

DOI 10.3994/RIEAO 2010.03.015

Revista Iberoamericana de Estudios de Asia Oriental (2010) 3: 15- 46

***ENKA-KAYÔKYOUKU: UN INSTRUMENTO  
PARA UNIFICAR LOS SENTIMIENTOS DE  
LOS JAPONESES EN LA POSGUERRA  
(1945-1976)***

Atziri Mariana Quintana Mexiac \*

*A mis padres por su apoyo, a Julio César quien, a pesar de  
la distancia, canta conmigo enka, y a Kazunori por  
caminar a mi lado.*

**Resumen:** En el presente artículo se demostrará que las letras de canciones populares japonesas, *enka- kayôkyoku*, sirvieron como válvula de escape y como fuente de identidad para los japoneses al final de la Segunda Guerra Mundial. Por medio de una serie de canciones cuyos temas versan sobre las características de algunas ciudades de Japón, se entenderán las condiciones, los sentimientos y

---

\* Atziri Mariana Quintana Mexiac es maestra en Estudios de Asia y África por El Colegio de México y en Relaciones Internacionales por la Universidad Hitotsubashi de Japón.

los sueños compartidos por los ciudadanos japoneses de aquella época. Puesto que este país experimentó de manera muy particular el fin de la guerra, con las bombas atómicas y el fin de muchos símbolos nacionales, la forma que toman expresiones artísticas como la música, son exclusivas de Japón. Por medio de este estudio se intentará llenar el vacío que existe con respecto a la importancia de los estudios de la música popular japonesa.

**Abstract:** This paper will demonstrate that the lyrics of the Japanese popular songs known as *enka-kayokyoku* served as an outlet and as an identity source for the Japanese people at the end of World War II. By using a selection of songs with lyrics dealing with the identifying characteristics of several well known Japanese cities, the conditions, sentiments and dreams shared by the Japanese people of that era will be better understood. Since this country experienced the end of the war in a unique way, including the atomic bombings and the extinction of many national symbols, the shape of all forms of artistic expression in this era, including music, is exclusive of Japan. This analysis will try to fill the existing gap regarding the relevance of studies on Japanese popular music.

## **Introducción:**

Tal como sostiene el sociólogo de la Universidad de Tokio, Mita Munesuke<sup>1</sup>, en su obra *Psicología social del Japón moderno*<sup>2</sup>, la música, al igual que muchas otras expresiones artísticas, refleja diversos sentimientos y puntos de vista de la sociedad que las produce y las consume. No solo esto: la música, a lo largo de la historia, también ha servido como

instrumento de adoctrinamiento, rebelión, transmisión de noticias y conocimiento.

En el caso del Japón contemporáneo, en el que muchas de sus canciones escolares y de guerra llegaron a convertirse en grandes éxitos y objetos promocionales<sup>3</sup>, este papel desempeñado por la música ha sido especialmente relevante. Un buen número de estas canciones y melodías consistían en copias o reinterpretaciones de temas occidentales, pero en otras se procedía, asimismo, a la combinación de estas con la escala musical pentatónica japonesa. Sobre esta base se añadía una letra en japonés, no necesariamente relacionada con la original. Así ocurre, por ejemplo, en la melodía escocesa *Auld Lang Syne*. Originalmente, esta canción, que era interpretada para celebrar el Año Nuevo en los países angloparlantes, fue reutilizada en Japón, sin que se retocase su melodía, para realizar una versión libre de la letra en japonés<sup>4</sup>, que se tituló *Hotaru no hikari* (蛍の光, “Luz de las luciérnagas”). Esta melodía, a pesar de haber sido una de las primeras melodías occidentales que se difundió en Japón durante el periodo Meiji, es reconocida aún en la actualidad por toda la población japonesa, al ser interpretada durante las graduaciones escolares, así como en la víspera del Año Nuevo en la cadena televisiva nacional, NHK. Lo cierto es que muchas melodías importadas de Occidente han servido como *música de fondo* para la vida de las personas en los diversos momentos históricos que ha atravesado el Japón contemporáneo.

Al término de la Segunda Guerra Mundial, muchos de los símbolos que brindaban o hacían sentir unidad a los japoneses vieron mermada su eficacia o se destruyó su significado (Befu, 2001:87). Su ejemplo más relevante es, por supuesto, la

pérdida de la divinidad del emperador. Asimismo, a la merma de esta influencia contribuyó el temor a que símbolos patrios como la bandera nacional se volvieran objetos de culto para los imperialistas y que estos alimentaran movimientos que, en un futuro, pudieran llevar de nuevo a Japón a un conflicto internacional, por lo que la mayoría de estos objetos desaparecieron de la vida pública en buena medida<sup>5</sup>.

Todo esto hizo sentir a la sociedad japonesa un cierto vacío, puesto que si ya no había una guerra que ganar o un ideal que defender, tampoco parecían permanecer los símbolos que habían unido a los japoneses hasta entonces. Posteriormente, la recuperación económica se volvió la meta fundamental de la sociedad nipona, sin embargo, las dificultades y los sentimientos negativos generados por la guerra permanecieron. En los difíciles momentos de la reconstrucción del país, las canciones conocidas como *enka* representaron un escape, una fuente de apoyo y de sentimiento de unidad para la sociedad japonesa de posguerra que buscaba un horizonte esperanzador sobre las ruinas.

A pesar de la relativa popularidad de las canciones *enka* entre el público japonés y a que existe un buen número de literatura acerca de este tema, son prácticamente nulas las investigaciones que se han realizado con el objetivo de desvelar su papel en el proceso de reconstrucción de la sociedad japonesa de posguerra. Por el contrario, la mayoría de los autores japoneses se han centrado en analizar el éxito de las creaciones de ciertos compositores (Shinoda, 2007), a discutir los orígenes del estilo y de la denominación *enka*, dejando de lado el papel jugado por este tipo de música después del fin de la Segunda Guerra Mundial. Por su parte,

Christine Yano (2000, 2003) ha revelado por primera vez al lector occidental la historia y desarrollo de este género musical. No obstante, se centra solamente en el pequeño grupo de canciones *enka* incluidas dentro de la estricta definición posterior a la década de los ochenta. Es decir, aquellas canciones de amor no correspondido cuyos intérpretes visten *kimono*.<sup>6</sup>

Por lo tanto, el objeto del presente ensayo es mostrar que las canciones populares *kayôkyoku* (歌謡曲, baladas), muchas de las cuales serían posteriormente clasificadas dentro del género *enka* (演歌, balada *tradicional* japonesa), y que hasta la fecha se conocen bajo el mismo nombre, sirvieron como una válvula de escape para los japoneses de entonces. Para esta tarea se hará uso de una serie de canciones cuyos temas versan sobre las características de las ciudades y barrios de Japón, todos ellos lugares representativos en la historia de la reconstrucción. El conjunto de estas composiciones son presentadas por primera vez en castellano<sup>7</sup>. De igual manera, con excepción de la “Rapsodia de Tokio”, que es parte del estudio de Mita, todas las canciones traducidas en esta ocasión son inéditas en un análisis académico.

