. Los Diamantes, una banda de tercera generación dirigida por el peruano-okinawense Alberto Shiroma, que mezcla ritmos latinos con letras en japonés y español, o la cantautora de pop rock Coco y el dúo femenino Kiroro, cuyas baladas suaves a base de piano, les hicieron ganar mucha atención durante 1998 y 1999. La escena del rock sigue prosperando en Okinawa, y grupos como Mongol 800, Orange Range y BEGIN son los últimos en encontrar la fama en el Japón central.

ビギン (BEGIN)

Grupo de rock en el que los miembros son de la isla de Ishigaki, Okinawa. Lo que caracteriza a este grupo es la utilización de instrumentos occidentales, como la batería, con elementos tradicionales okinawenses, como el sanshin. Según información aportada por la página web oficial de este grupo, desde sus inicios en 1990 no han dejado de publicar canciones y de subirse a muchos escenarios. Sus canciones representativas, como “Shimaninu Takara”, “Nada Sou Sou” y “Egao no Manma”, son cantadas por hombres y mujeres de todas las edades. En los últimos años, ha actuado en Brasil y Hawái, y ha obtenido el apoyo de una amplia gama de grupos de edad por su diversa musicalidad, desde el blues hasta las canciones isleñas. Siguen atrayendo a muchos fans con su nuevo estilo de música participativa que puede ser disfrutada por cualquier persona, joven o mayor.

6. CONCLUSIÓN

La música es una manifestación intrínseca al devenir histórico de cualquier sociedad.

Con este trabajo se ha querido mostrar que la premisa de la homogeneidad cultural y étnica, la cual sostiene la nación japonesa, no es más que un fino velo que ha tratado de ocultar la verdadera diversidad cultural del territorio japonés. La música, un aspecto cultural que a menudo pasa desapercibida para muchos, puede presentarse como un elemento que revele la historia de una región, como es el caso de Okinawa. La música folclórica de Okinawa ha contribuido de una forma muy relevante a poner en valor, la imagen que se tenía de Okinawa y su gente, ayudándola a salir de este rol y posicionarse con un peso cuasi transversal dentro de la cultura actual de Japón. El Boom de Okinawa proporcionó un contexto para la revalorización de aspectos de la tradición, como hemos

visto a lo largo de todo este trabajo. Al entrar en la segunda década del siglo XXI, Okinawa sigue teniendo una próspera escena musical local que mezcla elementos de la tradición y la modernidad en una medida que no se encuentra en ninguna otra prefectura japonesa. Esta creatividad musical es, en gran medida, una extensión de las actividades musicales de muchos de los artistas mencionados en este capítulo en la formación de nuevas expresiones musicales de Yaeyama y de la posición de Okinawa en los límites de Japón.

Por tanto, me gustaría dejar dos cosas en claro:

1) La música *min'yō* es un pilar fundamental de la cultura y la historia de Okinawa, en la que se ve reflejada los cambios de esta región. Con tan solo un estudio de la música folclórica, es posible aprender sobre los sucesos históricos que se producen en Okinawa, como era la vida en el campo o el sufrimiento de la guerra. La música es el alma del pueblo, es un espejo que refleja los hechos que se producen.

2) La música *min'yō*, con la ayuda de los medios de comunicación, contribuyó a cambiar la percepción que se tenía del pueblo okinawense y le proporcionó una imagen nueva, “exótica”.

Dos de los dichos más comunes en Ryūkyū son: *Nuchi du takara*, usado frecuentemente por los isleños en la actualidad y quiere decir “la vida es un tesoro” o “la vida es preciosa”, y *ichariba choodee*, “una vez que nos conocemos, somos como hermanos y hermanas”. Ambos reflejan su amor por la vida y su confiabilidad, algo que también vemos reflejado en las temáticas de las canciones. Los okinawenses son un pueblo que aprecia la vida, respeta lo que le rodea, afronta las vicisitudes del tiempo con valentía y admira su identidad cultural. Es gracias al interés mostrado por el *min'yō* de Okinawa, por parte de su población, lo que hace que estas canciones continúen existiendo y evolucionando.

