

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Asesora: Norma Fuller



Danzar entre Nosotros

Construcción de identidad nikkei a través de las actividades artísticas de la
colectividad nikkei en Lima

Akemi Jill Matsumura Vásquez

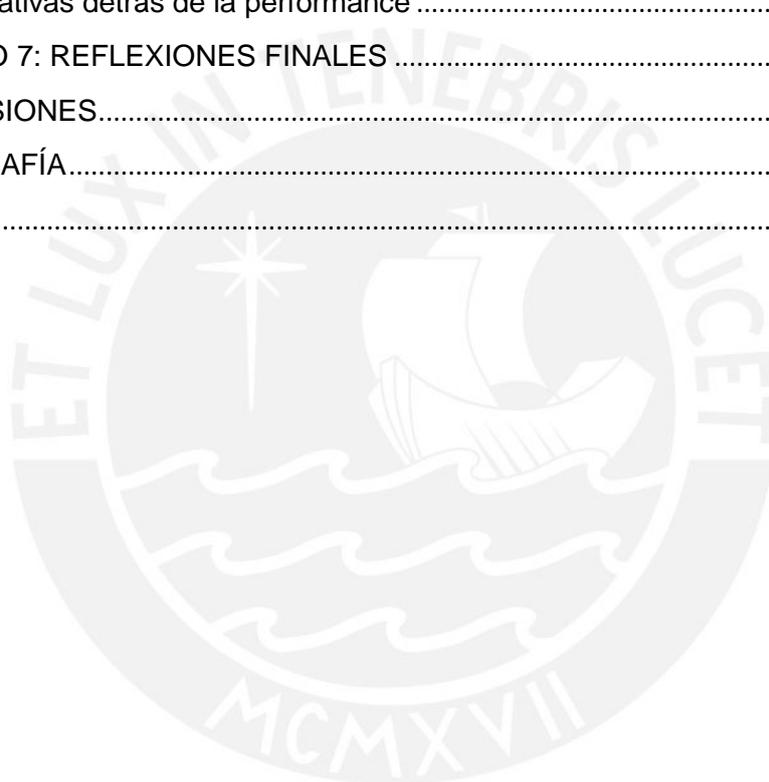
Tesis para optar el título de Licenciada en Antropología

Marzo 2015

Contenido

INTRODUCCIÓN:	I
CAPÍTULO 1: LA INVESTIGACIÓN.....	1
1.1: Contexto del problema:.....	1
Los Japoneses en el Perú.....	1
Los nikkei en la actualidad:.....	8
Organizaciones y asociaciones nikkei:	9
1.2 Preguntas de investigación.....	17
1.3 Los Grupos Informantes.....	19
1.4 Metodología.....	21
1.5 Trabajo de Campo:.....	26
CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO.....	33
2.1 Identidad.....	33
2.2 Nikkei:.....	38
2.3 Identidad nikkei:	39
2.4 Colectividad y comunidad imaginada nikkei.....	41
2.5 Performance.....	42
2.6 Cuerpo.....	49
CAPÍTULO 3: ASOCIACIÓN FEMENINA PERUANO JAPONESA FUJINKAI:.....	52
3.1 Organización del grupo.....	52
3.2 La Danza Odori.....	56
3.3 Uso del cuerpo.....	57
3.4. Bailes representativos: valores y adaptaciones locales.....	63
3.5 Análisis e Interpretaciones finales:	70
CAPÍTULO 4: RYUKYUKOKU MATSURI DAIKO (RKMD).....	73
4.1 Organización.....	73
4.2 El Eisa.....	76
4.3 Innovaciones conscientes e inconscientes.....	77
4.4 Tambores: símbolos, jerarquías y género.....	86
CAPÍTULO 5: ASOCIACIÓN KITANAKAGUSUKU SONJINKAI.....	95
5.1 Organización.....	95
5.2 Sobre la variedad de danzas.....	98

5.2.1 Las danzas “folklóricas” peruanas	99
5.2.2 Las danzas japonesas	101
5.2.3 La danza moderna:	105
5.3 Fusiones e intentos de fusiones.....	109
5.4 Análisis general del Festival Kitanagusuku	111
CAPÍTULO 6: CONSTRUCCIÓN DE NARRATIVAS:	119
6.1 Narrativas dentro de la performance:	119
6.2 Narrativas detrás de la performance	126
CAPÍTULO 7: REFLEXIONES FINALES	136
CONCLUSIONES.....	140
BIBLIOGRAFÍA.....	145
ANEXOS.....	152



Agradecimiento

A mi familia, no solo por el apoyo durante la elaboración de esta tesis, sino por los cinco años y medio de pregrado universitario en los cuales me hicieron sentir muy afortunada. A la comunidad nikkei de Lima la cual me abrió sus puertas como participante en sus actividades y también como investigadora. Por haberme hecho sentir parte de ella siempre.

Así también, agradezco a mi asesora Norma Fuller por su dedicación continua, por su constante crítica a mi trabajo y el alto nivel de análisis que me exigió. A mi mentor y amigo Alexander Huerta-Mercado por haber colaborado como un segundo asesor y también por su constante apoyo emocional. Así también a los miembros del jurado Juan Carlos Callirgos y Cecilia Rivera por haber leído con cuidado mi tesis y haberme dado siempre críticas positivas a mi trabajo.

Finalmente le quiero dedicar esta tesis a mi Obachan Victoria, hija de los primeros descendientes japoneses en el Perú que nos dejó poco antes de poder terminar mi trabajo.

INTRODUCCIÓN:

Poco se habla de los níkkeis como un grupo diferenciado y más bien se les asocia inmediatamente con ser japoneses o se les fusiona junto con otros grupos de migrantes del Asia llamándolos genéricamente “chinos”. Los nikkei no forman una comunidad aislada ni marginal, sino que más bien están bien integrados a la sociedad peruana en general. Tanto así que podría apostar por que todos los que lean esta tesis alguna vez han conocido alguno. A pesar de que están inmersos en las actividades de la sociedad peruana no nikkei, han construido una pequeña comunidad en paralelo, en donde encuentran un espacio para desarrollar ciertas capacidades artísticas, pero sobre todo, construir una identidad como comunidad. Los jóvenes nikkei dentro de esta comunidad, dejan de ser “chinos” para ser grupos practicantes de danzas japonesas o peruanas a partir de las cuales su condición de grupo étnico se vuelve positiva y en su beneficio. Es decir, se capitaliza a partir de las expresiones culturales consideradas japonesas para la construcción de una comunidad de emociones. En donde todos tienen en común sentirse peruanos atípicos, fenotípicamente diferenciados, pero que al mismo tiempo están lejos de ser japoneses. Se encuentra aquí una comunidad étnica que se construye un espacio a sí misma.

Su historia en el Perú ha tenido oscilantes circunstancias. A comienzos del siglo XX, barcos cargados con migrantes japoneses llegaron al puerto del

Callao. Como muchos otros grupos de migrantes, tenían el objetivo de trabajar, juntar dinero y regresar a su tierra natal con sus familias. Sin embargo, la historia no les favoreció y envejecieron en este territorio. Los japoneses en el Perú no solo formaron familias, sino que sobrevivieron a una guerra, crearon empresas, educaron a sus hijos y sobre todo, crearon asociaciones, las cuales los mantienen como comunidad. Los llamados nikkei o descendientes japoneses constituyen una nueva identidad que se encuentra en proceso de construcción. No se trata de una identidad cristalizada, sino de muchas formas de ser nikkei y de un proceso inacabable de autoreconocimiento en un país como el Perú, en donde muchos nacieron y se sienten integrados, pero conservan diferencias que los hacen sentirse como parte de un grupo minoritario.

En esta investigación, exploraré esa construcción de identidad dentro de la colonia Nikkei en Lima a partir de las teorías de identidad, performance y cuerpo. He realizado el trabajo de campo durante aproximadamente cinco meses con tres agrupaciones nikkei que se dedican a un tipo de arte performativo como una actividad no profesional de su tiempo libre. El grupo Fujinkai o la Asociación Femenina peruano japonesa, en especial el taller de danza Bon Odori; el grupo Ryukyukoku Matsuri Daiko que se dedica a la danza eisa con tambores japoneses y el sonjin Kitanakagusuku que se dedica por lo general a danzas de folklor peruano.

Así pues, he intentado aproximarme a la perspectiva de ellos, a la forma en que construyen un *nosotros*. Por medio del método cualitativo, he buscado

aproximarme a la experiencia de ser descendiente de migrantes japoneses, pertenecer a una colectividad y formar parte de agrupaciones dedicadas a la danza como forma de expresión grupal. Todo esto con la finalidad de llegar a conclusiones que puedan aportar a futuras investigaciones.

Esta tesis de licenciatura en antropología social comenzó como un informe de campo. El tema me ha llamado la atención desde hace varios años. Está relacionado también a mi experiencia personal como peruana descendiente de japoneses, participante de la colectividad y miembro de una agrupación de danza japonesa. He querido, a partir de la antropología, dar una nueva visión al fenómeno de la colectividad peruano japonesa a través del análisis de sus performance, sus cuerpos y sus narrativas.

Así pues, busco explicar que cada uno de los grupos performa una o varias narrativas de identidad. Estas se basan principalmente en la construcción de una memoria colectiva, la idea de una sociedad jerárquica que da orden y estructura a los jóvenes, el deseo de adaptación e integración de la comunidad nikkei con la sociedad peruana y al mismo tiempo, la intención de perpetuar la comunidad tal cual se presenta. Finalmente, mi investigación, me ha llevado a contemplar una tensión entre las dos últimas grandes narrativas mencionadas de la comunidad nikkei, Esta se encuentra entre adaptarse e integrar a la sociedad peruana no nikkei a su comunidad y por otro lado, seguir constituyéndose como una comunidad diferenciada y que busque su perpetuidad a partir del fomento de la participación de las generaciones más jóvenes.

Agradezco a cada uno de mis entrevistados por haber compartido parte de sus vidas conmigo para esta investigación y por haberme hecho sentir como parte de sus grupos durante los meses en que duró la misma.



CAPÍTULO 1: LA INVESTIGACIÓN

1.1: Contexto del problema:

Los Japoneses en el Perú

La colectividad japonesa en el Perú se ha venido formando desde hace 116 años con la llegada del primer barco Sakura Maru a costas peruanas. Este grupo y sus descendientes han atravesado por varias etapas en su historia en el país ya que durante todo este periodo el mundo ha venido cambiando debido a varios fenómenos sociales los cuales afectaron de muchas formas a la colectividad.

Los primeros migrantes llegaron en su mayoría en situación de pobreza, ya que pertenecían a la clase campesina empobrecida del Japón. Este país atravesaba por un gran periodo de paso hacia la llamada modernización del Japón. Con la nueva era Meiji, que dejaba atrás la era Tokugawa, era de feudalismo japonés, con la cual el sistema pretendía girar hacia la cultura occidental. (Sakuda, 1999.) El imperio japonés quiso reducir la sobrepoblación de la clase campesina en la era Meiji, por lo que impulsó la emigración hacia otros países con escasez de mano de obra. (Takenaka, 2004) Los principales destinos fueron Estados Unidos y Hawai por los altos salarios que ofrecían, pero a finales del siglo XX los Estados Unidos cerraron sus puertas a la migración asiática, con lo que las empresas migratorias pensaron en otras

opciones. Así pues, Perú fue el primer país en recibir migrantes japoneses en Sudamérica (Takenaka 2004). En Japón el Perú se vendió como un país lleno de oro, espacio para el trabajo y con mejor clima.

Por el lado de nuestro país, el Perú atravesaba por el primer siglo de la independencia en donde se hablaba y se debatía desde las élites sobre la importancia de las migraciones extranjeras como una forma de mejorar la “raza en el Perú”. Así también existía una preferencia por atraer las migraciones europeas. (Manrique, 2014) Sin embargo, la única gran migración que se dio fue la china. Numéricamente, fue seguida por la japonesa. (Morimoto, 2011) Este fenómeno dio como resultado la discriminación y el desprecio por todos los migrantes asiáticos. Estos no fueron vistos con buenos ojos y se relacionó a ellos la falta de higiene y la homosexualidad, entre otros hábitos considerados peyorativos. Lo último, sobre todo con la llegada de los inmigrantes chinos ya que casi en su totalidad fueron hombres los que llegaron para el trabajo en las haciendas y en la extracción de guano. La violencia comenzó cuando llegaron a vivir en las ciudades y poner negocios que empezaban a prosperar. Los japoneses recibieron parte de esta discriminación a pesar de llegar con la protección del Japón.