A lo largo de esta investigación se demostrará cómo las letras y sus intérpretes reflejan las condiciones, los sentimientos y los sueños compartidos por los ciudadanos japoneses, así como los ambientes en los que se movieron durante las tres décadas posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial, reafirmando de un modo u otro su identidad como sociedad y dando la impresión de que estos sentimientos representaban la *unicidad* de los japoneses. Es decir, que eran una serie de sentimientos exclusivos de esta sociedad y

compartidos en su interior. Puesto que los japoneses experimentaron de manera muy particular el fin de la guerra, con las bombas atómicas y el fin de muchos símbolos nacionales, la forma que toman expresiones artísticas como la música son exclusivas de Japón. De esta manera se intentará llenar el vacío que existe respecto a la perspectiva en los estudios de la música popular japonesa.

### 1. ¿Qué es el *enka* (演歌<sup>8</sup>)?

Como se mencionó anteriormente, las canciones del género *enka* reflejaron, y aún reflejan, una parte importante de los sentimientos japoneses de posguerra, específicamente entre los años 1945 y 1976<sup>9</sup>, y esa es la razón por la que, en la actualidad, este género se ha llegado a etiquetar como la canción japonesa por excelencia. Sin embargo, *enka* no surgió como respuesta a las situaciones de ese periodo histórico. Antecedentes de este género músico-vocal pueden encontrarse ya en el siglo XIX. El nombre de *enka* para referirse a ciertas canciones surge, de hecho, durante el periodo Meiji, cuando la alfabetización era asunto de unos pocos y la transmisión oral se convertía en el mejor medio para dar a conocer ciertos eventos (Soeda, 1963:1).

Durante la década de 1880, los movimientos por los derechos populares exigían una menor centralización del poder por parte del gobierno. En su afán por llegar a un mayor número de gente, los activistas utilizaron melodías folklóricas, a las que ponían como letras las noticias o las informaciones que querían difundir. *Dainamaito bushi* (ダイナマイト節,

“La canción de la dinamita”), de la década de 1880, llama al pueblo a pedir que se fortalezca el bienestar público y que sea el propio pueblo quien tenga el poder o, de lo contrario, anuncia que habrá protestas. Posteriormente, con el establecimiento del primer instituto de música en Japón, a estas melodías nativas se fueron anexando tonos occidentales, así como cadencias de marchas marciales. Por ejemplo, *Akatombo* (赤とんぼ, “Libélulas rojas”)<sup>10</sup>, un tema clásico de las canciones folklóricas de Japón, cuenta con un estilo europeo en su melodía.

Por otra parte, el gobierno japonés inició investigaciones sobre cómo el gobierno estadounidense utilizaba la música en la educación primaria. Al reconocer su importancia para la transmisión de valores nacionales, músicos y compositores se dieron a la tarea de crear un repertorio musical que englobara una serie de sentimientos y valores que el gobierno quería promover entre la ciudadanía. Durante los periodos de conflicto internacional Meiji, Taishô y Shôwa, era común que las letras de estas composiciones estuvieran repletas de sentimientos nacionalistas o del orgullo que representaba morir por la patria (Ohnuki-Thierney, 2002:130)<sup>11</sup>.

Con el nuevo siglo, al cambiar las circunstancias de la sociedad japonesa, estas canciones que antes tenían tintes de rebelión o que eran utilizadas para expresar problemas históricos y sociales, empezaron a tomar como temas centrales el amor y la nostalgia, convirtiéndose en lo que después se llamarían baladas o *kayôkyoku*. Poco a poco, todas estas canciones desempeñarían un papel cada vez más importante para los japoneses, gracias a la influencia de los medios de

comunicación, así como del perfeccionamiento en la grabación de música y vídeo.

Es a partir del periodo Taishô, cuando empieza a ser evidente la mezcla de música occidental y escalas nativas en las canciones modernas de *enka*. En el periodo Shôwa, los temas más socorridos para este género fueron el amor no correspondido, el amor que fracasa y, fundamentalmente, la nostalgia. Estos temas, así como el modo de interpretación del género *enka*, serían englobados, junto con otros tipos de canciones, bajo la denominación de *kayôkyoku* pero, debido a que las fronteras entre *enka* y otros géneros surgidos en el mismo momento no se encuentran bien definidas, en este ensayo las canciones elegidas se denominarán con el término *enka*.<sup>12</sup>

Las características de las canciones *enka* son, principalmente, la combinación de instrumentos occidentales con escalas japonesas y las técnicas vocales que tienen como resultado un efecto nostálgico, como si el *enka* hubiera necesariamente de *sonar a viejo*. Como ha afirmado Yano, “... la desaparición en el paso del tiempo es parte de su atractivo. Un éxito de 1993 es creado artificialmente para que pueda ser confundido con uno de 1953 fácilmente” (Yano, 2000:3). En ello abunda el empleo, por parte de los cantantes de elementos de la cultura tradicional japonesa, de abanicos y kimonos. Igual que estas melodías son compuestas para dar la impresión de que son tonadas viejas, sus intérpretes crean toda una parafernalia tradicional japonesa exagerada que sirve para que el público no solo sienta que el tiempo se detuvo, sino que el *enka* refleja los sentimientos nativos de Japón.

En particular, los rasgos de las canciones elegidas para su análisis en este ensayo, además de los mencionados anteriormente, son la representación de historias de amor no correspondido, fracasado o nostálgico, así como la aparición de escenas de ciudades con la imagen de modernidad y otras relacionadas con estas.

## **2. *Enka-Kayôkyoku* 演歌・歌謡曲 como instrumento de unidad social**

Todo lo anterior ha sido considerablemente discutido en la literatura previa. Sin embargo, además de la influencia europea y de ser un género creado (y no natural de Japón, como se pretende hacer creer), *enka* no se ha analizado desde otro punto de vista. Estas canciones no solo valieron para crear un género musical *pseudojaponés*, sino como un estandarte de ciertos sentimientos que sí eran naturales del Japón, al ser las reacciones a lo vivido durante el fin de la guerra y posteriormente al mismo.