7. BIBLIOGRAFÍA

Akamine, M. (2016). *The Ryukyu Kingdom: Cornerstone of East Asia*. University of Hawaii Press.
<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=wlkEEAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=he+Ryukyu+Kingdom:+Cornerstone+of+East+Asia&ots=83HxUeR8WR&sig=2r76y2>

[4E4YeKvaoYxHyFQ_EK6Zc#v=onepage&q=he%20Ryukyu%20Kingdom%3A%20Cornerstone%20of%20East%20Asia&f=false](https://www.google.com/search?q=he%20Ryukyu%20Kingdom%3A%20Cornerstone%20of%20East%20Asia&f=false)

Alarcón-Jiménez, A. M. (2009). *Shima-uta: of windows, mirrors, and the adventures of a traveling song* (Doctoral dissertation, UC San Diego). <https://escholarship.org/uc/item/65c271zr>

Ángel Alvarado, R. (2013). La música y su rol en la formación del ser humano. http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122098/La_musica_y_su_rol_en_la_formacion_del_ser_humano.pdf

Begin Biography. Begin Official Website. Fuente: <https://www.begin1990.com/profile/>

Cho, S. (2014). *The Politics of Difference and Authenticity in the Practice of Okinawan Dance and Music in Osaka, Japan* (Doctoral dissertation). https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/108899/sumic_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Cho, S. (2020). 'Playing Okinawan': A Search for Authenticity and the Power Asymmetry in Japanese Appropriation of Okinawan Folk Music. *Journal of Intercultural Studies*, 41(3), 280-298.

Defrance, Y. (2014). SHIMA-UTA RECORDINGS AND COMPETITIONS ASA CONSERVATORY OF LIVING MUSIC IN THE AMAMI ISLANDS. *Music and Minorities from Around the World: Research, Documentation and Interdisciplinary Study*, 72. https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=tummBgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA72&dq=shimauta&ots=YSQvFaO_nn&sig=nMPFT0sOnTprxgAHHaQIuxfF_MQ#v=onepage&q=shimauta&f=false

Experience Eisa, Enjoy Eisa. (2021, 12 de mayo). Eisa Museum . <https://eisa-museum.jp/en/>

Facts and Details (2016). *SUFFERING BY CIVILIANS DURING THE BATTLE OF OKINAWA* <http://factsanddetails.com/asian/ca67/sub429/entry-5339.html>

Forsythe, R. (2017). Identity Politics in Okinawan Kumiodori: Mekarushi and Hana no Maboroshi (Vision of Flowers). *Asian Theatre Journal*, 34(2), 322-346. https://www.jstor.org/stable/pdf/44631303.pdf?ab_segments=0%252FSYC-5878%252Fright-side&refreqid=excelsior%3Aeddc1e06a9f78ad5424edd9a1220a46c

Gillan, M. (2013). *Songs from the Edge of Japan: Music-making in Yaeyama and Okinawa*. Ashgate Publishing, Ltd. <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=XdShAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=songs+from+the+edge+of+japan&ots=edWNobniKJ&sig=3xqEtX5Hgczd87Jf6GOxZY0wXqo#v=onepage&q=songs%20from%20the%20edge%20of%20japan&f=false>

Hein, L., & Selden, M. (Eds.). (2003). *Islands of discontent: Okinawan responses to Japanese and American power*. Rowman & Littlefield Publishers. <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=ec4dAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP3&dq=Hein+y+Selden+2003&ots=0yY5aR9Xfc&sig=GXnWnudlXXvH0jaGp5156vZP0fc#v=onepage&q=Hein%20y%20Selden%202003&f=false>

Heinrich, P. (2004). Language planning and language ideology in the Ryūkyū Islands. *Language policy*, 3(2), 153-179. <https://link.springer.com/content/pdf/10.1023/B:LPOL.0000036192.53709.fc.pdf>

Higa, E. (1988). Okinawa koten ongaku no onkai o me < tte.

Higa, E. O. (1976). *OKINAWAN CLASSICAL MUSIC: ANALYSIS OF VOCAL PERFORMANCE*. University of Hawai'i at Manoa. <https://www.proquest.com/docview/302811364?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>

Hook, G., & Siddle, R. (2003). *Japan and Okinawa structure and subjectivity*. RoutledgeCurzon.

https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=3RMHt2iLcCkC&oi=fnd&pg=PT10&dq=pax+sinica+okinawa&ots=yiMRwm2fK_&sig=mRC0iEMR_Toc03YRKSe71QvO3BM#v=onepage&q=pax%20sinica%20okinawa&f=false

Hughes, D. W. (1990). Japanese "New Folk Songs," Old and New. *Asian Music*, 22(1), 1-49.