Si vemos las características de los primeros migrantes japoneses, estos eran en su mayoría hombres entre 20 y 45 años de edad, provenientes de familias de agricultores que con el proceso de industrialización de Japón, estuvieron en peores condiciones. Además, muchos de ellos eran los segundos o los últimos hijos, ya que según la tradición japonesa, solo el hijo mayor varón

hereda las propiedades de la familia, por lo que en el Japón sus opciones se quedaban limitadas al convertirse en adultos y sin posesiones de tierras. (Takenaka, 2004) Los primeros migrantes japoneses llegaron con la idea de trabajar por un periodo de cinco años, poder ahorrar y regresar al Japón, por lo que en los primeros años no hubo un esfuerzo de integración con la sociedad peruana. Por otro lado, durante estos años de trabajo las condiciones laborales que se les prometieron no fueron cumplidas. Esto contribuyó a que la imagen del peruano se vuelva negativa, tanto por la parte de los hacendados como de los trabajadores. Con el tiempo fue difícil regresar por las mismas circunstancias laborales que no les permitían ahorrar lo suficiente para regresar. Fukumoto nos dice que desarrollaron un complejo de inferioridad con respecto a los hacendados y de superioridad con los sectores indígenas ya que si bien los primeros migrantes provenían de sectores pobres campesinos del Japón, venían con cierta formación educativa que los indígenas del Perú no poseían. (1997) Es por esto también que en la primera generación de migrantes la colonia nikkei privilegió las uniones endogámicas. Se dieron los matrimonios por cartas, es decir se escogía una esposa por medio de fotos y esta era traída desde el Japón. Fukumoto explica este comportamiento a la poca experiencia de mestizaje que tenía el Japón con sociedades no asiáticas. Esto sucedió más en lugares donde la concentración de colonias japonesas era más fuerte, como en ciudades como Lima, Chiclayo, Cañete. Mientras que en lugares como Arequipa, Cusco, Madre de Dios donde las colonias japonesas eran más débiles, el mestizaje se dio con más facilidad. (Fukumoto, 1997)

La primera generación de trabajadores japoneses fueron, como ya se mencionó, varones jóvenes para el trabajo en haciendas, pero los dueños prefirieron que estos tengan familias para que haya mayor disciplina. Querían evitar una gran cantidad de hombres solteros como lo fueron los migrantes chinos a los que se les atribuían conductas homosexuales. Es así que se buscó equiparar la cantidad numérica entre géneros. Cosa que se logró solo hasta la segunda generación. (Morimoto, 2009)

El segundo hito que marcó la historia de los japoneses en el Perú fue la segunda guerra mundial, en donde Japón estaba en guerra con los Estados Unidos y el Perú se había mostrado aliado de los segundos. Este contexto político empeoró la visión que se tenía de los japoneses en el Perú. Se publicaron textos en contra de la migración china y japonesa como los de Moises Pinto Bazurco en 1935 en el día de la conmemoración de la fundación de la ciudad de Lima:

“Que la conmemoración limeña sea un motivo que nos lleve a meditar un poco en la necesidad de atender a la gravedad de la penetración pacífica del poderoso imperio japonés, que podría mirarse con relativa tranquilidad, si no tuviéramos que confrontar la crisis político social que está sufriendo el país...” (Morimoto, 2011)

Entre 1930 y 1933, los presidentes de turno de Luis Sanchez Cerro y Oscar R. Benavides promulgaron leyes para parar la migración de japoneses en el Perú, al mismo tiempo que debía haber un mínimo de trabajadores peruanos en cada fábrica. Así comenzó una época de violencia contra los migrantes japoneses. En muchos pueblos y ciudades del Perú se negaban a tener casas y negocios de japoneses. En 1940 se dio el saqueo de estas por

efecto de la guerra iniciada y la violencia desde la prensa. Muchas familias en provincias fueron saqueadas y traídas a Lima y en algunos casos regresadas al Japón. (Fukumoto, 1997) El término de la guerra significó un nuevo comienzo no solo para el Japón sino para los migrantes y sus descendientes en varios países. En el Perú, este grupo que no contaba con ningún prestigio se dedicó al trabajo en negocios en las ciudades a las que fue movilizándose desde el campo, aunque se cuenta un significativo número de migrantes en áreas rurales en los años cuarenta. Fueron parte de la migración masiva del campo a la ciudad del siglo XX. Para poder sobrevivir a estos contextos adversos, fueron creando organizaciones sociales para el apoyo mutuo. Desde antes de la guerra existían organizaciones creadas a partir de las prefecturas de donde provenían, ya que se les distribuyó geográficamente en las haciendas por el lugar de origen, lo que permitió mantener ciertas redes de afinidad, apoyo mutuo, parentesco, etc. Se formaron de este modo los kenjinkais y sonjinkais prefecturas y sub prefecturas, pero las principales agrupaciones nikkei fueron los gremios de trabajadores como el gremio de peluqueros. (Morimoto 2009) En las décadas siguientes, tanto el prestigio del Japón como de los descendientes en el Perú se fue incrementando. Por un lado, el país asiático fue ingresando a los procesos de industrialización de occidente y a las relaciones con otros países con dominio económico, lo que hizo que entrara en el círculo de potencias mundiales. Se le empezó a asociar con el avance de tecnologías, ya que se abrieron grandes empresas como Seiko o Casio. Por otro lado, los nikkei en el Perú, fueron en su mayoría incursionando en negocios medianos y grandes. Esto hizo que se les viera como un ejemplo de

progreso empresarial. Aquí empieza a aparecer el péndulo entre la xenofobia y la xenofilia, el ver a los extranjeros como admirable, pero por otro lado verlo también como un aprovechador de los recursos. (Bonfilio, 2007)

Este progreso de lo nikkei se puede ver también en el hecho de que antes de la segunda guerra mundial, las organizaciones e instituciones nikkei preferían tener nombres en español y hasta en quechua. Como Asociación Estadio La Unión AELU o la revista Chaska. Con el cambio de situación, se prefirió usar nombres en japonés, haciendo más visible su orgullo por lo japonés, como el instituto Ichigokai, el colegio Hideyo Noguchi, etc. (Fukumoto 1997) La misma autora percibe que en el mismo tiempo se inicia “una moda por lo japonés” que en mi opinión se ha hecho mucho más visible en los últimos años. Esto por una internacionalización de fenómenos culturales como la música, la televisión, tecnologías, etc. En general la buena imagen del Japón se incrementa. Así pues, el orgullo por lo japonés se incrementó y se siguieron manteniendo muchas expresiones culturales de los ancestros.

El siguiente hito en la historia de los japoneses en el Perú es la elección del candidato independiente Alberto Fujimori Fujimori en 1990. Esto puso a la colonia japonesa en el Ojo de la prensa desde los medios escritos y audiovisuales, ya que si bien anteriormente a Fujimori, existieron líderes nikkei en la política, estos por lo general se dieron lugar en municipios de localidades pequeñas. Fujimori comenzó un periodo en donde la comunidad japonesa se hizo más visible al Perú y al mundo en general. Se comenzó a escribir y a

hablar de la colonia japonesa, de sus actividades, organizaciones, sus cambios y continuidades.

Paralelo al periodo Fujimori, aconteció el fenómeno Dekasegi. Este constituyó la migración inversa, es decir, la migración masiva de jóvenes peruanos nikkei al Japón para empleos en fábricas. Este país favoreció el acceso a visas de trabajo a descendientes japoneses por la conexión étnica (Berrios, 2005). A su vez esto ocasionó que muchos peruanos hicieran trámites ilegales comprando apellidos japoneses. Muchos de estos migrantes continúan en el Japón, pero la mayoría regresó. Fukumoto nos dice que antes del fenómeno Dekasegi, los migrantes sentían un orgullo por la ascendencia japonesa y por el imperio japonés. Pero luego de trabajar por varios años en este país, sufrieron también discriminación y se sintieron totalmente extranjeros en un país desconocido.

“Por el dekasegi, los nikeis puros han tomado conciencia de que no son japoneses. Este fenómeno los ha llevado a apreciar lo nacional y ha contribuido al surgimiento de una nueva identidad nikkei que revalora la peruanidad sin desconocer las raíces japonesas.” (1997, 563 pp.)

Todos estos hechos han formado lo que es la colectividad nikkei actual, lleno de matices, de heterogeneidades, pero que mantiene sus redes hasta la actualidad basadas en sus organizaciones.

Los nikkei en la actualidad:

En la actualidad el Perú es el 3er país con más habitantes japoneses y descendientes japoneses en el planeta fuera de Japón (Berrios, 2005) y constituyen solo el 0.3 por ciento de habitantes en el Perú (Takenaka, 2004). Son en su mayoría descendientes de segunda, tercera y cuarta generación. Los primeros migrantes conforman un número pequeño que se va extinguiendo. Llegaron al Perú con la idea de trabajar y ahorrar para volver al Japón. Sin embargo, en la mayoría de los casos, se establecieron en el Perú haciendo una vida aquí. Por un lado, sus expectativas económicas no fueron cubiertas ya que muchas de las haciendas en donde trabajaron no cumplieron con lo prometido, desde su remuneración laboral hasta el trato que se les dio. Por otro lado, encontraron en el Perú muchos espacios para establecerse y más facilidad para formar pequeñas empresas o conseguir terrenos propios ya que el Japón atravesaba por una dura crisis luego de la primera guerra con china y años más tarde la segunda guerra mundial y la post guerra.

Hoy los descendientes de japoneses se reconocen como peruanos y migrar a la tierra de los ancestros sería volver a adaptarse a un idioma y un contexto diferente, tanto para los descendientes como para los primeros migrantes ya que, sin lugar a dudas, los tiempos han cambiado y el Japón de antaño no tiene comparación con el actual.¹

¹ Japón ha sido uno de los países con más cambios en el siglo XX, desde el plano económico, su entrada al capitalismo y a la industrialización, en lo político la democratización de su sistema luego de la segunda guerra mundial, y en lo social, al abrirse al mercado internacional, el consumo de productos occidentales hizo que muchas de sus costumbres de vida cambien, teniendo una sexualidad más visible e individualizándose de forma extendida siguiendo los patrones de la modernidad. (Laborde 2001)

Organizaciones y asociaciones nikkei:

Desde su llegada, los migrantes formaron varios tipos de agrupaciones en la mayoría de lugares a los que llegaron. Desde escuelas para niños nikkei como C. E. P. Peruano Japonés “La Victoria”, CEINE Santa Beatriz Jishuryo o Aprender del tiempo, hasta cooperativas de ahorro como el AELUCOOP. Así pues, existen más de 60 organizaciones nikkei en todo el Perú (Morimoto 2009). Los primeros migrantes pensaron en crear instituciones educativas para que sus hijos puedan continuar practicando su idioma natal y seguir con las costumbres de sus padres. Así se creó el colegio Lima Niko en donde todas las clases se impartían en japonés y se seguía un protocolo de lo que se consideraba ser un buen japonés. A la par también se crearon asociaciones económicas como el *Tanomoshi* o grupo de ahorro colaborativo. Luego del comienzo de la segunda guerra mundial, los japoneses fueron considerados como representantes de un país enemigo, muchos de los terrenos de los migrantes fueron expropiados y muchos negocios saqueados. Para defenderse de la marginalización optaron por la adaptación y porque sus hijos aprendan el idioma español, dejando atrás el japonés. Por otro lado, a pesar de las circunstancias adversas, sus instituciones continuaron fortaleciéndose y mantuvieron el sentido de comunidad. Es en la convivencia con los peruanos donde construyen un nosotros diferente y buscan mantener su identidad.

En la actualidad, el grupo más numeroso de nikkeis del Perú se concentra en Lima. La colonia nikkei en Lima se ha organizado en base a tres niveles de redes. La primera es la organización en base a prefecturas o Kenjinkais, es decir por el lugar de procedencia de sus ancestros. Se trata de

asociaciones por ubicación geográfica de los primeros migrantes. Estos son tales como: Kumamoto, Yamaguchi, Fukuoka, Hiroshima, Okinawa, etc. En el censo de Morimoto de 1989 se registró que un 45% de los nikkei provenían de Okinawa, mientras que el resto se distribuía entre las prefecturas de naichi (isla mayor de Japón), sobre todo de Kumamoto y Hiroshima. Al ser Okinawa el grupo más numeroso, existen pequeños grupos dentro de esta prefectura que constituye una isla más separada. Los llamados sonjins son pequeñas porciones que conforman Okinawa, también es una clasificación geográfica. Algunos de estos sonjins son Naja, Motobu y Kitanakagusuku. Okinawa, también ha construido instituciones fuertes como es el AOP Asociación Okinawense del Perú y tiene sus propias festividades como el Okinawa matsuri que se lleva a cabo en enero, entre otras. A pesar de que se impulsa la confraternidad entre todas estas asociaciones, ha existido una división histórica entre Okinawa y la isla principal de Japón llamada también Naichi. Esto se ha superado en la última generación. Esta división ha existido desde tiempos previos a la migración ya que Okinawa o el reino de Ryukyu fue territorio Chino durante hace muchos siglos y pasó a ser japonés en 1609 con el comienzo de la era Tokugawa. Okinawa también manejaba un idioma propio, el Uchinaguchi. En el periodo Meiji, el gobierno japonés hizo obligatoria la educación para todo el imperio, esto también hizo que su uso fuera informal y que se volviera marginal, siendo el japonés el idioma oficial. Luego de la segunda guerra mundial Okinawa fue invadida por los Estados Unidos y no fue devuelta hasta 1972. Por toda esta historia, Okinawa constituye una prefectura con una cultura particular y esto también se refleja en sus organizaciones en el Perú en donde

ponen de manifiesto sus expresiones culturales en la danza, la iconografía, el canto, etc. Se puede afirmar que la mayoría de las expresiones culturales que han llegado del Japón hacia Perú son parte del bagaje cultural Okinawense. A pesar de estas diferencias étnicas históricas, tanto a descendientes okinawenses como naichi les ha tocado atravesar nuevas circunstancias de forma conjunta, como fue la migración y la conformación de organizaciones nikkei en el Perú.