Autores como Wajima (2010) y Yano (2000) afirman que *enka* es un estilo musical creado para hacer sentir a los japoneses que es algo viejo y original de Japón por medio de sus melodías y canto, supuestamente en la escala musical japonesa. Pese a eso, consideramos que la discusión, más que centrarse en la originalidad de la música, debería estar en el análisis de los mensajes que transmiten estas canciones: el de buscar simpatía entre los japoneses, ya que muchos de sus

grupos y comunidades quedaron destruidos como consecuencia de la guerra y la migración.

A continuación, se tratará de observar el modo en que estas canciones y sus mensajes se convirtieron en una válvula de escape para los japoneses y en una expresión, por tanto, de *japonesidad*. Es decir, que los japoneses eran capaces de verse como un grupo, a pesar de la desaparición de ciertos símbolos nacionales, gracias a que los sentimientos expresados en este género musical eran compartidos por la mayoría de la población.

Como se mencionó anteriormente, la posguerra conllevó la devaluación de muchos símbolos, y fue causa de graves preocupaciones económicas, así como de la emigración de grandes masas de población rural a las metrópolis. La difusión de estas canciones constituyó un bálsamo para las vidas de los atribulados ciudadanos japoneses.

Dentro del género *enka* se compusieron un gran número de canciones que mencionaban las grandes ciudades de Japón, pero otras muchas, en cambio, hablaban de la nostalgia por los lugares de origen de quienes habían emigrado a aquellas desde aldeas o ciudades de reducida población. Las ciudades que se representan en estas canciones no son las ciudades en las que vivían los japoneses de las décadas de los cincuenta o sesenta, ciudades en ruinas o en proceso de recuperación, sino que, por el contrario, son lugares de ensueño, que ofrecen todas las bondades y diversiones de las metrópolis modernas. Como el género exige, estas virtudes se mezclan con la tristeza y las preocupaciones por un amor no correspondido o por el fin de una relación, o con la nostalgia.

Algunas de estas canciones no fueron escritas en la posguerra para reflejar la situación de ese periodo, sino que eran composiciones recicladas que encajaban en las condiciones actuales. Esto las volvió a convertir en un éxito inmediato entre el público japonés. Uno de los casos más célebres es el de la canción *Tokyo Rhapsody* (東京ラブソデイ, “Rapsodia de Tokio”), compuesta en el año 1936 e interpretada por Fujiyama Ichiro (藤山一郎). En esta oda a la capital de Japón se expresan claramente las actividades que se podían llevar a cabo en diferentes partes de Tokio y se nos muestra la parte moderna de esta metrópoli, como el jazz<sup>13</sup> o las cafeterías de moda, reflejando un sentimiento general de admiración por esta ciudad y lo que ofrecía a sus habitantes. A pesar de haber sido estrenada antes de la guerra, esta canción fue nuevamente popularizada por Misora Hibari (美空ひばり) en la década de 1950 y su éxito se repitió, debido a que seguía reflejando sentimientos existentes en la sociedad japonesa.

*Tokyo Rhapsody* (東京ラブソデイ, “Rapsodia de Tokio”)

|  |   |
|--|---|
| 東京ラブソデイ (Tokyo Rapsodi)<br>【作詞】門田ゆたか【作曲】古賀政男                         | “Rapsodia de Tokio”<br>(Letra: Katota Yutaka.<br>Música: Koga Masao).   |
| (...)<br>神田は思い出の街<br>いまもこの胸にこの胸に<br>ニコライの鐘も鳴る<br>楽し都恋の都<br>夢の楽園よ花の東京 | (...)<br>Kanda es el barrio de los recuerdos,<br>aún resuenan en este pecho,<br>en este pecho,<br>las campanas de Nikorai <sup>14</sup> . |

|   |   |
|---|---|
| <p>明けても暮れてもうたう<br/>         ジャズの浅草行けば<br/>         恋の踊り子の踊り子の<br/>         黒子さえ忘れぬ<br/>         (...)</p> | <p>La capital divertida, la<br/>         capital del amor,<br/>         el paraíso de los sueños,<br/>         Tokio en flor.</p> <p>Si vas a la Asakusa jazzista,<br/>         amanezca o anochezca,<br/>         canta.</p> <p>Ni siquiera puedo olvidar el<br/>         lunar de la bailarina, de la<br/>         bailarina de mi amor (...)</p> |
|---|---|

Los japoneses, especialmente los tokiotas que escuchaban esta canción, podían vislumbrar el sinfín de oportunidades que se ofrecían para todos en la capital del país y, al mismo tiempo, los lugares llenos de historia. De esta manera, se hacía una mezcla perfecta entre la nostalgia del pasado y la ilusión hacia el futuro, sentimientos que, sin lugar a dudas, compartía la mayoría de la sociedad japonesa del momento. Kanda era un lugar de intelectuales donde se desarrollaban las nuevas tendencias del pensamiento, los estudios y la formación de la nueva generación estudiantil. Pero también era una zona llena de historia, como refleja la mención al primer templo cristiano ortodoxo en Tokio (Nikorai). Asakusa era la zona moderna, donde el comercio volvía a tomar fuerza y en la que se mezclaban las tradiciones de los comerciantes de la preguerra y la posguerra. Al mismo tiempo, está la idea de la Asakusa tradicional, que tanto para los japoneses de 1936 como para los de 1946 era un punto lleno de atractivos.

Mita ha afirmado que “*Rapsodia de Tokio*, la cual se puso de moda en 1936, fue el último brillo de estas odas a la

ciudad...” (Mita, 1993:46); sin embargo, un estudio en profundidad de la cuestión parece demostrar lo contrario, “... conforme Japón inicia su tremendo crecimiento económico en la posguerra, la clase media creció al mismo paso. Como resultado, muchas más canciones buscaron ganarse el gusto de la clase urbana, oficinistas...” (Fujie, 1989:207). Por lo tanto, como seguiremos demostrando, más que una desaparición, se puede hablar de una evolución o cambio en la presentación de las odas a la ciudad. En estas canciones de posguerra no solo se pondrían de manifiesto las características modernas de las ciudades, sino que también se abordarían con mayor claridad los sentimientos de nostalgia y de amor no correspondido.