https://www.academia.edu/3716004/Japanese_new_folk_songs_old_and_new?email_work_card=view-paper

Hughes, D. W. (2008). *Traditional folk song in modern Japan: sources, sentiment and society*. Global Oriental.

https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=yfV5DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=traditional+folk+songs+in+modern+&ots=uPMFf_EY1p&sig=20ltQw-jYK4m3TgKzQMBNJw6Xm4#v=onepage&q=traditional%20folk%20songs%20in%20modern&f=false

Izumi, K. (2005). The Originality and Great Variety of Ryukyuan Music. <http://ir.lib.u-ryukyu.ac.jp/bitstream/20.500.12000/25834/1/2005-international+congress+of+voice+teachers.pdf>

Jiménez, A. M. A. CAPÍTULO 7." SHIMA-UTA", UNA CANCIÓN DE INSPIRACIÓN OKINAWENSE EN ARGENTINA.

<https://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/capitulos/capitulo07.pdf>

John Potter (s.f). *EL PODER DE OKINAWA, Las Raíces Musicales de las Islas Ryûkyû*. Artes Escénicas de Japón.

<https://www.japonartescenicass.org/okinawa/musica/poder/voces.html>

Johnson, H. (2009). *The Shamisen: Tradition and Diversity*. Brill. <https://brill.com/view/title/14148>

Kanai, K. (1955). The Folk Music of the Ryūkyūs. *Journal of the International Folk Music Council*, 17-19.
https://www.jstor.org/stable/834526?casa_token=OOv52MDwceckAAAAA%3A7KEPEIsJE8jWM_dqkLaEvWMKwdnmv3A6GEwivEGo9eTt-hEf46wrO-UtTNngTUFxtOtbnONDMqTorjAghV6ArZdXBlXwLhrop_PXu4O4GvrqHMGr70A2g&seq=1#metadata_info_tab_contents

Kara kui no erabikata. (2021, 22 de mayo). Okinawa sanshin Net. <https://okinawa-sanshin.net/column/karakui>

Kawase, A. (2017). < Chapter. 2> *Nihon min'yō to wa nanika. Toward Regional CIRAS discussion paper No. 72: Nihon min'yō no chiiki hikaku kenkyū ni mukete - saikaidō San'in-dō San'yō michi no chiiki-sei = Toward Regional Comparative Study of Traditional Japanese Folk Songs: Regionality of Saikaidō, San'indō and San 'yōdō*, 72, 6-11.

Kerr, G. H. (2011). *Okinawa: The history of an island people*. Tuttle Publishing.
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=aCfRAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT14&dq=Okinawa:+The+History+of+an+Island+People&ots=agzqPxM1H4&sig=jH-ptceRfz_4ryyOf2uvSN9GnNg#v=onepage&q=Okinawa%3A%20The%20History%20of%20an%20Island%20People&f=false

Kojima, T. (1991). *Nihon min'yō no chiiki-sei kenkyū ni mukete no shiron: Nihon min'yō no Nihonkai-gawa to Setonaikai-gawa* (V. Seikatsu bunka-shi e no shiten).

Kumiodori, traditional Okinawan musical theatre. (2015). United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. <https://ich.unesco.org/en/RL/kumiodori-traditional-okinawan-musical-theatre-00405>

Kyushu Tourism, Promotion Organization. Amami no `shimauta', sono aietsuna hibiki. <https://www.welcomekyushu.jp/unchiku/?mode=detailtebiki&id=104>

La Rue, J. (1946). Native music on Okinawa. *The Musical Quarterly*, 32(2), 157-170.
https://www.jstor.org/stable/739129?casa_token=4cL5qAih3OMAAAAA%3Afe0CtM

[KJWCW6wXzxFq0E9Bq7QSYLxKFhGnJiqJNit7k8kv4B3Idz7MvENTi7Jfzik9T_w8OrXPS9EvIQxMD5iNU-VvIfVo_ZpqToIyYIysUFYeFpASt7AWA&seq=1#metadata_info_tab_contents](https://www.jstage.jst.go.jp/article/ajiaminzokukenkyu/3/0/3_75/_pdf/-char/ja)

MAKOTO, Y., & COTHER, S. SHIMAUTA AND SOCIETY IN JAPAN'S SOUTHWESTERN ISLANDS. <https://sicri-network.org/ISIC4/i.%20ISIC4P%20Makoto%20&%20Cother.pdf>