Un segundo nivel de redes de asociación son los clubes deportivos. Estos son más numerosos y no necesariamente corresponden una categoría geográfica como los kenjinkais, aunque en algunos casos los kenjinkais también han formado clubes deportivos. Muchos de estos clubes se han formado por asociaciones vecinales nikkei, o grupos de trabajo, etc. Los miembros pueden entrar y salir de estos clubes según su decisión, mientras que uno siempre seguirá perteneciendo a su Kenjinkai, ya que no se puede cambiar la procedencia de los ancestros. Un ejemplo de club deportivo por junta vecinal es el caso de la hacienda San Agustín.² Otros clubes son Negreiros, ANC, Nikkei, entre otros.

Los miembros de los clubes solo pueden pertenecer a un club a la vez, pero hay una fuerte movilización de club a club. Así pues, no todos los integrantes son necesariamente vecinos, sino que a través de otros nexos

² Fue tomada por el estado entre el 2010 y 2013 para llevar a cabo las obras para la ampliación del Aeropuerto Internacional Jorge Chávez. Dada la concentración de familias nikkeis, estas se organizaban para socializar y llevar a cabo actividades artísticas, tanomoshis, equipos deportivos, entre otras cosas. San Agustín se formó como un club deportivo con el cual participaban en eventos de la colonia como el Undokai, festividad deportiva anual que se lleva a cabo en el Club Estadio La Unión, pero también en otros campeonatos a lo largo del año.

pueden adherir miembros y construir nuevas conexiones. Muchos de los jóvenes de los colegios nikkei que son buenos deportistas son llamados por estos grupos para participar en los campeonatos. Así pues, una sola persona puede haber pertenecido a varios clubes a lo largo de su vida y por pequeños lapsos de tiempo.

El tercer nivel es el que más incumbe para la presente investigación, el de los grupos artísticos. Hay un número mucho menor de agrupaciones artísticas en comparación a los clubes deportivos. Muchos de estos grupos, se han iniciado como parte de los niveles anteriores: como kenjinkais o como clubes. Este es el caso del Sonjinkai Kitanakagusuku en el cual me enfoqué en la investigación. Pero dentro de este nivel, no todos los miembros pertenecen al sonjin, sino que buscan la participación de miembros de muchos otros Sonjinkais y Kenjinkais e incluso la participación de jóvenes no nikkeis. Es decir, Kitanakagusuku hace una convocatoria general, pero tanto nikkeis como no nikkeis, acuden gracias a redes, ya que es una convocatoria a través de estas y en algunos casos se amplía para el público que acude a verlos en los festivales y otros eventos.

Estos tres niveles resumen el panorama de las conexiones que se arman dentro de la colectividad. No se excluyen unas de otras, por el contrario, una misma persona puede pertenecer a varios niveles a lo largo de su vida. Se trata de grupos que se superponen unos de otros.

Formas de Vida:

En cuanto a sus formas de vida, con su llegada al Perú, muchas familias japonesas se dedicaron al trabajo de la tierra, para posteriormente dedicarse a negocios familiares como al comercio, a los servicios y a la industria. Los negocios más comunes fueron las tiendas de abarrotes y las peluquerías. Originalmente estuvieron geográficamente dispersos pero durante el siglo XX, más de 90% se ha distribuido en Lima y Callao (Morimoto, 2009) y se concentran en los distritos de La victoria, Callao, San Miguel, Jesus Maria y un grupo minoritario en San Borja.

Si bien los nikkei han creado sus propias organizaciones, la gran mayoría son parte también de instituciones no nikkei, ya que participan en la política, en la religión peruana (al llegar muchos se convirtieron al catolicismo), y en la economía. Muchos de los jóvenes estudiados acuden a universidades particulares o estatales y participan de grupos nikkei en su tiempo libre. Lo que los constituye como colectivo es el hecho de que se organizan para ciertos eventos que encienden la chispa para activar sus conexiones. Así pues, existen nikkeis que, desde pequeños, han estado integrados a la colonia ya que han asistido a colegios del mismo grupo, lo que hace que mucha de su red principal de amigos esté conformada por contemporáneos descendientes de japoneses. Pero muchos otros, a pesar de no haber asistido a escuelas nikkei, se conectan por redes sociales que se forman a través de los eventos que organizan. Por otro lado, hay que tomar en cuenta que hay un buen número de descendientes japoneses que no participan de ninguna actividad de la colectividad dado que su familia por diversas razones ha ido perdiendo sus redes. Así pues, no se

trata de una colectividad homogénea, como ninguna lo es, sino que podemos encontrar distintos grados de conexión en estas redes.

Dentro de lo que llamaríamos las grandes instituciones nikkei como son el centro cultural peruano japonés y la asociación estadio la unión (como las más representativas) hay pequeños conjuntos organizados con diferentes objetivos como: el arte, el deporte, etc. La gran parte de los descendientes que participan activamente de estos eventos son jóvenes, pero debe saberse que hay un espacio significativo para los mayores tanto como actores como de espectadores.

La colectividad nikkei actual ha abierto espacios para peruanos no nikkeis, ya que muchos de los participantes de estos eventos no son necesariamente descendientes japoneses, sino amigos allegados que manifiestan cierto interés por la cultura japonesa. Esto denota un cambio en las estructuras. A pesar de esto, aun no podemos afirmar que la tendencia endogámica se ha perdido en su totalidad. Punto que también exploraré como parte de las características de los nikkei.

Para efectos de esta investigación, nos centraremos en los jóvenes que participan en estas actividades. Los jóvenes nikkei, son en la actualidad de tercera y cuarta generación, llamados sansei o yonsei. Constituyen un grupo heterogéneo ya que muchos de ellos son descendientes tanto por línea paterna, como por línea materna, pero en la actualidad hay un grupo también numeroso de matrimonios mixtos, por lo que encontramos muchos jóvenes nikkei sólo por una línea de ascendencia o también llamados ainoco. Algunos

han estudiado en colegios de la colectividad, pero otros solo se integran por medio de las distintas actividades que se realizan a lo largo del año. Por lo general desde casa mantienen ciertas costumbres japonesas las cuales socializan solo dentro de la colonia. Esta generación tiene más libertad con respecto a la elección de la pareja, pero se puede apreciar una tendencia a relacionarse con personas dentro de la comunidad por la misma cercanía de redes. Sin embargo, muchos de ellos también participan de otros grupos en los cuales se ven libres de elegir pareja. Por otro lado, manifiestan no haber sufrido algún tipo de discriminación a lo largo de su vida (Fukumoto 1997). Con relación a los mayores, dentro de la comunidad se hace énfasis en que los jóvenes deben mantener el respeto por los ancianos. Veremos que esta gratitud y respeto se muestra también en el arte que practican.

Los eventos y las expresiones artísticas nikkei:

La colectividad nikkei, lleva a cabo varios eventos en el año, en donde ponen en escena números artísticos, los cuales ensayan, por lo general, con continuidad. Por lo que ellos mismos crean sus espacios para practicar sus performances. Muchos de estos eventos se llevan a cabo con motivo de los aniversarios de las diferentes instituciones y organizaciones nikkei. En la actualidad existen tantas asociaciones conectadas entre sí que no hay semana

en la que no haya algún aniversario. Otros son festivales artísticos o festividades de la cultura japonesa.

Entre las festividades anuales está el undokai: festival deportivo que originalmente celebraba el natalicio del emperador Hirohito (Moromisato y Shimabukuro 2006). Hoy en día es una jornada deportiva donde muchos de los clubes y agrupaciones deportivas compiten entre ellas. Está acompañada también de una feria de comida, una agenda protocolar en donde desfilan los diferentes kenjinkais y clubes deportivos. Participan también algunas agrupaciones artísticas.

La festividad más grande que la colonia japonesa organiza durante el año es la semana cultural de Japón, la cual se realiza cada año en la primera mitad del mes de noviembre. En esta semana se agendan varias actividades culturales y culmina el día sábado con el Matsuri, un festival, de música, comida, suvenires, entre otras cosas. Se trata de un gran espacio de reencuentro de los amigos que no se ven fácilmente. En esta festividad, muchos de los nikkei participan de una u otra forma, ya que durante toda la tarde y gran parte de la noche se performan una diversidad de números artísticos como grupos de rock nikkei, o el desfile de mikoshis (altares portátiles que se exhiben en forma de procesión, símbolos de grupo). La fiesta se divide en tres partes: el Kodomo no Matsuri (para niños), Seinen no Matsuri (jóvenes) y Matsuri (ceremonia central).

Los números artísticos que se ven en el matsuri y en otros eventos se basan por lo general en el arte tradicional japonés como el eisa, el odori, el

obon, el canto enka. Por otro lado, hay una cantidad significativa de números artísticos del folclor peruano, pero realizado también por los nikkei. Así mismo, desde estos eventos podemos ver que muchos de los que participan de los grupos artísticos no son nikkeis, por lo que la comunidad se muestra como un círculo más abierto.

1.2 Preguntas de investigación

Los estudios sobre la colectividad nikkei han hecho énfasis en la historia de los primeros migrantes, las circunstancias políticas de la migración y los cambios económicos. Todo esto es un gran aporte, pero se ha dejado de lado la mirada antropológica, es decir, de estudio de caso en donde se tome un pequeño grupo representativo de los nikkeis actuales. La antropología tiene el objetivo de realizar análisis de los grupos haciendo lo familiar complejo y lo complejo familiar (Da Matta, 1999). Así pues, me propongo usar sus actividades artísticas como caballo de troya para estudiar la performance como un espacio o plataforma en la cual se construyen y renuevan identidades. Así también, analizaré las narrativas que se construyen en estas performance que generan un sentido de comunidad imaginada.

El contexto explicitado nos lleva a plantear como pregunta principal ¿Cómo se construye la identidad nikkei a través de sus expresiones artísticas? es decir, ¿cómo la performance que desarrollan crean sentidos de colectividad nikkei? Al mismo tiempo, nos obliga a preguntarnos ¿En qué se basa esa identidad? De acuerdo con la teoría constructivista, la identidad étnica se

construye en base al encuentro con los llamados “otros” y a posicionarse como un “nosotros”. Entonces ¿Quiénes constituyen el nosotros? ¿Cómo se genera el nosotros cuando se está en convivencia con una sociedad más amplia? ¿Qué relación se construye con los otros no nikkei?

Para llegar a mi objetivo, he elaborado preguntas específicas a modo de objetivos, medios o ejes temáticos que ayuden a concretizar lo que quiero encontrar en el campo. Durante el periodo de campo he ido variando mis ejes de acuerdo a mi análisis. Finalmente, los he dispuesto del siguiente modo: el primero es ¿cómo la performance de Fujinkai construye imágenes de identidad?, ¿cómo se lleva a cabo el uso del cuerpo?, ¿qué significados y valores sociales se enfatizan en la danza odori?. El segundo eje es ¿cómo la performance de Ryukyukoku Matsuri Daiko construye símbolos de identidad cultural?, en la cual exploro ¿qué es la danza eisa? ¿cuáles son sus simbologías y sus adaptaciones con la modernidad y sus prácticas locales en la colonia nikkei de Lima?. El tercer eje, constituye ¿cómo se da la performance del grupo Kitanakagusuku y cómo genera ideas de identidad?, desde ¿En qué se basan puestas en escenas japonesas, peruanas y las llamadas modernas? Así también, ¿Cuáles son las funciones que cumplen los diversos miembros dentro de la performance comunal?

Como cuarto eje temático quiero tomar en cuenta las narrativas sobre el ser japonés, sobre el ser peruano y lo que es ser nikkei dentro de la colectividad. Por lo tanto me planteo ¿Cuáles son las narrativas que se

manejan dentro y fuera de la escena sobre lo que es ser nikkei dentro de la colectividad en relación al Perú y al Japón? Considero que hay imágenes, estereotipos, ideas que circulan pero que son seleccionadas por los sujetos.

Finalmente, considero que esta investigación puede llevar a plantearnos objetivos más amplios dentro del campo de la antropología. Los nikkeis representan un ejemplo peculiar de etnicidad ya que se reconocen diferentes aun estando integrados a la sociedad hegemónica. Sin embargo, la etnicidad es una categoría de las ciencias sociales que está lejos de ser usada por los sujetos de estudio. Es decir, no hay una conciencia “étnica” pero si el reconocimiento de una diferencia cultural. De la misma manera, pretendo que se contribuya a las teorías sobre performance, en especial sobre performance artística y la construcción de conexiones a través de esta. El objetivo último que me propongo con esta investigación es conocer un poco más a un grupo de descendientes japoneses que están geográficamente dispersos en nuestra ciudad, pero que realizan actividades en comunidad, muchas veces a metros de nuestra universidad, pero que resultan ser desconocidos por nosotros y vistos a través de estereotipos.