Ya en 1947 otro tema de Fujiyama Ichirô cosechó un enorme éxito radiofónico. En la canción titulada *Yume awaki Tokio* (夢淡き東京, “Sueños ligeros de Tokio”), podemos encontrar una clara influencia de las marchas marciales que tanta popularidad tuvieron a partir del periodo Meiji. Además, de nuevo, en esta canción aparecen lugares típicos y característicamente modernos, como el Hospital de San Lucas (聖路可, Seiroka<sup>15</sup>).

|   |   |
|---|---|
| <p>夢淡き東京 (Yume awaki Tokyo)</p> <p>【作詞】サトウ ハチ<br/>ロ一</p> <p>【作曲】古関 裕而</p> | <p>“Sueños ligeros de Tokio”</p> <p>Letra: Satô Hachirô</p> <p>Música: Yuji Koseki.</p> <p>Extracto</p> |
|---|---|

|   |  |
|---|--|
| <p>柳青める日つばめが<br/>座に飛ぶ日</p> <p>誰を待つ心 可愛い<br/>ラス窓</p> <p>かすむは 春の青空<br/>あの屋根は</p> <p>かがやく 聖路可か<br/>はるかに 朝の虹も<br/>た</p> <p>誰を待つ心 淡き夢<br/>町 東京</p> | <p>El día en que reverdecen los sauces,<br/>el día en que vuelan<br/>golondrinas por Ginza,</p> <p>¿A quién espera este corazón detrás<br/>de un bonito ventanal?</p> <p>¿Lo que se nubla es el cielo azul de<br/>la primavera?</p> <p>¿Ese techo que brilla es Seiroka?<br/>A lo lejos aparece también un arco<br/>iris matutino.</p> <p>¿A quién espera este corazón? Tokio,<br/>ciudad de los sueños ligeros.</p> |
| <p>君は浅草か あの娘<br/>神田の育ち</p> <p>風に通わすか 願う<br/>同じ夢</p> <p>ほのかに胸に 浮か<br/>のはあの姿</p> <p>夕日に 染めた顔</p>  | <p>¿Eres tú de Asakusa? Aquella chica<br/>de Kanda.</p> <p>¿El viento lleva el<br/>mismo sueño que desean?<br/>Se asoma vagamente en el<br/>pecho aquella figura.<br/>El rostro teñido del sol del atardecer<br/>mirando las nubes escarlata,</p>  |
| <p>茜の雲を 見つめてた<br/>風に通わすか 淡き<br/>の街 東京</p>   | <p>¿Lo lleva el viento? Tokio, la ciudad<br/>de los sueños ligeros.<br/>(...)</p>  |

Al igual que en la canción anterior, Fujiyama Ichirô nos presenta una oda a Tokio en la cual llama la atención sobre algunos parajes que aparecen ya en “Rapsodia de Tokio”, de 1936. Sin duda, estos puntos son los más famosos de la ciudad

y, por tanto, aún los oyentes de las provincias podían imaginarlos con claridad y reflejar su admiración y nostalgia hacia Tokio por medio de lugares como el hospital *Seiroka*, y otros ejemplos del esplendor de Tokio y su naturaleza cosmopolita, todos llenos de significados para la gente de ese tiempo. Por consiguiente, el efecto de estas composiciones no se limitaba a aquellos que migraban a Tokio, sino a gran parte de la población japonesa. Esto hacía posible que el sentimiento de unidad creado por estas canciones fuera compartido por todos aquellos con acceso a la música.

El hecho de que los ciudadanos se sintieran identificados con las situaciones expresadas en las canciones, hacía que estas se convirtieran en un éxito inmediato y les sirvieran de apoyo en su vida diaria. Por las letras es fácil suponer que estas canciones iban dirigidas a los jóvenes, pues eran ellos los que abandonaban sus pueblos de origen para emigrar a las grandes ciudades. Con estas canciones, la juventud japonesa encontraba sentimientos comunes y sentía de nuevo una cierta unidad, así como la conciencia de que se estaba creando una nueva imagen de Japón. Es decir, los sentimientos expresados en estas composiciones eran también sus propios sentimientos; por esta razón, muchas de estas canciones se han denominado *Nihon no kokoro* (日本の心), el corazón de Japón.

Se ha afirmado que el concepto de *Nihon no kokoro* no es más que chovinismo, cuando se utiliza para referirse al género *enka* y explicar que es un género hecho en Japón para los japoneses, por lo cual otros pueblos no lo pueden comprender por completo. Sin embargo, es importante recalcar que las letras expresan lo que muchos japoneses sintieron en los años posteriores a la guerra. Muchos de los sentimientos que se

encuentran en sus expresiones artísticas y sociales son ajenos a quien no vivió esa época. *Enka* es, de alguna manera *Nihon no kokoro*, no porque los temas de las letras sean exclusivos de Japón, o porque sus melodías utilicen la escala musical japonesa (todo eso puede ser, como afirma Wajima (2010:34), una creación comercial), sino porque esos sentimientos reflejaban ciertamente lo sentido por los japoneses durante el periodo histórico que nos incumbe.

Otro grupo de canciones no se ocupaban de hablar de los lugares famosos de la ciudad, sino que reflejaban más claramente la tristeza de quienes habían llegado a las metrópolis, dejando sus antiguas vidas y sus familias. Pero, al mismo tiempo, estas composiciones expresaban los nuevos sueños de esta generación. Así ocurre en *Aa Ueno eki*, de 1964.

|  |   |
|--|---|
| <p>ああ上野駅 (Aa Ueno eki)</p> <p>作詞 関口義明・作曲 荒井英一</p>  | <p>“¡Ah!, la estación de Ueno”</p> <p>Letra: Sekiguchi Yoshiaki.<br/>Música: Arai Eiichi. Extracto</p>  |
| <p>どこかに故郷の 香りを<br/>のせて 入る列車の な<br/>つかしさ 上野は俺らの<br/>心の駅だ くじけちやな<br/>らない 人生が あの日<br/>ここから 始まった</p> <p>『父ちゃん 僕がいなく<br/>なつたんで 母ちゃんの<br/>畑仕事も大変だろうなあ、</p> | <p>Trayendo algo del aroma de mi pueblo natal, qué nostalgia carga el tren que llega. Ueno es la estación de nuestro corazón. Aquí, ese día, mi vida inició.</p> <p>“Papá, como yo me voy, el trabajo de mamá en los cultivos será difícil. En las próximas vacaciones regresaré sin falta.</p> |

|   |   |
|---|---|
| <p>今度の休みには必ずかえるから、そのときは父ちゃんの肩も母ちゃんの肩も、もういやだつて いうまでたたいてやるぞ、それまで元気で待っていてくれよな』</p> | <p>En ese momento masajearé tu espalda y la de mamá hasta que digan basta. Hasta entonces, cuídense mucho”.</p> |
|---|---|

Un buen número de las personas que migraban a Tokio eran originarias de la región de Tohoku, al norte de la isla de Honshu. Por esta razón, la estación a la que siempre llegaban sus trenes era Ueno. Evidentemente, la estación es utilizada como un referente al inicio de una nueva vida en la ciudad. De igual manera, es normal que fuera el símbolo del camino desde casa a Tokio, lleno de recuerdos y “aromas” de los pueblos, como lo afirma el protagonista de esta canción.