Malm, W. P. (1990). *Japanese Music & Musical Instruments*. Tuttle Publishing. https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=sxjQAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR15&dq=miyako+music&ots=Fvuyq1Unlh&sig=sM2BOxm0_bd5yhtNVqxOHRINIP4#v=onepage&q=miyako%20music&f=false

Mashita Atsushi. (2004). Utasha no jinsei-shi — Amami Shimauta no seitai —. *Ajia minzoku bunka kenkyū*, 3, 75 - 88. https://www.jstage.jst.go.jp/article/ajiaminzokukenkyu/3/0/3_75/_pdf/-char/ja

Matsumoto, Y. S. (1982). Okinawa migrants to Hawaii. <https://evols.library.manoa.hawaii.edu/bitstream/10524/476/JL16133.p>

Min'yo -Japanese traditional folk songs-. (2021, 7 de junio). JapanFoundation. <https://www.jpff.go.jp/e/project/culture/archive/information/1109/09-03.html>

NAKAHARA, Y. (1993). TRANSMISSION AND MUSICAL CHANGE THE SHIMA-UTA SONGS OF AMAMI OSHIMA. *Toyo ongaku kenkyu: the journal of the Society for the Research of Asiatic Music*, 1993(56), 49-74. https://www.jstage.jst.go.jp/article/toyoongakukenkyu1936/1993/56/1993_56_49/_pdf/-char/ja

Namiki, K. (2016). Okinawa min'yō to media: Kategarurinshō no shinwa (< tokushū I > karada no kagaku to bunka). *Kiri kage ronsō*, (35), 15 - 21.

Naohiko Uehara. (2021, 10 de octubre). Piratsuka, K. Naohiko Uehara <https://www.piratsuka.com/en/performer/1900>

Nari ya ma Aya gu' no kashi to tai. (2021, 8 de junio). Churashima.
<https://www.churashima.net/shimauta/05/index02.html>

Nelson, T. (2006). Japan in the life of early Ryukyu. *The Journal of Japanese Studies*, 367-392. https://www.jstor.org/stable/pdf/25064649.pdf?ab_segments=0%252F5770%252Fcontrol&refreqid=excelsior%3A2f0403dd237b02462aca56c8c254b6ff

Ogawa, H. (2010). Watashi no Amami min'yō kenkyū. *Sō-rin*, (1), 68 - 81.

Okinawa Prefectural Government (2018). *What Okinawa Wants You to Understand about the U.S Military Bases.* <http://dc-office.org/wp-content/uploads/2018/03/E-all.pdf>
Okinawa-sen (2021). *Mainichi Shinbun.*
<https://mainichi.jp/maisho/articles/20210413/kei/00s/00s/007000c>

Okuhira, S. (1987). Okinawa no geinō to fukusō bunka. *Kasei kenkyū*, 18, 31 – 38

Pearson, R. (2013). *Ancient Ryukyu: An archaeological study of island communities.* University of Hawaii Press.
<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=fvLGDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=ryukyu+kingdom&ots=TbcDqkskeA&sig=FM-b0p-h2ArZH4zditupL-Mla30#v=onepage&q=ryukyu%20kingdom&f=false>

Porufi-ru. Tetsuhiro Daiku Official Website. Fuente: <https://daiku-tetsuhiro.com/profile/>

Ribble, D. B. (2009). The Tin Whistle and the Shakuhachi: a Comparison and Contrast of Two Flutes from the Opposite Ends of Eurasia. *Kochi: Kochi University.* <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.582.9516&rep=rep1&type=pdf>

Roberson, J. E. (2001). Uchinaa pop: place and identity in contemporary Okinawan popular music. *Critical Asian Studies*, 33(2), 211-242.

https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14672710122617?casa_token=MR_q7AczigsAAAA:U_8VnqdDqGcmxJpjIT8jyFeg35ScnRx1qKvMipKK4zyvgZKcv5v_O-toFWkpAa2WvsROXRR9NMArb_c

Sakata, L. (1966). The comparative analysis of sawari on the shamisen. *Ethnomusicology*, 10(2), 141-152.