1.3 Los Grupos Informantes

En esta investigación sólo se estudiará a la colectividad de Lima. La colectividad como tal, realiza actividades durante todo el año. Ha formado varias instituciones, entre las cuales destacan la Asociación peruano japonesa ubicada en Jesús María y la Asociación Estadio La Unión ubicada en Pueblo

Libre. Dentro de ellas, se forman distintas agrupaciones que tienen objetivos diversos. Estos pueden ser deportivos, artísticos, culturales. Las agrupaciones son espacios de encuentro ya que no conviven de una forma aislada de la sociedad peruana en general. Sus integrantes están inmersos en ella, pero hacen contacto e interactúan por medio de estos eventos. En esta investigación nos enfocaremos en tres agrupaciones que tienen en común dedicarse a la danza.

Fujinkai o Asociación femenina Peruano Japonesa: Está conformado por más de 100 mujeres de la comunidad, pero se realizó observación y entrevistas sólo con las que participan del taller de danza Odori con la profesora Erika Yonamine. Son un grupo de mujeres que por lo general tienen entre 50 y 70 años, pero en la actualidad cualquier mujer puede acceder a entrar a su taller siempre y cuando sea socia de Fujinkai. Se dividen en dos grupos: de 6 a 7 pm es el grupo que tienen menos tiempo con Erika, pero ya tienen 6 años juntas. El segundo grupo ensaya de 7 a 8 pm y son las más antiguas, el primer grupo formado que tienen alrededor de 10 años bailando juntas. Sus ensayos se llevan a cabo en el quinto piso de la Asociación Peruano Japonesa. Para ser parte de Fujinkai es necesario ser nikkei o estar casada con alguien de la colectividad.

Kitanakagusuku Sonjin: Grupo destinado a integrarse por jóvenes cuyos ascendientes pertenecían a esta prefectura dentro de Okinawa. Hoy hacen convocatorias abiertas para cualquier nikkei y también amigos allegados no nikkei. Solo ensayan para su festival anual el que se realiza entre los meses de

abril y mayo. Este año se llevó a cabo el 3 de Mayo. Inician sus ensayos en diciembre y culminan con la puesta en escena. Ensayan los martes o los viernes dependiendo del baile que le corresponde a cada persona. Se realizan en la Asociación Estadio la Unión. La idea del festival es que participen personas de toda edad, ya que se prepara números con niños y personas mayores, pero los que dirigen el grupo y la mayoría de integrantes están entre los 20 y los 30 años.

Ryukyukoku Matsuri Daiko - RKMD: (o fiesta de los tambores del reino de Ryukyu) es una agrupación dedicada al eisa, danza con tambores perteneciente a Okinawa. Se trata de una escuela con un estilo propio. El grupo estudiado es una filial del grupo principal que se encuentra en Okinawa. Está conformado por jóvenes entre los 14 y los 35 años, pero también han creado un grupo para niños a partir de los 6 años. Sus ensayos se realizan en la asociación estadio la Unión los miércoles de 8.30 a 11 y los sábados de 7 a 10, mientras que el grupo de niños (junior) ensaya los sábados solo de 6 a 7 pm. Es un grupo que convoca también tanto a nikkeis como a no nikkeis. En la actualidad hay un porcentaje representativo de no nikkeis.

1.4 Metodología

En primer lugar, la presente investigación se ha basado en métodos cualitativos de recojo de información. Principalmente, se realizaron observaciones, entrevistas y revisión bibliográfica. La observación constituyó la herramienta principal ya que se trata de un estudio de performance, en donde

se analizaron los diferentes mensajes que se transmitían por medio de la danza. Esto ya que se trata de un recurso visual por el que las personas transmiten significados. Por otro lado, las entrevistas ayudaron a concretizar estos análisis y a corroborar las hipótesis que se iban construyendo. Así también a lo largo de los capítulos he podido evidenciar mis hallazgos por medio de lo recogido mediante las entrevistas, citando a los participantes. La búsqueda bibliográfica durante el campo fue imprescindible para el análisis de los datos, ya que mediante la revisión de experiencias de investigadores reconocidos, pude ver cómo se aplicaban grandes teorías a casos concretos.

El universo a estudiar estuvo constituido por los descendientes japoneses en Lima que tienen algún tipo de participación dentro de las actividades artísticas de la comunidad peruano-japonesa. Dentro de este, se escogió una muestra de tres agrupaciones a seguir las cuales consideré representativas de esta comunidad. Estas fueron, la asociación femenina peruano- japonesa Fujinkai, en especial el taller de Odori, la agrupación Ryukyukoku Matsuri Daiko y el grupo de jóvenes del sonjinkai Kitanakagusuku. Así pues, fueron escogidos porque los tres grupos tienen constantes actividades durante el año, entre ensayos y presentaciones, por lo que son bastante conocidos dentro de la comunidad. Además, cada uno me pareció singularmente relevante por los siguientes motivos. La asociación Fujinkai, ya que está integrada por mujeres de edad intermedia y por lo general de segunda o primera generación nikkei. Esto me ayudaría a tener una visión amplia de la identidad al insertar la variable de edad. Además de que performan una danza

japonesa considerada tradicional. Por su parte, el grupo Ryukyukoku Matsuri Daiko constituye un grupo relevante para fines de esta investigación ya que está integrado por jóvenes de variadas edades, con lo que se puede realizar un estudio comparativo con la agrupación anterior. Finalmente, la asociación Kitanakagusuku principalmente ya que se dedican a las danzas peruanas y han tenido intentos de fusionar algunas de estas con danzas japonesas. Así también, había observado que manejaban ciertas narrativas particulares sobre el ser nikkei en relación a las danzas folclóricas peruanas.

En cuanto a la pregunta de investigación, he mantenido la pregunta general con la que empecé la planificación del proyecto de campo: ¿Cómo se construye la identidad nikkei a partir de las performance artísticas de la comunidad peruano japonesa? Con ella me planteé el objetivo de explorar las diferentes maneras de conformación de narrativas de identidad que eran expresadas, recreadas y reconstruidas por medio de la performance, siendo esta una metáfora de la sociedad.

Durante la preparación del proyecto de campo, había operacionalizado esta pregunta en tres ejes temáticos. El primero: la performance de diferentes generaciones nikkei. Aquí planeaba describir la performance de cada grupo a partir del análisis de su cuerpo y finalmente hacer una comparación entre edades y/o generaciones. En el segundo eje temático, pretendí analizar las estrategias para la composición de la performance. Con esto quise identificar en qué se basaban para crear los bailes, quiénes eran los autorizados para estas creaciones y qué los motivaba a innovar en las performance. Finalmente,

el tercer eje temático correspondía a las narrativas sobre el ser japonés, el ser peruano y el ser nikkei. Con esto pretendía indagar sobre los aspectos valorados o rechazados de ambas sociedades que se debatían por medio de la performance.

Sin embargo, al estar en medio del campo decidí realizar varios cambios en este esquema. En primer lugar, ya que luego del recojo de información no lograba hacer una clara distinción entre el primer eje y el segundo. Sobre todo ya que no existen muchos intentos de fusión entre las performances peruanas y japonesas. Por otro lado, las diferencias generacionales quedaban un poco de lado, mientras que una variable más importante era el tipo de danza que se realizaba en cada grupo. Así pues, consideré que la performance en general era un gran tema y que cada grupo performaba de forma distinta y creaba diferentes narrativas de identidad. Por lo que organicé el trabajo de campo en cuatro nuevos ejes. Los tres primeros corresponden a cada uno de los grupos estudiados. El primero: Asociación Fujinkai. En él exploro de forma descriptiva la organización del grupo y la danza odori. Seguidamente, analizo la danza a partir del uso del cuerpo y los significados y valores que se transmiten en algunas de sus danzas que consideré más representativas. Así también, exploro las adaptaciones locales que se realizan en las danzas.

En el segundo eje temático correspondiente al segundo capítulo, me dediqué al grupo Ryukyukoku Matsuri Daiko. En este eje también describo al grupo, a su organización y a la danza eisa. Seguidamente analizo las innovaciones que el grupo de Lima realiza dentro de esta danza. Además, en

este capítulo también analizo las simbologías dentro de la performance, la separación por género y el análisis de algunas de sus canciones más representativas.

En el tercer eje temático, me dedico a la descripción y el análisis del grupo de jóvenes de Kitanakagusuku. Aquí también describo su organización, las danzas que realizan, tanto peruanas, japonesas y modernas. En este grupo, sí he escrito un apartado sobre las fusiones que realizan ya que sí es un punto resaltante en algunos de sus eventos. Finalmente, realizo un análisis global del festival de Kitanakagusuku como un ritual comunitario.

El último eje corresponde a las narrativas de identidad creadas a partir de la performance y toda su organización. Aquí también trastoqué mi inicial plan, ya que considero que las narrativas no se dividen entre lo que es ser peruano, ser japonés y ser nikkei, sino que existe más bien una división entre las narrativas que están dentro de la puesta en escena, y las narrativas que se construyen alrededor de la organización de las performances de los grupos estudiados y en que circulan en el mundo de los grupos artísticos nikkei. Las tres categorías de narrativas que inicialmente me propuse son difíciles de identificar como tales, más bien existe todo un matiz de narrativas difíciles de clasificar.

Así pues, como ya expliqué anteriormente, los cuatro ejes temáticos corresponden a cuatro capítulos del informe. Al finalizar estos, me tomé el tiempo de hacer un apartado adicional titulado Reflexiones. Aquí agrego algunas ideas generales que no pudieron ser clasificadas en los capítulos

anteriores. Además que este capítulo intenta abordar un panorama más general de las puestas en escena y es un intento de interpretación de los datos con relación a los grandes conflictos narrativos de la comunidad nikkei.

De esta forma, he intentado organizar la data recolectada por medio de la explicación de los tres grupos y su papel en la construcción de símbolos de identidad. Adicionalmente, se han analizado las diferentes narrativas construidas por medio de las performance y finalmente he interpretado estos hallazgos relacionándolos con fenómenos sociales más amplios.

1.5 Trabajo de Campo:

A diferencia de otras investigaciones antropológicas en donde el antropólogo viaja a lugares alejados, exóticos y desconocidos, mi trabajo de campo se realizó en la misma ciudad en donde he vivido casi toda mi vida, Lima Metropolitana. A pesar de esto, visité muchos espacios que no son del todo visibles y accesibles para el público en general. Como detallo en el apartado anterior, sus ensayos se realizan en los locales de la Asociación Peruano Japonesa en Jesús María (Gregorio Escobedo 803,) y en la Asociación Estadio La Unión en Pueblo Libre (Jr. Paracas 565). La primera institución si acepta el ingreso de cualquier interesado en sus actividades, pero la segunda se reserva el derecho de admisión solo para sus asociados ya que se trata de un club deportivo privado.

La cercanía de los centros de encuentro permitió que no necesitara de un gran presupuesto para transportarme ya que solo tuve que hacer uso de

transporte público urbano y en algunas ocasiones tuve que desplazarme en taxi, sobre todo cuando los ensayos terminaban muy tarde por la noche.

Así pues, he asistido a la mayoría de los ensayos de estos tres grupos y a varias de sus presentaciones. Para poder tener acceso, utilicé diferentes estrategias para los tres grupos.

Desde hace 6 años, soy parte del grupo RKMD por lo que al realizar el trabajo de campo sólo informé a mis compañeros de los objetivos de la investigación, así como también les solicité su colaboración y su autorización para realizar las observaciones y las entrevistas. A diferencia de lo que esperaba antes de comenzar el campo, este resultó ser el grupo más difícil de abordar ya que si bien me conocían desde hace algunos años, resultaba difícil verme como una antropóloga que en muchas ocasiones preguntó por información que ya manejaba de antemano en el grupo, pero me parecía importante preguntar y repreguntar para recoger otros puntos de vista. Por otro lado, no toda la información es divulgada a todos los miembros, por lo que muchas veces mi presencia demandaba cierto grado de confianza que en algunos casos sí manejaba y en otros no. Durante los ensayos, me mantuve como observadora y también como participante. Admito que mis informantes muchas veces olvidaban que mantenía estos dos papeles y me tenían en cuenta solo como participante y a veces yo también olvidaba ambos roles. El hecho de ser parte del grupo me permitió ingresar al club AELU sin ser socia, ya que los miembros de RKMD manejan un carné especial para ingresar al club. Para esto, cada miembro tiene que pagar una cuota mensual de 10 soles,

ya que en realidad el Club nos alquila el espacio de ensayo pero a un precio bajo lo que nos permite el ingreso en horas de ensayo.