Además de Tokio y sus suburbios, otras ciudades también aparecen constantemente en este tipo de canciones. Un ejemplo es el de la ciudad de Osaka. *Ôsaka Rhapsody* (大阪ラプソディー, “Rapsodia de Osaka”), compuesta en 1976, refleja la modernidad de esta ciudad, de la que se mencionan sus cines, sus luces de neón y sus lugares más representativos. Además, igual que en la mayoría de estas composiciones, a pesar de la tristeza que puedan reflejar (debido al amor fallido...), se han empleado en esta balada melodías y arreglos animados. El amor que fracasa y los recuerdos que aparecen en estas canciones dejan suponer al oyente que sus protagonistas ya se habían establecido totalmente en estas ciudades, tal como fue la práctica mayoritaria de la sociedad japonesa de posguerra.

*Ôsaka Rhapsody* (大阪ラブソディー, “Rapsodia de Osaka”)

|   |  |
|---|--|
| <p>大阪ラブソディー<br/>         作詞: 山上路夫<br/>         作曲: 猪俣公章</p>   | <p>“Rapsodia de Osaka”<br/>         Letra: Yamagami Michio<br/>         Música: Inomata Kôshô</p>  |
| <p>あの人この人も<br/>         そぞろ歩く宵の街<br/>         どこへ行く二人づれ<br/>         御堂筋は恋の道<br/>         映画を見ましょうか<br/>         それともこのまま<br/>         道頓堀まで<br/>         歩きましょうか<br/>         七色のネオンさえ<br/>         甘い夢を唄ってる</p> <p>宵闇の大阪は 二人<br/>         づれ恋の街</p> | <p>Aquella persona, y esta también,<br/>         deambulan por la ciudad en la noche joven.<br/>         ¿Adónde irá esa pareja?<br/>         Midôsuji es la calle del amor.<br/>         ¿Vemos una película?<br/>         ¿O caminamos directo hacia Dôtombori?<br/>         Hasta las luces de neón de siete colores cantan un dulce sueño.<br/>         Osaka en la oscuridad de la noche es la ciudad del amor de una pareja.</p> |

Osaka, por su parte, siempre ha tenido una imagen de modernidad como centro importante de producción. Por esta razón, es relativamente normal que se mencionen atractivos como las luces de neón o los cines. En esta canción, de la década de los setenta, es ya evidente cómo van transformándose los sentimientos de los japoneses, de las

canciones nostálgicas de los cuarenta y los cincuenta, a una imagen más moderna de sí mismos.

Por otra parte, dentro del estilo *enka-kayôkyoku* de ciudades, es posible encontrar un ejemplo muy especial. Se trata de las canciones dedicadas a la ciudad de Nagasaki. Quizá porque fue una ciudad que sufrió daños gravísimos durante la guerra y porque su recuperación fue especialmente difícil, en las composiciones acerca de esta ciudad, en muy contadas ocasiones, se habla de la modernidad urbana, seguramente debido al tiempo y dificultad que conllevó su reconstrucción. Por el contrario, abundan las referencias a los tiempos pasados, que sin duda eran vistos como lo mejor de la ciudad. Algo que podía subir el ánimo de su población y de Japón en general.

Misora Hibari, la “Reina de la era Shôwa”, nos muestra un ejemplo de *enka* de Nagasaki en *Nagasaki no chôchô san* (長崎の蝶々さん, “La mariposa de Nagasaki”), de 1957. La mezcla de elementos japoneses y occidentales es especialmente evidente porque aparece la melodía del aria *Un bel di*, de la ópera orientalista *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini, y la melodía tradicional japonesa *Sakura, sakura* (さくらさくら, “Cerezo cerezo”)<sup>16</sup>. En esta canción, se ilustra el momento en que Nagasaki era el único puerto abierto a la navegación y se habla de lo que podía ser visto allí (barcos, muñecas importadas...), así como de la religión católica. A pesar de no hablar de la situación de posguerra, igual que en las canciones de Tokio y Osaka, sí se refleja lo bueno que existe en la ciudad y cómo esta puede volver a ser un lugar de amor y de sueños. Esta composición, igual que la “Rapsodia de Tokio”, es una readaptación de la canción del mismo título

(aunque la escritura en caracteres difiere levemente <sup>17</sup>), *Nagasaki no ochô san* (長崎のお蝶さん, “La mariposa de Nagasaki”), del año 1939. Sin embargo, la letra sufrió ciertas modificaciones que dan la impresión de una mayor modernidad <sup>18</sup>.

*Nagasaki no ochô san* (長崎のお蝶さん, “La mariposa de Nagasaki”)

|   |   |
|---|---|
| <p>長崎の蝶々さん<br/>         作詞: 米山正夫<br/>         作曲: 米山正夫</p>  | <p>“Mariposa de Nagasaki”<br/>         Letra y música: Yoneyama Masao</p>   |
| <p>肥前長崎 港町<br/>         異人屋敷の たそがれ<br/>         は<br/>         なぜかさびしい<br/>         振袖人形<br/>         恋の絵日傘 く<br/>         るくると<br/>         蝶々さん 蝶々<br/>         さん<br/>         桜の花が 咲く<br/>         頃に<br/>         お船が帰って<br/>         来るといふ<br/>         花のロマンス<br/>         長崎 長崎 長<br/>         崎 港町</p> | <p>El puerto de Nagasaki en Hizen.<br/>         Al atardecer en la casa de los forasteros<br/>         no sé por qué la muñeca vestida con <i>furisode</i><sup>19</sup> me hace sentir triste.<br/>         Chôchô-san, Chôchô-san da vueltas a su sombrilla decorada.<br/>         Se dice que en la temporada de los cerezos regresará el barco.<br/>         Romance de flores.<br/>         Nagasaki, Nagasaki, Nagasaki, ciudad portuaria.</p> |

Otra de las composiciones que retoman momentos pasados de Nagasaki en la posguerra es *Nagasaki no ame* (長崎の雨, “La lluvia de Nagasaki”), de 1954, interpretada por Fujiyama Ichirô. En el interior de una historia de amor, la canción recuerda elementos conocidos de esta ciudad, afectada por una de las bombas atómicas.