Sanshin ga dekiru made. (2021, 20 de mayo). Okinawa-ken sanshin seisaku jigyo kyodō kumiai. <https://okinawa34.jp/sanshin/process>

Sanshin no kawa no ranku ni tsuite. (2021, 24 de mayo). Eru – Okinawa. <http://www.el-okinawa.com/sanshin/rank.php>

Sanshin no rekishi. (20 de mayo). Okinawa-ken sanshin seisaku jigyo kyodō kumiai. <https://okinawa34.jp/sanshin/history>

Sawada, S. (2020) *Sengo Okinawa ni okeru utaja no imēji to yakuwari no hensen min'yō kurabu min'yō sakaba to iu “ba” ni chakumoku shite*. Tōsho chiiki kagaku, 1, 95 - 114. https://www.jstage.jst.go.jp/article/jrsi/1/0/1_95/_article/-char/ja/

Seyama, T. (1998). The re-contextualisation of the Shakuhachi (Syakuhati) and its music from traditional/classical into modern/popular. *The world of music*, 69-83. https://www.jstor.org/stable/41699197?seq=1#metadata_info_tab_contents

Shin - min yō [- min'eu] [shin min'yō] (2021, 8 de junio). Weblío. <https://www.weblío.jp/content/%E6%96%B0%E6%B0%91%E8%AC%A1>

Shinobue no erabikata to tsukaiwake. (2021, 25 de mayo). Yajikitajiji. <http://yajikitajiji.web.fc2.com/>

Siddle, R. (1998). Colonialism and Identity in Okinawa before 1945. *Japanese Studies*, 18(2), 117-133. https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10371399808727647?casa_token=KObi

YIPvtGkAAAAA:N6OZgTgBVzUMPxWMg305nM0TDDDumlBQh4CqWLGjFaoqRs9uOj0seDX-uYZS9FzMaAUGcTQriT9iaA

Takahashi, A., Otsuka, H., & Ota, H. (2008). Systematic Review of Late Pleistocene Turtles (Reptilia: Chelonii) from the Ryukyu Archipelago, Japan, with Special Reference to Paleogeographical Implications1. *Pacific Science*, 62(3), 395-402. <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/22715/vol62n3-395-402.pdf>

TAKAHASHI, M. (2002). Changes in the Performing Style of Minyou Singers in Post WWII Okinawa A comparison of three generations. *Popular Music Studies*, 6, 17-37. https://www.jstage.jst.go.jp/article/jasmpms1997/6/0/6_0_17/_article/-char/ja/#

Takashi, K. (2020). Sanshin no rekishi. <https://www.takahisakawasaki.com/post/%E5%B0%BA%E5%85%AB%E3%81%AE%E6%AD%B4%E5%8F%B2>

Takeuchi, T. (1966) Denshō min'yō no kashi to kyokusetsu ni okeru mondaiten genroku-ki no hayariuta 五尺節 No baai. *Nihon kayō kenkyū*, 4, 29 - 32. https://www.jstage.jst.go.jp/article/kayo/4/0/4_29/_pdf/-char/ja

The Tozanryu Shakuhachi Foundation. Shakuhachi ni tsuite (rekishi). <http://www.tozanryu.com/introduction/shakuhachi/shakuhachi01/>

Thompson, R. (2008). The music of Ryukyu. *Ashgate Research Companion to Japanese Music*. <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=W2JTgQGc99EC&oi=fnd&pg=PA303&dq=The+Ashgate+Research+Companion+to+Japanese+Music+ryukyu&ots=WkScntDnSc&sig=6a6JdHepSwUrjQKq7dHF7-B4Lus#v=onepage&q=The%20Ashgate%20Research%20Companion%20to%20Japanese%20Music%20ryukyu&f=false>

Tokita, A., & Hughes, D. W. (Eds.). (2008). *The Ashgate research companion to Japanese music*. Ashgate Publishing, Ltd. <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=W2JTgQGc99EC&oi=fnd&pg=PR13&d>

q=he+Ashgate+Research+Companion+to+Japanese+Music&ots=WkSdovDeRg&sig=R-n-4ZfdJ-

UA9i6oEmhggNSSUKo#v=onepage&q=he%20Ashgate%20Research%20Companion%20to%20Japanese%20Music&f=false

Uezato, T. (2020). *Ryūkyū: una originalidad nacida de la fusión*. Nippon.com
<https://www.nippon.com/es/japan-topics/g00949/>

Umihiko (2015), (2015), Amami min'yō ni tsuite (sono ichi) Ameba.
<https://ameblo.jp/jkkwf703/entry-12082634386.html>

Yagi, Y. (1994). Furusato no taiko. *Jinmonchiri*, 46 (6), 581 - 603.
https://www.jstage.jst.go.jp/article/jjhg1948/46/6/46_6_581/_pdf/-char/en