En el caso del grupo Matsuri Daiko, los cité fuera de los horarios de ensayo para poder entrevistarlos. En muchos casos lo hice a través de medios de comunicación como el internet. Puede que mi timidez haya sido el motivo de esta estrategia. En algunos otros, sí lo hice de forma presencial ya que el internet deja la posibilidad de que no te den una respuesta. Tiene que ver también que en muchos de los ensayos hay poco tiempo para conversar, aunque buscaba esos espacios llegando más temprano o yéndome más tarde.

En el caso de las señoras de Fujinkai, ellas solo ensayaban una hora a la semana, pero muchas llegaban una hora o dos más temprano para conversar entre ellas. El grupo que ensaya de 7 a 8 corresponde al grupo más antiguo y son amigas muy cercanas, además que no solo se ven una vez por semana, sino que se reúnen para ir juntas a muchas de las actividades que organiza el APJ como temporadas de cine, teatro, conferencias, conciertos, etc. Por lo que tenían muchos tiempos muertos en los que aproveche en acompañarlas, ser parte de sus conversaciones y también citarlas una hora antes para entrevistarlas de forma más privada. También permitieron que las acompañe a alguna de sus presentaciones de danza Odori y me pidieron que sea parte de una presentación, pero no como parte del Taller de Erika, el que observé con más atención, sino que necesitaban mujeres para un número artístico para el festival deportivo Undokai, por lo que también sentí que fue una retribución por su colaboración con mi trabajo al mismo tiempo que sirvió de

excusa para pasar más tiempo con ellas, así que también asistí a sus ensayos para el festival Undokai pero además de investigadora, también como participante, me aprendí los pasos y hasta enseñé a otras señoras. Ellas parecían estar muy contentas con mi participación y me pedían traer más amigas de mi edad, con lo que lamentablemente no les pude retribuir. Varias estaban contentas de que participe ya que conmigo era más difícil que las catalogaran como “las viejitas” cuando salieran a bailar, sino que haría que el grupo aparente tener una gama amplia de edades.

En cuanto a las coordinaciones, ya que ellas no eran usuarias de las ahora populares redes sociales de internet, usé la forma de comunicación más clásica: el teléfono para contactarlas y confirmar entrevistas. Afortunadamente, contaban con tiempo, pero muchas de ellas no sabían manejar correctamente su teléfono móvil, por lo que en muchas ocasiones me dieron teléfonos errados o nunca contestaron mensajes porque no sabían cómo hacerlo.

Con respecto al grupo de jóvenes Kitanakagusuku, esta fue la segunda vez que participé en su festival por lo que ya tenía algunos contactos del año pasado. De igual forma cuando decidí hacer la investigación con ellos, les comuniqué que participaría, pero que al mismo tiempo estaba realizando mi trabajo de campo. Asistí a todos los ensayos que pude y con los que ya estaba comprometida como participante. Resultaban dificultosos por el horario: muchas veces regresé más de las 12 a casa. En este grupo, hay muchos miembros nuevos cada año, y la mayor interacción que se logra es con el grupo con el que te corresponde el baile del festival. En muchas ocasiones

tenía amigos que ensayaban para otra danza en el mismo horario que el mío y nunca los pude contactar. Por lo que me concentré en mis dos danzas y en cómo interactuaba la gente en ellas.

A pesar de ser un grupo muy variado, en donde no todos son amigos cercanos (es más, considero que los círculos más cercanos son una minoría de miembros que llevan años participando juntos), todos fueron muy gentiles conmigo siempre, considero que es porque al estar todos de forma más esparcida, todos están dispuestos a interactuar si era yo quien fomentaba la conversación.

En general, tanto las señoras mayores como los jóvenes que entrevisté no estaban seguros de darme una entrevista porque no consideraban que eran ideales para la investigación o que no eran buenos informantes. “Pero ¿qué te puedo decir yo?” “yo soy malo para las entrevistas” yo respondía diciendo de que no se trataba de una entrevista que los retará, que los interpele preguntando por conocimiento general considerado prestigioso, como saber fechas históricas, etc. También que eran temerosos de ser juzgados por su forma de hablar y de desenvolverse. Algunos me pidieron que no los grabe porque sentían cierta vergüenza. Fue reconfortante percibir que durante la entrevista empezaban a recordar momentos o historias familiares, de la infancia y a darme sus perspectivas sobre sus círculos de amigos y que podían expresar sus ideas con alguien interesado en ello, volverse un poco más autoconscientes de las experiencias que habían tenido como nikkeis y ser sinceros sobre sus apreciaciones. Una de las señoras del Fujinkai me dijo

momentos después de haber terminado: “quería seguir hablando, pero el tiempo quedó muy corto” la misma que curiosamente antes de empezar la entrevista no se sentía muy segura de lo que podía aportar.

Estar en la postura o el “modo” antropóloga en un pueblo alejado de todo lo que conoces, a veces me ha resultado más fácil, ya que dejas atrás todo lo referente a tu personalidad como alumna, amiga, integrante de un grupo, etc. Y comienzas una relación de cero para con los pobladores, quienes pueden llegar a ser nuevos amigos que no saben nada de tu pasado. Muchas veces te pueden llegar a ver como una persona en un estatus superior que puede darles algún tipo de beneficio. Cualquiera diría que entrevistar a tus amigos o conocidos es lo más fácil que se puede hacer para investigar, pero para mí resultó muchas veces incómodo, porque como toda persona, ya había creado una imagen de mí, la cual era aprobada por algunos y desaprobada por otros. Nunca he sido una persona que hace amigos con facilidad, así que preguntarles a los integrantes de estos grupos por una entrevista significaba romper algunas barreras que nos distanciaban, porque muchas veces se está con personas en el mismo espacio, pero no todos pertenecen a tu círculo de amigos de confianza, y al mismo tiempo, uno está muy alejado de su mundo interior. Preguntarles a algunas personas por una entrevista significó para mí superar temores y acortar distancias con personas que conocía de hace años, pero con las que nunca me atreví a ser su amiga.

Para llevar a cabo la investigación, yo como investigadora debí tomar distancia de los sucesos para poder encontrar lógicas sociales fuera de mis

preceptos como participante en ellos. Es decir, analizar lo encontrado de forma más amplia de la que puedo dar como performer. Así pues, el método antropológico me obliga a ser parte de los hechos para comprender sus lógicas, pero al mismo tiempo distanciarme como antropóloga para realizar un análisis sistemático y tener una visión crítica. Ha sido mi mayor reto ser nikkei, participante de algunas agrupaciones y al mismo tiempo analizarme a mí misma.



CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

2.1 Identidad

Tendemos a pensar en la identidad como el concepto que tenemos sobre nosotros mismos y los sentimientos que esto nos crea. Desde la antropología, estamos obligados a pensar en una identidad que se construye a partir de la pertenencia a un grupo. Por lo que creamos ideas sobre quiénes somos nosotros y quiénes no somos, es decir qué nos diferencia de los otros. Esta interrogante se ha convertido en un reto en el mundo en que vivimos, en donde la modernidad y la globalización han reconfigurado los términos del nosotros y los otros. Vivimos hoy en un mundo hiperconectado pero que no ha hecho que se disipen diferencias locales, étnicas o regionales.

La identidad es una dimensión humana que está íntimamente relacionada con lo que se piensa de los otros (Stuart Hall, 2003). Es decir, no se puede construir el yo sin mirar hacia fuera, sin compararnos y clasificarnos. De acuerdo con Erikson (1974) la identidad tiene tres significados: quién es uno y sus características, la aceptación de lo que uno es y cómo se considera a las otras personas como semejantes o diferentes a uno mismo. En el panorama actual, nos encontramos con diferentes tipos de “otras personas” y un sin número de contextos en donde la identidad puede tornarse diferente. Por lo tanto, la identidad es un fenómeno complejo ya que cada persona desarrolla múltiples identidades las cuales maneja de forma estratégica (Goffman, 1981).

Por lo tanto, hablamos de una categoría multidimensional. Un caso simple pero que nos sirve como ejemplo es el de una estudiante a la que llamaremos Harumi. Es peruana, pero en términos locales vive en el distrito de Lince y estudia en la Universidad Católica, varias etiquetas que la unen a un grupo y la separan de otros. Al mismo tiempo es nikkei lo que la ha diferenciado y distinguido de muchas otras personas dentro de su propio país y en algunos casos fuera de él. Entonces, no hablamos de una identidad sino de un abanico de posibilidades que se amoldan a las diferentes situaciones.

La conformación de la identidad implica varias dimensiones: Stuart Hall contribuyó en pensar la identidad como histórica y estratégica. Histórica ya que cada individuo necesita de un conocimiento, de una narrativa del pasado y de sus orígenes a lo que se le otorga un componente emocional (Fukumoto 1997). Estratégica ya que este individuo tiene agencia para utilizar las distintas dimensiones de su identidad dependiendo del contexto político, social que se presente, de acuerdo a su conveniencia. Estas identidades se construyen a partir de hechos del pasado, narrativas, contextos, conflictos, estereotipos, etc.

Una forma más específica de identidad y que será útil para esta investigación es la **Identidad Étnica**. A fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX se pensaba que la etnicidad era un rezago del pasado que sería poco a poco asimilado a lo moderno. Lo étnico representaba una identidad distintiva, diferenciada, mientras que la modernidad llevaba a la homogenización de los ciudadanos, y enfatizaba la identidad individual, más que colectiva. Sin embargo, este paradigma ha sido cuestionado, ya que en las últimas décadas

lo étnico ha estado presente en muchos debates socioculturales. (Río Ruiz, 2002). Se ha agendado en la visión de las políticas públicas y esto ha generado nuevas organizaciones indígenas politizadas. Pero, ¿A qué se puede llamar grupo étnico?

Hasta mediados del XX se usó la categoría de tribu para referirse a aquellos grupos conceptualizados como “los otros” diferentes del “nosotros” civilizado. A partir de 1960, se empezó a reemplazar esta palabra por su connotación colonialista (Jenkins, 2008) y se empezó a llamar como Etnia a estos “otros”. Sin embargo se consideraba que estas diferencias eran algo real, sustancial, que no podía cambiarse y que el sujeto lo mantenía sin importar las circunstancias. Esta visión primordialista ha sido dejada de lado porque no puede explicar cómo los grupos indígenas vuelven a re conceptualizar su situación como etnia, recreando nuevas narrativas del pasado y el presente para movilizarse como un grupo político.

La perspectiva que cambió la teoría de lo étnico, dándole un giro de lo sustancial a lo relacional, fue la de Barth (1969). Este propone un nuevo análisis:

- 1) Basado en la situación social de los actores
- 2) La atención del etnógrafo debe estar en la mantención de fronteras entre el nosotros y los otros.
- 3) La identidad depende de la adscripción de los miembros a un grupo y también de los outsiders.

4) La etnicidad no se da de por sí misma, sino que es definida situacionalmente.

5) La situación ecológica es importante para la construcción de identidad étnica, ya que la lucha por recursos crea discursos diferenciados.

Según esta perspectiva, clasificada como constructivista, la etnicidad se va construyendo en relación a las interacciones con otros grupos. Se trata de relaciones de poder, por lo que los grupos crean una identidad con lo que puedan posicionarse en la arena política. Los grupos tienen un repertorio de identidades los cuales usan estratégicamente de acuerdo a las circunstancias. Siguiendo los aportes de esta teoría, podemos ver que los grupos en constante contacto con otros desarrollan más identidad étnica que grupos aislados, los cuales tienen menos conciencia de sus diferencias. Por lo tanto, al pensar en la construcción de una identidad étnica, se debe tener en cuenta el “interés étnico” que puede tener cada grupo para posicionarse como una colectividad diferenciada. Así es que, los grupos generan un repertorio de narrativas las cuales van cambiando, recreándose, reproduciéndose de acuerdo a las situaciones que enfrenten. En los estudios de las últimas décadas, se puede ver que muchas veces son los grupos que conviven y que compiten por recursos los que crean mayor identidad y nuevas narrativas de su pasado como argumento político (Callirgos 2006, Río Ruiz 2002). A partir de esto, nos preguntamos cómo las personas dibujan sus límites y fronteras étnicas.

Hay quienes han considerado que el argumento de Barth es muy radical ya que va en contra de la existencia de una cultura compartida, real y

diferenciada. Río Ruiz (2002) señala que no se trata de solo una elección racional o económica, sino que las minorías también otorgan beneficios sociales: un sentimiento de pertenencia, una comunidad de afectos que proporciona apoyo. La construcción de la identidad étnica supone que las personas manipulan discursos dependiendo de las circunstancias, pero estos discursos, narrativas, valorizaciones de lo étnico se convierten en sistemas culturales fuertes que pueden transmitirse de generación en generación (Río Ruiz, 2002). Además, no se construye de la nada, sino que es necesaria la existencia de un bagaje conceptual y experiencias compartidas, ya que si se construye algo por pura invención, no podría tener un significado colectivo. Se sabe también que mucho de la identidad se forma alrededor de rasgos físicos, aunque esto no delinee claramente las fronteras. Río Ruíz sostiene que las personas eligen y se reconocen como étnicos en circunstancias en las que la cultura hegemónica se encuentra en crisis, se está debilitando y poniendo a prueba (2002). Por lo tanto, tomamos la identidad étnica como una construcción que depende mucho de las circunstancias políticas, como también del bagaje cultural que los sujetos manejan. Si bien se basan muchas veces en características físicas, se ha visto que se trata más de una camisa que de la piel (Río Ruiz 2002).