*Nagasaki no ame* (長崎の雨, “La lluvia de Nagasaki”)

|  |   |
|--|---|
| 長崎の雨<br>作詞: 丘灯至夫 作曲:<br>古関裕而   | “La lluvia de Nagasaki”<br>Letra: Oka Toshio. Música:<br>Koseki Yûji  |
| 今宵港に聞く雨は<br>沖の鷗の忍び泣き<br>ジヤガタラ文なら片便り<br>恋の長崎 夜もすがら<br>あゝ 夜もすがら 雨が<br>降る<br><br>人の儂さ 世の辛さ<br>遠くのマリアの鐘もなる<br>浦上さまなら ロサリオ<br>の<br>涙長崎 夜もすがら<br>あゝ 夜もすがら 雨が<br>降る | La lluvia que se oye esta noche<br>en el puerto<br>es el llanto silencioso de una<br>gaviota en mar abierto.<br>Si procede de Yakarta, es una<br>carta sin respuesta.<br>Nagasaki del amor, toda la<br>noche,<br>¡ah!, durante toda la noche cae<br>la lluvia.<br>Lo efímero de las personas, lo<br>duro del mundo,<br>a lo lejos suenan las campanas<br>de María <sup>20</sup> .<br>Si es un rosario de Urakami,<br>Nagasaki de lágrimas, toda la<br>noche,<br>¡ah!, durante toda la noche cae<br>la lluvia. |

En esta canción, además de hablarse de una historia de amor, aparecen tres elementos importantes y de gran significación para los habitantes de Nagasaki que vivieron la tragedia de la bomba atómica. El primero es la catedral de Urakami. En el momento del bombardeo, en esta iglesia se llevaba a cabo una misa. La catedral fue destruida casi por completo y resultó afectada una imagen de la Virgen María, que quedó sin cabeza. En segundo lugar, el rosario: otra imagen dramática relacionada con el bombardeo, pues muchos rosarios de los creyentes fueron encontrados fundidos entre sí en medio de los cadáveres<sup>21</sup>. Por último, la lluvia, siempre relacionada con la lluvia negra posterior al lanzamiento de la bomba y que también es mencionada en obras como la novela *Lluvia negra* (黒い雨, *Kuroi ame*, 1966), de Ibuse Masuji (井伏鱒二), ambientada en Hiroshima, otro lugar afectado por las bombas atómicas. Sin duda imágenes que reflejaban el dolor del pueblo de Nagasaki y, por tanto, daban forma a sus sentimientos y les hacían sentir parte de un grupo más grande que comprendía lo sucedido.

Por último, y más recientemente, estas canciones dan paso a una Nagasaki sin pasado y sin modernidad, con sus lugares típicos, como un lugar recuperado después de la guerra, donde las historias de amor pueden ya volver a surgir, como ocurre en *Nagasaki no yoru wa murasaki* (長崎の夜はむらさき, “Las noches de Nagasaki son moradas”), de 1970.

*Nagasaki no yoru wa murasaki* (長崎の夜はむらさき, “Las noches de Nagasaki son moradas”)

|   |   |
|---|---|
| <p><b>長崎の夜はむらさき</b><br/>     作詞 古木花江 作曲 新井利昌</p>  | <p>“Las noches de Nagasaki son moradas”<br/>     Letra: Furuki Hanae. Música: Arai Toshiaki</p>   |
| <p>雨にしめった 賛美歌の<br/>     うたが流れる 浦上川よ<br/>     忘れたいのに 忘れたいの<br/>     におもいださせる<br/>     ことばかり<br/>     ああ 長崎 長崎の 夜<br/>     はむらさき</p> <p>誰かあなたを 見たとゆ<br/>     う 噂話が 泣かせる波<br/>     止場<br/>     おもいこがれて おもい<br/>     こがれて 待てばやせま<br/>     す ひがみます<br/>     ああ 長崎 長崎の 夜<br/>     はなみだ</p> <p>霧にうるんだ 眼鏡橋<br/>     そつとのぞけば あなた<br/>     が見える<br/>     そんな気がして そんな<br/>     気がして ひとり渡れば<br/>     胸いたむ<br/>     ああ 長崎 長崎の 夜<br/>     はむらさき</p> | <p>Empapadas por la lluvia, corren las canciones de los salmos en el río Urakami.<br/>     Aunque lo quiero olvidar, aunque lo quiero olvidar, todo me lo recuerda.<br/>     Ah, Nagasaki, las noches de Nagasaki son moradas.<br/>     El rumor de que alguien te ha visto, el embarcadero que me hace llorar.<br/>     Quemado por los recuerdos, quemado por los recuerdos, adelgazo en la espera y en la envidia.<br/>     Ah, Nagasaki, las noches de Nagasaki son moradas.<br/>     El Puente de los Anteojos que se nubla, a través del cual veo tu figura.<br/>     Esa impresión me da, esa impresión me da. Lo cruzo sola y me duele el pecho.<br/>     Ah, Nagasaki, las noches de Nagasaki son moradas.</p> |

Se podría pensar que sucedió lo mismo con otras ciudades fuertemente afectadas por la guerra, como el caso de Hiroshima. Sin embargo, no se encuentra ninguna canción que corresponda al estilo odas a la ciudad, ni siquiera después de los bombardeos. La razón de la ausencia de Hiroshima en este género es un punto que queda para su posterior investigación. Quizá esté relacionado con que no cuenta con una historia tan particular como la de Nagasaki, con su pasado como el único puerto abierto a la navegación, lo que la convirtió en un lugar lleno de historias y productos exóticos provenientes del mundo entero.

Como se ha mantenido a lo largo de este ensayo, todas estas composiciones presentan una cara amable de las ciudades o resaltan sus características modernas. De esta manera, sin duda, se enviaban una serie de mensajes positivos a la sociedad japonesa que en ese momento se enfrentaba a diversas dificultades. A pesar de que la economía fue mejorando a partir de las décadas de 1960 y 1970, estas canciones continuaron siendo populares y su producción no se detuvo por completo. Esto responde a que en ellas se expresaban sentimientos *puramente japoneses*, es decir, que un gran número de la población compartía una identificación indeleble a través de estas canciones. Por esa razón, se convirtieron rápidamente en una parte del corazón de Japón, y por ello, en la actualidad, son clasificadas dentro de la música tradicional japonesa.

Sin embargo, después del año 1976 es difícil encontrar canciones en las que se retraten las ciudades de Japón de esta manera, así como sentimientos de nostalgia o admiración que den unidad a la sociedad. A partir de entonces se dio paso a

canciones más individualistas, con una historia de amor específica. Esto fue debido a que la economía empezó a crecer establemente, haciendo que la unidad del pueblo japonés se concentrara en la búsqueda de esa meta económica, más que en la nostalgia o la migración. Los recuerdos de la guerra también se iban borrando y surgieron nuevos símbolos para Japón.

### **3. Conclusión**

Los sentimientos que aparecen en las obras de la cultura popular suelen ser demasiado estereotipados o afectados (Mita, 1992: 5). Sin embargo, si estos encuentran respuesta y apoyo por parte de la sociedad a la que están dirigidos puede decirse que, en el fondo, estas creaciones representan los sentimientos de la mayoría. En los momentos en que las canciones japonesas a las que nos hemos referido fueron estrenadas, sin duda, sirvieron para dar un sentimiento de unidad y solidaridad en una sociedad nipona que había sufrido una crisis en el aprecio de sus símbolos nacionales pretéritos. En este caso, en los años posteriores al final de la guerra, la sociedad japonesa se enfrentaba a diversos problemas y dificultades y a un vacío que pocas o ninguna otra sociedad vivió en ese momento.