Además, se puede ver también que ha existido una “discriminación estructural de parte de los estados nación” hacia las minorías étnicas, ya que impulsan una identidad global, dejando de lado perspectivas particulares del mundo que se califican como atrasadas, exóticas, rezagos del pasado

(Callirgos 2006). Sin embargo, los grupos nikkei nos plantean un nuevo reto teórico ya que, aunque pueden considerarse como un grupo étnico, no constituyen una minoría marginal, ni se les considera incompatibles con el concepto de modernidad. Por el contrario conviven con ella. Ellos se consideran integrados al sistema hegemónico y se reconocen como peruanos pero se perciben como diferentes en algunos aspectos.

Por lo tanto, trataremos la identidad como la relación que construye cada sujeto con su persona en convivencia con los otros. Esta relación es estratégica, histórica y situacional. De la misma forma, la identidad étnica se construye a partir de distintos rasgos sociales que son enfatizados con el contacto con otros grupos étnicos diferenciados. Esta construcción tiene un valor emocional para los sujetos.

2.2 Nikkei:

Partiendo de la definición que tomó Morimoto en 1991, un nikkei es el apócope de Nikkeijin, que en japonés significa “en ultramar”. Técnicamente, se le define como todo descendiente japonés por línea materna, paterna o ambas. Complementariamente a esto, y viéndolo de forma más amplia, es toda persona de ascendencia japonesa que reside fuera de Japón y forma parte de una comunidad y de un estilo de vida con características propias (APJ 2008). ¿Pero cuáles son estas características? Aún tenemos una definición amplia, por lo que la búsqueda de la identidad nos ayudará a dar una mejor aproximación.

Las formas de reconocimiento no solo parten de un fenotipo, sino también de reconocerse a partir de un nombre o un apellido, pero existe un buen porcentaje de nikkeijins que han perdido ambos rasgos.

Así también, sabemos que no todos los nikkeis de Lima participan de actividades artísticas y culturales. Ya que esta investigación solo tomará en cuenta a la población activa en estos eventos, el ser nikkei también se constituye por su alta o baja relación con la colectividad actual que se organiza como tal.

2.3 Identidad nikkei:

Muchas de las diferencias se basan en creaciones a partir de lo que se ha recreado del Japón del pasado, seleccionando algunos rasgos que los unen tales como el respeto por los mayores y la honradez hacia los demás. En este caso, se han creado estereotipos positivos, ya que al estar integrados de forma geográfica y política a la sociedad peruana actual, son positivamente asimilados en muchos ámbitos, como el laboral o académico. De su parte, han creado instituciones que los agrupan y que reproducen ciertas formas de vida. Como sustenta Río Ruiz, eligen ser de una minoría por los beneficios comunales que les otorgan: actividades que los mantienen dentro de redes de asociados, apoyo emocional, sistemas de ascenso social, etc. Es por esto que no parece haber vergüenza de los rasgos étnicos, sino la intención de que prevalezcan a pesar de participar de actividades conjuntamente con la sociedad en general.

En un panorama general, se puede decir que están orgullosos de provenir del Japón pero, como ya se vino detallando, se trata de una circunstancia histórica y política, ya que sí han sufrido de discriminación en el pasado a raíz de los hechos de la segunda guerra mundial y en un segundo periodo con la candidatura y elección de Alberto Fujimori como presidente de la república a comienzos de los años noventa. Hoy consideran que las cosas han cambiado, pero sienten que de algún modo han sufrido de algún tipo de burla por sus rasgos físicos y estereotipos del Japón, así como también de persecución política en el pasado.

Hablamos de una identidad Nikkei, vinculándola a lo teorizado sobre identidad étnica, al ser una población que se ve como diferente y que es considerada por los demás como tal, pero se debe tener en cuenta que esta identidad se transforma según las circunstancias histórico – sociales, por lo que es difícil hablar de una sola identidad invariable y cristalizada en el tiempo. Para Mery Fukumoto, esta identidad está basada en un fuerte vínculo emocional con el Japón de los ancestros, pero esta es compleja y ha pasado por varias etapas, las que han dependido de las relaciones económicas y el prestigio de ambos países, en la cual los migrantes y demás peruanos tuvieron una percepción y una agencia (1997). Debemos pensar entonces cuál es el Japón que mantienen en sus memorias y que buscan representar en sus rituales, así como la relación que han creado con el Japón actual.

Entre los rasgos que los nikkeis buscan resaltar como propias de su comunidad está el que convivan dentro de una cultura de confianza. Se

considera que los nikkeis son producto de una educación familiar y heredada por los antepasados por la cual las personas privilegian el bienestar de la comunidad sobre el individual y donde los actos personales son herramientas para el bienestar de grupo. Es por esto que se hace énfasis en el respeto por las personas mayores de la comunidad, y demostrar honradez y predisposición a ayudar al grupo.

Por lo tanto, La identidad nikkei es también circunstancial y para estudiarla se debe tener en cuenta el contexto político social en el que se desenvuelven. Se basa también en ciertos códigos heredados por los antepasados, pero que se desarrollan estratégicamente.

2.4 Colectividad y comunidad imaginada nikkei

Esta sociedad puede ser llamada por ambas categorías. Llamamos colectividad a una sociedad con vínculos genéricos entre los actores, los cuales se pueden reconocer entre ellos, pero no necesariamente se dan interacciones entre estos (Santos, Martín 2012). Es decir, que hablamos de una colectividad nikkei ya que todos sus miembros se reconocen por un fenotipo, un apellido, por lazos de parentesco, origen, redes de amistades, etc. pero no necesariamente se conocen, mantienen una amistad e interactúan por medio de sus rituales colectivos. Por otro lado, la colectividad nikkei es al mismo tiempo una comunidad imaginada ya que a pesar de ser una sociedad pequeña, nunca llegan a conocerse entre todos y muchos de ellos nunca llegaron a escuchar de los demás, pero en la mente han construido imágenes

de esa comunidad a partir de redes de parentesco, rituales clasificatorios, etc. (Benedith Anderson, 1993). En el caso nikkei, esto sucede a pesar de que no se localizan en un espacio geográfico fijo y compartido, más bien solo comparten ámbitos que frecuentan de forma repetitiva y ritual como símbolos en común y códigos de convivencia.

2.5 Performance

Los estudios de Performance han sido desde sus inicios de naturaleza interdisciplinaria y de por sí, interculturales. Pensar en performance nos ha ayudado desde las ciencias sociales a entender la vida social a partir de la metáfora del teatro. Es difícil asir los hechos sociales, ya que la realidad siempre se nos torna compleja, adversa y heterogénea. Los estudios de performance nos permiten pensar en los hechos sociales como representación ya que si bien no todo lo que se nos presenta es performance, ellos se pueden estudiar “como performance” (Schechner, 2000). De esta forma, podemos pensar en todas las acciones que se realizan no sólo por ser hechas, sino también que se realizan para ser vistas. Por ejemplo: partidos de fútbol, eventos políticos, programas de televisión, fiestas de cumpleaños, etc. Así pues, muchos de estas pasan desapercibidas y son actuaciones cotidianas.

Por lo tanto, hay una diferencia entre lo conscientemente performado y lo que se puede estudiar como si fuera performance. En esta investigación me enfocaré principalmente en lo que también es considerado performance por la comunidad estudiada.

Para Richard Schechner, la performance es todo acto que se lleva a cabo mínimo dos veces ad infinitum. Existen principalmente tres tipos de performance según el autor: de $1 \rightarrow 2$, en donde el individuo actúa como si fuera otra persona, el caso de las posesiones religiosas en muchas culturas, en donde el sujeto cambia su comportamiento casi de un momento a otro. Esta performance por lo general no tiene ningún ensayo, más bien es espontánea. Pueden considerarse performance de $1 \rightarrow 2$ las performance de la vida cotidiana. Por ejemplo performar como profesor, madre, profesional, ejecutivo, etc. El segundo tipo de performance según Schechner es de $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$ en donde el sujeto parte de sí hacía un suceso del pasado histórico para representarlo tal cual en el futuro. Por ejemplo: la escena de la proclamación de la independencia del Perú que es representada en todos los colegios por el aniversario patrio. El tercer tipo de performance es el de $1 \rightarrow 5a \rightarrow 5b$ en donde el sujeto parte de su propia personalidad hacía un pasado mitológico imaginado para representarlo hacía el futuro. Por ejemplo: una actuación de navidad sobre el nacimiento del niño Jesús.

Richard Schechner intenta explicar que en casi todos los casos de $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$, en realidad se trata siempre de $1 \rightarrow 5a \rightarrow 5b$. Es decir, que casi en todos los casos en donde se habla de un pasado histórico, se trata de un pasado imaginado, que ha ido modificándose de narración en narración. Esto ya que todo pasado histórico por más fidedigno que pretenda ser siempre es construido por narrativas parciales del hecho. Con esto podemos explicar también que ninguna performance puede ser exactamente igual a otra, que es

lo que se intenta con las representaciones “fieles” del pasado. Siempre están en juego varias versiones de un mismo hecho, diferentes perspectivas, narraciones, etc. Aun una misma obra de teatro, nunca es performada exactamente igual dos veces ya que los actores, el público y las impresiones no pueden ser las mismas (2000).

Por lo tanto, las sociedades construyen varias versiones del pasado, las cuales van variando y resignificándose constantemente. Se parte de un imaginario del pasado para construirse como comunidades.

La performance está relacionada con las teorías antropológicas del ritual, el cual ordena la vida social a través de actos, muchas veces religiosos, que se llevan a cabo con regularidad, es decir, que se llevan a cabo cada cierto tiempo con fines distintos como el de dar nuevos estatus a los sujetos, confraternizar, dar sentido a las reglas, entre otras cosas.

“Toda la constelación de eventos, muchos de ellos pasan desapercibidos, toma lugar a través de los actores y de los espectadores, desde el momento en que el primer espectador entra al lugar de la performance, hasta que el último se retira” (Schechner 1994, 72 pp. Traducción mía).

Aquí el autor afirma que la performance es comportamiento social complejo, en donde no sólo se involucran los actores, sino que también los espectadores tienen un rol importante en la puesta en escena. Gisela Cánepa nos dice que existe un contexto referido que establece tanto el actor como el observador, es decir que hay una narrativa de lo que la performance es de parte de ambos. Es decir que ambos construyen significados. El espectador tiene la agencia para aceptar, cambiar o rechazar el mensaje que se les da a través de la

performance. Por su parte, el actor construye narrativas, pero tiene presente las reacciones que el espectador puede tener. Es decir, la performance es construida por ambos elementos.

Así pues, se establece una relación con el espectador y el actor consolida su autoridad en la escena, ya que este tiene el poder para dominar al público por lo menos dentro del tiempo en que se produce el teatro. El actor se convierte en un mensaje completo. Es por esto que la participación en la performance es siempre un acto socialmente prestigioso, ya que se reconoce al actor como un ente de poder que produce y reproduce un mensaje. Desde la perspectiva del ritual, todo espacio ritual tiene un centro y una zona periférica, por lo que en él se aprecia de forma simbólica quiénes están en el centro de la sociedad, quiénes tienen contacto con los poderes superiores, quiénes dan el mensaje y quiénes no. (DaMatta, 1997) El actor en la performance está en el centro del ritual, por lo que ejerce un poder simbólico.

Como característica general, Schechner describe la performance como la forma en que las culturas se expresan con mayor eficacia y toman conciencia de sí mismas. Por lo que estudiar la performance es un caballo de Troya para descubrir otros aspectos de los sujetos como sociedad ya que sus valores y objetivos se ven en acción. Así pues, el mensaje del actor puede parecer muy individual en algunas circunstancias, pero dentro de la performance nos puede ayudar a descifrar códigos culturales de relevancia social.

“Las performance marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas” (Op. Cit. 2000: 13).

Queda claro que la performance es un acto comunicativo, no solo de un mensaje, sino del acto en sí mismo. Esto ya que, a diferencia del lenguaje hablado, con el cuerpo no se puede hacer distinción entre el mensaje y el medio. La performance comunica por medio de símbolos, los cuales pueden tener significados múltiples, relativos a los sujetos, amplios y contradictorios entre sí (Fernández 1993).

La performance comunica más allá de lo que se ve en escena, ya que su mensaje depende del contexto en el cual se dé. Así pues, Gisela Cánepa nos dice que no hay que pensar qué es lo que el drama nos dice, sino también cómo las personas lo asimilan en determinado contexto y cambian sus comportamientos y qué significan para su vida práctica (2001). Así pues la performance es generadora de experiencia y genera identidad (Ibíd.). Tiene un carácter fluido y reflexivo entre los actores y los espectadores. Es por esto que cada performance es concreta, exclusiva y diferente a todas las demás, a pesar de que la idea de todas es que es repetitiva, restaurada o que forma parte de un conjunto de eventos más amplio.

Dentro de los estudios de performance, Eugenio Barba aporta con una teoría de la técnica teatral, que él ha llamado Antropología del teatro. En ella rescato su diferenciación de las técnicas del teatro con respecto al cuerpo: las danzas del polo norte y las danzas del polo sur. En realidad, no desea hacer

una separación geográfica, sino de acuerdo a la técnica de aprendizaje. Clasifica a la técnica del polo norte como *“una red de reglas bien experimentadas que definen un estilo o un género codificado”* (1992) es decir que se trata de una forma de llevar el cuerpo coreografiada al mínimo detalle, un aprendizaje de una técnica corporal ya existente, que es respaldada por una tradición.

Por otro lado la técnica del polo sur *“no tiene un código tan detallado estilístico ya que no tiene un repertorio de reglas taxativas a respetar. Debe construirse él mismo las reglas. Inicia su aprendizaje a partir de su personalidad. Usará las observaciones del comportamiento cotidiano”* (Ibíd.). Así pues, podemos asociar la técnica del polo sur con el teatro moderno occidental, en la que la labor del actor es crear a partir de su experiencia en el cotidiano, personajes nuevos, o inspirados en otros anteriores, pero la responsabilidad de creación recae principalmente en la labor del actor. Hoy en día es la técnica más utilizada en occidente en donde el actor debe aprender a crear constantemente nuevas formas con su cuerpo que sean extra cotidianas, pero al mismo tiempo creíble para el público. El actor del polo sur puede recurrir a sus propias sensaciones y recrear estas en su puesta en escena. Podemos apreciar este tipo de performance en por ejemplo los nuevos club de improvisación, la danza moderna, los stand up comedy o monólogos de humor, la danza contemporánea, el teatro comercial, etc.

Barba nos dice que aparentemente el actor del polo sur tiene más libertad para la creación, pero en realidad es el actor del polo norte quien está

más libre del estado de su cuerpo en la cotidianeidad, aun cuando es fiel a su tradición. Para llevar a cabo un personaje, el actor del polo norte se ve obligado a despersonalizarse para adaptarse a ese conjunto de reglas fijas de la performatividad que le da su tradición, deja atrás su personalidad para adaptarse a otra. “La personalización de este modelo será la primera señal de su madurez artística” (Ibíd.). Así pues, admite la existencia de cambios y adecuaciones en esta técnica valorada por ser “tradicional” pero que estos cambios no son conscientemente percibidos por los actores.

Por lo tanto, podemos decir que la performance es un acto comunicativo, no solo por el mensaje hablado, sino por el acto en sí mismo. El medio también se vuelve el mensaje. La performance no nos sirve para rastrear el contenido histórico de lo que se representa, sino más bien, para preguntarnos cómo las sociedades construyen un pasado y lo hacen “como” si fuera tradicional. Esto ocurre ya que ninguna performance es idéntica a la otra. Existen siempre múltiples versiones. Así también, la teoría de la performance se superpone a la de ritual, en donde las sociedades hacen públicos los temas que les preocupa enfatizar o rebatir. También refleja sus categorías de importancia, quién está en el centro y quién en la periferia. Además, la performance como tal es creada no solo por el actor en el escenario, sino también alimentada por la audiencia.

2.6 Cuerpo

Los estudios sobre el cuerpo no han sido muy frecuentes en la antropología, ya que siempre ha sido pensado desde el plano de las ciencias naturales: la biología, la física, la química, sin tener en cuenta su plano social. Sin querer oponernos a esta idea, los estudios sobre el cuerpo nos han demostrado que no solo se trata de una herencia natural, sino que también es construido socialmente. Las distintas culturas de la humanidad se han representado a sí mismas a partir del uso de sus cuerpos por lo que se han podido estudiar marcadas diferencias de cómo hacer uso del cuerpo en comunidad.

Liuba Kogan define el cuerpo como un sistema de símbolos compartidos por una sociedad determinada. El cuerpo puede poseer variables fenotípicas: tamaño, color de piel, volumen, contextura, anormalidades, etc. Pero, sobre todo, está cargado de significados relacionados con los cánones de belleza, distinción, poder, estilo, etc. de cada grupo. Si bien las personas negocian con la sociedad en la performance de su cuerpo, todo lo que se recrea en él, nos dice algo de su entorno cultural ya que expresan estilos de vida (Kogan 2010). Es a partir del uso del cuerpo que se manifiestan prácticas de consumo, creencias religiosas, ya que todo lo que se decide sobre él: la ropa de marca, los tintes de cabello, los tatuajes, los diferentes estilos de moda, nos dice algo de lo que queremos exponer de nosotros.

El cuerpo, la performance y la identidad son tres aristas de un mismo fenómeno. Las personas comunican quiénes son a través de su cuerpo, es por medio de este que se expresan y se representan. El cuerpo es entonces un

espacio de negociación de identidades (Kogan 2010). Así mismo, el cuerpo es un transmisor de la memoria del pasado, ya que las prácticas incorporadas son aprendidas de antecesores y reproducidas en el presente (Connerton, 1989).³ Así pues, la memoria se construye con el conocimiento de “de dónde vinimos”, la idea de “a donde iremos”, “en qué tiempo vivimos” y “con quién vivimos”. Para construir memoria es necesaria cierta conciencia de estas preguntas y del tipo de relación que tenemos con los demás. Así pues, el contacto interpersonal e intercultural es siempre necesario para construir una identidad del cuerpo. Es por eso que se trata de identidades líquidas ya que se construyen a partir de la relación con los demás y no se pueden percibir como coherentemente articuladas, sino que se van recomponiendo.

El cuerpo es el instrumento básico e imprescindible de la conducta performativa. Su análisis en esta es fundamental para extraer contenidos culturales. Eugenio Barba (1992) hace un estudio más minucioso del trabajo del actor como creador o articulador de una técnica corporal. Lo que es llamada técnica es la utilización extracotidiana del cuerpo y la mente. Así pues, el uso del cuerpo en el tipo de performance que estudiaré, es un uso extra cotidiano en donde el cuerpo se muestra de forma excepcional. Díaz Cruz como Barba, nos dicen que el cuerpo se encuentra en un balance en el día a día, pero que la performance es salir de ese balance. En el día a día usamos el cuerpo de forma en que gastamos menos energías para máximos resultados. La conducta en la performance es la inversa: el máximo uso de energía para resultados

³ Liuba Kogan (2010) argumenta que los casos de amnesia demuestran la pérdida de argumentos identitarios.

mínimos. Para esto requiere de un entrenamiento que haga que el cuerpo se muestra diferenciado del cuerpo cotidiano (2008). Este proceso para Barba es un “aprender a aprender” ya que las diferentes técnicas son una constante experimentación nueva del cuerpo (1992). La importancia del análisis minucioso del uso del cuerpo tal como la realiza Barba es que el actor trabaja en la expresión de este bajo códigos culturales construidos o en constante construcción.

La relación de identidad con el uso del cuerpo en la performance es que el actor establece una relación entre él y lo que performa (Cánepa, 2001). Ya que se obliga a sí mismo a posicionarse dentro de ella, a crear una narrativa de lo que hace y porqué lo hace. Además, establece una conexión de identidad con el público ya que al usar su cuerpo, el mensaje es al mismo tiempo el medio (Connerton, 1989).

Finalmente, podemos decir que el cuerpo como sistema de símbolos es un espacio de negociación de identidades, por lo cual hereda, construye y transmite mensajes relacionados a sus formas de vida y su interacción con los demás. El cuerpo dentro de la performance es trabajado para que salga del balance cotidiano y tenga formas y actitudes atípicas.

CAPÍTULO 3: ASOCIACIÓN FEMENINA PERUANO JAPONESA FUJINKAI:

3.1 Organización del grupo.

El grupo en específico que estudié estaba formado por veinte mujeres y un solo hombre ya que como ya he mencionado, en teoría solo se aceptan mujeres dentro de este grupo. Es notable que se haya creado una institución solo para mujeres que funciona como un espacio de entretenimiento y socialización para ellas, mientras que los hombres mayores no tienen un espacio exclusivo para ellos, pero participan en otras actividades de la colectividad, y por lo general fuera de lo artístico. Así pues, las mujeres que participaban del taller de Odori debían ser socias de la asociación Fujinkai como un requisito básico. Esto hace posible que puedan matricularse ya que es un taller exclusivo de esta asociación. Para ser socias de Fujinkai deben pagar una cuota anual de 40 soles y contribuir con la organización prestando su tiempo para reuniones de coordinación.

El taller de Odori tiene más de 10 años a cargo de la profesora Érika Yonamine, la cual es profesional en esta danza con estudios en la escuela Ryusei Honryu Ryuseikai en Okinawa. Es de nacionalidad Argentina y vive en Perú ya que se casó con el artista plástico Haroldo Higa, con el cual ha formado una familia en el Perú. Al llegar al Perú se empezó a hacer conocida como profesora a través de los eventos de la colectividad y la invitaron a dictar

un taller en Fujinkai. El taller es financiado por las mismas alumnas quienes coordinan directamente con la profesora para cancelar sus horas de servicio. Además las alumnas y la profesora también financian otros gastos fuertes como son la confección de sus trajes, y la preparación de otros implementos necesarios como máscaras, abanicos, sombrillas, etc. Así pues, su participación en el taller no les brinda ningún tipo de beneficio económico, por el contrario, son ellas las que deben financiar toda su performance. Esto sucede ya que sus objetivos están lejos de ser económicos, no reciben ningún tipo de reembolso económico en sus presentaciones, pero veremos que el estar dentro del grupo otorga otro tipo de beneficios sociales.



Mujeres de Fujinkai antes de una presentación

El grupo al estar liderado por una profesora experta y que todas las demás participantes tengan la posición de alumnas, crea una relación clara de jerarquías la cual todas comprenden y respetan. Esto a diferencia de los otros

grupos que estudiaremos, es muchas veces un beneficio para sus relaciones sociales, ya que no hay una gran posibilidad de ascenso, sólo el reconocimiento de la profesora y de sus compañeras. Se trata de un reconocimiento que no crea nuevas posiciones, por lo que sigue manteniendo una relación horizontal entre los participantes.

Las señoras del grupo son muy sensibles a la mantención de esta figura de grupo igualitario, de un reconocimiento como grupo. En una de sus presentaciones, por razones de espacio no se presentaron todos los participantes. Uno de los que performó frente al público luego de la presentación quiso ser irónico diciendo que nunca le había ido tan bien en una presentación, cuando en el fondo pensaba todo lo contrario, pero lo tomaba con humor. Esto a primera vista fue tomado con rechazo por las que no performaron ya que sintieron una ofensa a su trabajo, una indirecta que les decía que su ausencia es una mejor ayuda al grupo. Luego de entender la broma, lo dejaron pasar. A pesar de esto, considero que el grupo de adultas es por lo general menos competitivo a diferencia de los otros dos de los que hablaré más adelante. Las participantes son atraídas por la danza por varios motivos, pero todos ellos distan de desear sobresalir individualmente por sobre sus compañeras, u obtener una habilidad de danza profesional. Hay un deseo de aprender dentro de sus posibilidades, disfrutar de la compañía e invertir mucho de su tiempo, el cual ahora no es un recurso escaso.

Existe una única diferenciación entre los grupos. El taller de Érika se dicta a mujeres adultas una vez por semana en dos horarios diferenciados y los

fines de semana a niñas también en dos horarios diferenciados por edades. Son obvias las razones por las que se decide separar a las niñas entre los 05 años y los 16 años en dos grupos por cercanía de edad. Pero la separación del grupo de adultas se realiza por dos razones básicas. La primera, que es la que ellas explican, es por el tiempo que tienen en el grupo. El primer horario es de mujeres que tienen menos de 6 años y el segundo grupo tienen casi 10 años, es decir las que participan desde el comienzo del taller. Esto ocurre en la mayoría de los casos, pero existen algunos en los que las mujeres han cambiado de un horario a otro. Una de las más jóvenes pasó a estar en el grupo más antiguo porque pudo nivelarse con ellas y demostró tener capacidad de aprender fácilmente. Mientras que una de las del grupo antiguo pasó a estar en el nuevo grupo ya que dejó de participar por más de un año, en el que paró su proceso de aprendizaje. Así pues, observé que el grupo más antiguo es el más constante y el que tiene más presentaciones, mientras que el segundo grupo es más variable, en cuanto a la entrada y salida de alumnas, tiene menos constancia, por lo que tienen menos participación en eventos.

A pesar de estas diferencias, la única que tiene autoridad para enseñar es la profesora y explican que en su ausencia hay muchas versiones de la técnica, por lo que prefieren esperar sus observaciones. Erika se muestra muy paciente con las alumnas y encuentra en el grupo de señoras un grupo empático, hay más que una relación vertical de profesor alumno, ya que también se presenta con ellas en los eventos de Fujinkai y se vuelve parte del elenco, comparten experiencias y también el consumo de la danza. Pocas

veces les llama la atención por un mal desempeño, lo que los hace relacionarse con menos barreras a pesar del respeto a su jerarquía. Esta se encuentra consolidada a partir de la autoridad de Erika como bailarina de Odori profesional y conocedora de la tradición, pero al mismo tiempo lo consolida su desempeño en escena, ya que al bailar queda claro quién es la experta, por lo que su misma corporalidad muestra su autoridad dentro del ritual.