En la actualidad, el género *enka* y las tradicionales *kayôkyoku*, “son principalmente populares entre adultos y ancianos, algunos de los cuales han sido fanáticos desde su juventud, mientras que otros han desarrollado su gusto

por estos géneros al hacerse mayores. Muchos de estos últimos dicen disfrutar del *enka* como parte de un cambio general de sus sentimientos hacia algo japonés” (Yano, 2000:6). Ello significa que los sentimientos expresados en estas canciones se entienden como japoneses por excelencia. Asimismo, los seguidores del *enka*, que han vivido los diversos cambios de Japón durante la segunda mitad del siglo XX, encuentran en estas canciones un reflejo de la nostalgia sentida por los tiempos pasados (Yano, 2000:15).

Recientemente, las imágenes de ciudades y la modernidad tal como aparecen en las canciones presentadas en este ensayo, se han ido desvaneciendo. A partir de la década de los ochenta es difícil encontrarnos con una canción que responda al patrón anterior y, si aparece, consiste en una versión de un éxito del pasado. “*Enka* se ha convertido en una parte del imaginario colectivo de Japón, así como de su memoria histórica. *Enka* es una historia que los japoneses cuentan acerca de ellos mismos” (Yano, 2000).

Con el reciente terremoto y *tsunami* que ha afectado al norte de Honshu, es de esperar que se reciclen o se hagan nuevas composiciones que enaltezcan las bellezas, tradiciones y otras características de la región de Tōhoku. Especialmente porque, como ya recalca Yano (2000:18), esta región constituye una de las que mejor representa la idea de *furusato* (故郷, lugar natal) en Japón. Y cuenta con un buen número de canciones que tienen como escenario estas ciudades norteñas<sup>22</sup>.

La importancia del estudio y conservación de estas composiciones se encuentra no solo en la recopilación de un arte popular, nativo y exclusivo de la sociedad japonesa del siglo XX. Su verdadera relevancia reside en el hecho de que en ellas se guardan elementos que, en gran parte, quedan fuera de los estudios históricos. Gracias a este género musical se pueden conocer más profundamente los sentimientos que movieron al pueblo japonés de posguerra, pinceladas de sus vidas diarias que de otra forma quedarían en el olvido. Como muchos compositores del género lo afirman, *enka* y *kayôkyoku* representan sentimientos puramente japoneses. Pero no en el sentido de que no tengan influencia extranjera en la música y otros aspectos, sino en que los sentimientos que en ellas se reflejan son exactamente los que los japoneses de las décadas de 1950 a 1970 experimentaron. Pues solo ellos vivieron la guerra y respondieron a la reconstrucción de su país de esa manera. Sin embargo, estas canciones representan una ventana al sentir de la sociedad japonesa de posguerra, no solo para el propio pueblo japonés, sino para el mundo entero.

---

<sup>1</sup> Para efectos del presente artículo, los nombres japoneses se escribirán en el siguiente orden: apellido, seguido del nombre.

<sup>2</sup> En su ensayo, Mita estudia los sentimientos y actitudes presentes en la sociedad japonesa de la posguerra. Su trabajo se basa principalmente en el análisis de canciones populares, *best-sellers* y opiniones que los japoneses expresaban en programas de radio así como en cartas dirigidas a revistas.

<sup>3</sup> Como en el caso de la dulcería Glico (グリコ), que regalaba un cuaderno con las letras de estas canciones (Ohnuki-Thierney, 2002: 140).

<sup>4</sup> No se utilizaban las letras en el idioma original ni sus traducciones directas al japonés ya que, durante el periodo de introducción de estas melodías en Japón, se usaban con un fin educativo y no debían contradecir la moral de entonces (Nakano, 1983: 245).

<sup>5</sup> Actualmente, por ejemplo, las universidades nacionales no izan la bandera nacional en sus instalaciones.

<sup>6</sup> El concepto de *enka* era mucho más laxo entre los años cincuenta y setenta; no es hasta los años ochenta cuando las compañías discográficas definen estrictamente el género para que este encajara en una clasificación comercial.

<sup>7</sup> La selección de las canciones, sus respectivas traducciones al castellano, así como otras traducciones del japonés al español y del inglés al español son obra de la autora.

<sup>8</sup> *Enka* se traduce comúnmente como balada japonesa. Los *kanji* que componen su nombre representan el significado, respectivamente, de interpretación y canción.

<sup>9</sup> Posteriormente a esa fecha, se dejan de ver canciones de este tipo, quizá porque ya dos generaciones se habían establecido y desarrollado en las ciudades; por lo tanto, quedó la nostalgia de migrar en la memoria de sus padres y abuelos. De igual forma, un nuevo sentimiento común era de mayor importancia: el crecimiento económico.

<sup>10</sup> Esta melodía fue compuesta por Yamada Kôzaku, quien fue enviado a Alemania durante el periodo Meiji a estudiar música. Pionero en la introducción de escalas occidentales en la música japonesa y de otros estilos, como la sinfonía y la ópera (Ohnuki-Thierney, 2002:130).

<sup>11</sup> Ya que este no es el tema central del presente artículo, solo se menciona este ejemplo. Una recopilación de títulos acerca de este

tipo de canciones se puede encontrar en la obra de Ohnuki-Thierney (2002: 130-142).

<sup>12</sup> Es común que los mismos intérpretes mezclen estas canciones en sus repertorios. A mediados de la década de los 30 así lo hicieron, por ejemplo, Kitajima Saburô (北島三郎) o Miyako Harumi (都はるみ); y en la década de los 40, Maedera Kiyoko (前寺清子), Mori Shinichi (森進一) o Itsuki Hiroshi (五木ひろし), entre otros. Las baladas populares con melodías occidentales se dividieron en dos tipos. En ese tiempo, entre las llamadas canciones populares o baladas había quienes usaban la escala pentatónica o el *kobushi* (小節, falsete): estas fueron nombradas *enka*. Sin embargo, entre *enka* y *kayôkyoku* no existe una división clara, y son las compañías de discos o los propios intérpretes quienes deciden optar por la denominación *enka* (<http://www.m-raiz.net/enka2.html>, recuperado el día 9 de marzo de 2011): "...the companies themselves have no clearcut policy as to how they classify different types of *kayôkyoku*. Rather, songs are placed into categories of *kayôkyoku* according to who sings them..." (Fujie, 1989:199).

<sup>13</sup> El jazz fue, durante la primera parte del siglo XX y hasta entrada la década de los 80, un bien escaso y exclusivo de gente con recursos para importarlo directamente del extranjero, ya que no contaba con buena reputación por parte del gobierno y la sociedad en general. De ahí, la existencia de un fenómeno exclusivo de Japón: las "jazzu kissa" (ジャズ喫茶, cafeterías de jazz), donde más que para tomar algo, los clientes se reunían para escuchar los nuevos éxitos de este género musical, ya que a la mayoría de los fanáticos les era imposible adquirirlos por cuenta propia.

<sup>14</sup> Iglesia cristiana ortodoxa rusa, construida por Nikolai Kasatkin. De ahí que se le denomine coloquialmente como *Nikorai*.

<sup>15</sup> 聖路加, Seiroka, en su escritura original. En esta canción cambia un poco el nombre pero la pronunciación es igual, *Seiroka*, y se refiere a un hospital de beneficencia estadounidense, reflejo del siglo XX y de la influencia exterior.

<sup>16</sup> Esta melodía, compuesta en el periodo Edo, y popularizada mundialmente a partir de la era Meiji, suele ser considerada un himno popular del Japón.

<sup>17</sup> Versión de 1939: 長崎のお蝶さん: *Nagasaki no ochô san*.  
Versión de 1957: 長崎の蝶々さん: *Nagasaki no chôchô san*

<sup>18</sup> En la versión de 1939 aparecen aún muchos sustantivos provenientes de la era Meiji, que eran utilizados para referirse a productos provenientes de Europa o Estados Unidos. Para la sociedad de posguerra estos términos podrían ser difíciles de comprender o, posiblemente, trasladaran al público a un pasado demasiado lejano de la ciudad. Entre los términos *antiguos* se encuentran los siguientes: 伴天連 (*bateren*, “padre”, en el sentido de sacerdote católico) o メリケン *meriken*, “estadounidense”).

<sup>19</sup> Kimono de mangas largas.

<sup>20</sup> En este caso, probablemente, se refiera a las campanas de la catedral de Urakami, fuera de la cual hay una escultura de la Virgen María y ha sido un sello inconfundible de esta catedral desde 1929.

<sup>21</sup> Los restos de los rosarios se pueden encontrar en el Museo de la Bomba Atómica, en Nagasaki (長崎原爆資料館 *Nagasaki genbaku shiryô kan*).

<sup>22</sup> Desde los años inmediatos al fin de la Guerra, aparecieron canciones que hablaban de historias de amor fracasado en los paisajes fríos del Norte o el estrecho de Tsugaru, así como de otras características propias de las prefecturas del norte de Japón, como las famosas manzanas de Aomori. Esto obedece a que, debido a las condiciones climáticas del norte, muchos habitantes de estas áreas migraban temporalmente a Tokio antes de la guerra y migraron permanentemente a la metrópolis en la posguerra.

## **Bibliografía**

### **Fuentes en lenguas occidentales:**

Befu, Harumi (2000), *Hegemony of Homogeneity*, Melbourne: Trans Pacific Press.

Fujie, Linda (1989), "Popular Music", en *Handbook of Japanese Popular Culture*, ed. R. Powers and H. Kate, Nueva York: Greenwood Press.

Kelly, William (1986), "Rationalization and Nostalgia: cultural dynamics of New Middle-Class Japan", en *American Ethnologist*, Vol. 13, N°. 4, pp. 603-618.

Nakano, Ichiro (1983), *101 Favorite Songs taught in Japanese Schools*, Tokio: The Japan Times.

Mita, Munesuke (1996), *Psicología Social del Japón Moderno*, México: El Colegio de México.

Mita, Munesuke (1992), *Social Psychology of Modern Japan*, Nueva York: Kegan Paul International.

Ohnuki-Tierney, Emiko (2002), *Kamikaze. Cherry Blossoms and Nationalisms: The Militarization of Aesthetics in Japan*, Chicago: University of Chicago Press.

Yano, Christine (2000), “The Marketing of Tears: Consuming Emotions in Japanese Popular Song”, en *Japan Pop!* Craig, Timothy (ed.), Nueva York: M.E. Sharpe, 2000, pp. 60-74.

### **Fuentes en japonés:**

細川周平 Hosokawa, Shuuhei (1995), サンバの国に演歌は流れる — 音楽に見る日系ブラジル人移民史 *Samba no kuni ni enka wa nagareru – ongaku ni miru nikkei burajiru imin shi* – [La enka suena en el país de la samba- la historia de los inmigrantes japoneses a Brasil vista a través de la música], Tokio: 中公新書 Chûkô Shinsho.

菊池 清磨 Kikuchi, Kiyomaro (2007), 流行歌手たちの戦争 *Ryûkô kashu tachi no sensô* [La guerra de los intérpretes de canciones populares], Tokio: 光人社 Kôjinsha.

清水本裕 Shimizu, Hon'yu, 昭和の歌謡曲のなかの東京 *Shôwa no kayôkyoku no naka no Tôkyô* [Tokio en las baladas de la era Showa], Tokyo University of Agriculture and Technology, NII Electronic Library Service, recuperado el 24 de abril de 2008.

高護 Ko, Mamoru (2011), 歌謡曲時代を彩った歌たち *Kayôkyoku-jidai o irodotta uta tachi* [Las canciones que colorearon la era de las baladas], Tokio: 岩波新書 Iwanami Shinsho.

小沢聰 Osawa, Satoshi, 童謡と童心歌謡: 美空ひばりの童心歌謡に見る大衆性 *Dôyô to dôshin kayô – Misora Hibari no dôshin kayo ni miru ôshuusei* [*Canciones de cuna y baladas inocentes: la popularidad en las baladas inocentes de Misora Hibari*], Honan College, NII Electronic Library Service, recuperado el 24 de abril de 2008.

みつとみ俊郎 Mitsutomi, Toshirô (1987), メロディ日本人論—演歌からクラシックまで *Merodi Nihonjinron-enka kara kurashikku made* [*Nihonjinron de las melodías: desde enka hasta la música clásica*], Tokio: 新潮選書 Shinchôsen-sho.

柴田勝章 Shibata, Katsuaki et ál (2006), タイムスリップ昭和30年代の歌 *Time Slip Shôwa 30 nendai no uta* [*Viaje en el tiempo. Las canciones de la década de los años 30 de la era Showa*], Tokio: 英知出版 Eichi Shuppan.

添田智道 Soeda, Tomomichi (1963), 演歌の明治大正史 *Enka no Meiji Taishô shi* [*Historia del enka durante las eras Meiji y Taisho*], Tokio: 岩波新書 Iwanami Shinsho.