3.2 La Danza Odori

La danza Odori o Bom Odori es una danza tradicional del Japón que ha sido una de las artes con más acogida en las colonias de migrantes japoneses. Es por lo general, ceremonial clásico o popular. En ambos se hace uso del cuerpo con vestuarios clásicos de Japón, pero en el caso de los bailes ceremoniales, se utilizan los trajes formales, de élite del Japón como son los kimonos y variantes de éste, mientras que para las danzas llamadas populares son alegorías de la vida de las personas del pueblo del Japón: agricultores, pescadores, recolectores, etc. Existen varias escuelas de Danza Odori y la profesora Érika Yonamine representa una de ellas en el Perú.

Existe otra diferenciación entre estas danzas: las de la isla principal del Japón llamada Naichi y las de Okinawa. Las entrevistadas fueron muy enfáticas al explicar que lo que Erika enseñaba era parte de la tradición de Okinawa, y que las danzas de Naichi eran diferentes. Así pues, la puesta en escena de estas danzas son parte de la construcción del imaginario que se construye de Okinawa por lo que se trata de una narrativa de Okinawa del trabajo y de la fiesta.

3.3 Uso del cuerpo

Es notable que la danza odori (como gran parte del arte escénico japonés) pertenece a la clasificación de la técnica del polo norte de Barba (1992). Se trata de una danza coreográfica en la cual existe una rutina o secuencia de movimientos y además cada movimiento se debe realizar con precisión. Se concibe a la danza como un molde al cual el cuerpo debe someterse, dejar de lado la personalidad propia para adaptarse a la danza. Este molde está sostenido por una tradición. En este caso, se trata de la tradición sustentada no por hechos históricos identificables, sino por la existencia de una persona que tiene la autoridad dentro de la tradición. (Schechner, 2000) La práctica del Odori en el grupo Fujinkai se centraliza en el conocimiento de la profesora y su conexión con el Japón y en específico con su escuela de Odori en Okinawa. Ella maneja la información y la administra, así como también crea nuevas danzas que sean fácilmente aceptadas. Así pues, los participantes tanto adultas como niñas, en su aprendizaje deben amoldar su cuerpo a la estética de los movimientos del odori, de forma sincronizada, coreografiada y grupal. Barba nos dice que esta clase de técnica aparenta carecer de libertad creativa. Por el contrario, afirma que son estos artistas los más libres ya que se despojan de la performance de la vida cotidiana como individuos, para entrar a una nueva performance y ser capaces de expresar sentimientos que no son suyos, sino de un pasado recreado. Se despojan de su personalidad propia para caracterizar personajes muchas veces anónimos creados en nombre de una “tradición”.

A diferencia de danzas latinoamericanas, en el Odori cada movimiento al ejecutarse obliga al actor a mover solo una parte específica del cuerpo, dejando todas las demás en una posición base. Un mal actor mueve las demás partes del cuerpo cuando solo debe mover las necesarias. La importancia que Barba le da a las caderas es esencial en esta danza como en otras. En este caso, al movilizarlas de forma mínima también se está ejerciendo expresión de acuerdo a los requerimientos de este arte. Se trata de la llamada virtud de la omisión. El actor debe conservar una energía para dirigirla hacia otra acción de modo que partes del cuerpo expresan de forma ausente, o visiblemente inmóviles. El actor debe concentrarse en la performance aun cuando está ausente de cuerpo completo o por sectores.

La danza Odori revela un aprendizaje coreográfico del cuerpo en que cada movimiento debe respetar la forma tradicional de llevarse a cabo. La idea general es que todos los participantes se desenvuelvan de la misma forma, performen de forma idéntica. Esto es relativamente uniforme desde el punto de vista del espectador, pero dentro de la preparación de la performance, cada actor imprime una actitud, su energía sobre la danza ya predeterminada. Es decir, se busca que se amolden las personalidades a la danza, pero siempre se imprime una parte de esta. Esto explica por qué algunas personas son percibidas como más capaces para la danza que otras.

“Siento que me gusta aprenderlo igualito como me está enseñando, quiero hacerlo e interpretarlo tal como me está enseñando, yo quisiera llegar al nivel de Erika, por ejemplo, pero nunca voy a llegar a eso, siempre me estoy esforzando por imitarla. Lo que pasa es que el baile de Okinawa, cada paso que

tú haces debe ser exacta, y eso nunca vas a llegar a hacerlo perfectamente. "Emiko Terukina

El aprendizaje de la danza Odori es motivado desde los ensayos por múltiples formas que también se pueden analizar como rituales en los que cada participante es parte de un cuerpo organizado. Dentro de estos ensayos se cumplen ciertas normas de comportamiento. Cada alumna debe conseguir un Hapi para ensayar, que consta de una camisa que se cierra entrecruzándose y colocando un cinturón llamado Obi. Es igual a las camisas que se usan en el Karate pero tienen estampados y colores diversos. Muchas de ellas llevan el Hapi de su prefectura. La profesora es la única que lleva un traje distintivo, especial para ensayar Odori llamado Keikogi, que simplemente significa ropa de ensayo. Es una especie de Hapi pero que llega a la altura de las rodillas, a diferencia del de las alumnas que llevan uno hasta la altura de las caderas. Además deben también llevar zapatos adecuados parecidos a los del ballet clásico, pero sin cintas para sujetarse, solo son zapatos de goma de punta redondeada.

Cuando pregunté a la profesora el porqué del uso obligatorio de los Hapis y de los zapatos me respondió que se trataba de un respeto hacia el baile. Considero que se trata de un mecanismo para realizar los ensayos de

forma
ritualizada,
crear
códigos de



comportamiento que sean propios de la danza, pretendiendo que sea perenne en el tiempo. Esto también se puede ver en que siguen la tradición japonesa de dar inicio y fin a las reuniones o ensayos con un saludo comunal en donde todas se colocan sentadas de rodillas, la sensei adelante mirando a las alumnas y estas formando una fila dando la cara hacia la sensei. Para el saludo, la profesora espera obtener la atención de todas y dice “irei” (se puede traducir simplemente como “saludo” o “reverencia”) y las alumnas deben contestar: “yoroshiku Onegaishimasu”, mientras que al final de la sesión de igual forma la profesora comienza el saludo con la diferencia de que las alumnas deben responder “Arigatou Godaimasu”. En el momento de la respuesta todos deben hacer una venia.

Saludo en el comienzo del ensayo.

Fernández (1993) nos ayuda a pensar estas conductas como signos llenos de significados no totalmente conceptualizados. Esto ya que para los informantes, la ritualización de sus ensayos significa un respeto y una tradición, pero al mismo tiempo se presta a resignificarse como señal de pertenencia a un grupo que a través de la expresión del cuerpo se consolida como tal. Estos ensayos representan una performance para el mismo grupo, son actores y espectadores al mismo tiempo construyendo una relación fluida entre el emisor, mensaje, medio y receptor. De esta forma, son ellas las actrices, por lo que sus

cuerpos son el medio de comunicación y el mensaje al mismo tiempo. Así también, cada una de ellas y de forma grupal transmiten y reciben el mensaje.

El cuerpo dentro de la performance que realizan ante un público, es revestido con trajes tradicionales. Los personajes femeninos usan Kimonos en algunos casos, pero en general se usan Yukatas, los cuales son Kimonos más simples en su diseño. El Kimono tradicional demanda un gran trabajo para colocarlo debidamente, y la ayuda de alguien externo a la actriz que lo coloque y que tenga cierto conocimiento de cómo usarlo. El yukata era usado en el Japón para las épocas más calurosas, por lo que en estas danzas se utilizan para abaratar costos y el trabajo de ponerlo y sacarlo se simplifica. Solo en algunas ocasiones y para algunos personajes se utilizan kimonos tradicionales. Por otro lado, los yukatas utilizados en el taller Fujinkai son, en algunos casos, específicamente de Okinawa en cuanto al diseño, por lo que también presentan diferencias con los Kimonos que todos tenemos en el imaginario colectivo. Los Kimonos Okinawenses son más simples, sobre todo ya que el Obi (cinturón) con el que son sujetados son más delgados, a diferencia de los Kimonos de Naichi, los cuales son una especie de faja ancha que cubre desde abajo del busto hasta las caderas, adornándolo con un gran lazo en la parte baja de la espalda.

El uso de Yukatas Okinawenses en el grupo Fujinkai para poner en práctica el Odori hace que los cuerpos se conviertan en casi idénticos unos de otros. Esto ocurre ya que la idea del uso de Kimonos es que todos los cuerpos por diferentes que sean fenotípicamente, sean amoldados por varias

estrategias y todos lleguen a verse cilíndricos. El Kimono hace que el tronco de la persona se vea sin siluetas, más bien que se aprecie un cuerpo con forma cilíndrica. Esto se consigue rellenando las curvas de las mujeres. Por ejemplo, en los casos de mujeres de senos muy visibles, se les coloca una toalla en la parte del abdomen para que no exista curva alguna por la parte delantera del cuerpo femenino. La estética del Kimono o Yukata es un cuerpo aplanado, en donde no resalten siluetas ni por la parte frontal ni posterior. Esto hace que todos los distintos cuerpos sean amoldados a una sola forma.



Miembro del grupo Fujinkai con Kimono Okinawense antes de una presentación

En los eventos de Fujinkai, algunas mujeres no necesitaban estos implementos extras, pero algunas de ellas sí. Alegaban con humor que ya naturalmente tenían un cuerpo cilíndrico. Los yukatas son utilizados para las danzas “clásicas” o ceremoniales, en donde la femineidad es resaltada y opuesta a los personajes masculinos. Fujinkai performa varios de estos bailes en donde las mujeres hacen uso de accesorios como abanicos, sombrillas, flores. Son danzas en donde la femineidad es delicada, agraciada y dulce. Es de notarse que ni en los bailes ceremoniales ni en los populares los actores

muestran una sexualidad visible. Todas las danzas teatro que realizan pueden resaltar belleza, pero esta está lejos de ser una belleza sexual.

Los cuerpos en el Odori muestran delicadeza o exagerada parsimonia en el caso de las danzas clásicas, y en las danzas populares se busca resaltar imágenes bucólicas del trabajo del campo, asociándolo al trabajo pesado de los campesinos. En este tipo de danzas representan también escenas en donde mujeres y hombres trabajan conjuntamente pero en algunos casos tienen tareas diferenciadas. En las danzas populares se concibe un elemento humorístico en las historias.

De este modo, vemos que el cuerpo en el odori varía dependiendo del tipo de danza que se realice: clásica o popular. En el primer caso, el cuerpo femenino es moldeado por medio de los yukatas o kimonos para que todos se vean homogéneos y la femineidad es principalmente delicada. En el segundo caso, la delicadeza no es altamente exigida, y más bien la piel está más expuesta y se pone énfasis en la complementariedad de los géneros. En ambos casos, la belleza corporal está lejos de ser sexual.

3.4. Bailes representativos: valores y adaptaciones locales.

La danza Kagiadefú, es la danza básica del Odori, todos los participantes comienzan su aprendizaje con esta y el grupo comienza todos los ensayos con ella de forma ritual. Es un baile clasificado como clásico ceremonial. Si bien no se cuenta con una versión original, se trabaja sobre él como si fuera fiel al molde, intocable. La misma profesora me comentó que

este tipo de bailes no pueden sufrir variaciones ya que se busca que se conserven en su totalidad. Al preguntar por qué siempre se comienza con esta danza me respondieron que se trataba de la tradición Okinawense en donde toda festividad era iniciada con el Kagiadefú, el cual hablaba de una flor que al comenzar el día, abre sus pétalos para recibir el primer rocío de la mañana. Esta danza transmite un mensaje metafórico sobre iniciar el día con energía de vivir festivamente, a pesar de que desde el punto de vista del espectador sea una danza con excesivamente parsimonia.

En la puesta en escena del Kagiadefú, hay varias modalidades de baile, incluyendo no solo Odori, sino también otros tipos de baile como eisa. Dentro de las modalidades del odori, los cuales también podemos llamarlos personajes, ya que son varios de estos los que componen el Kagiadefú. Entre estos los abuelos, los guardianes, los jóvenes, los niños. En la puesta en escena se condensan varias generaciones en una misma danza. Sobre esto, los participantes le atribuían la importancia familiar que se le daba en Okinawa y que se pretende reproducir en su círculo social. El énfasis en el respeto a los mayores y el cuidado y participación de los niños.

“Hay varias modalidades de baile, a veces hombres solos, o hombres con mujeres, a veces familias, una familia está compuesta por niños, abuelos, la fiesta es un evento de familia”

“Símbolo de unión familiar, respeto por los mayores, cuida mucho la imagen de la tercera edad, a los ancestros, entonces todo eso, se presenta el baile de esa manera, se muestra una familia” Erika Yonamine

Vemos entonces que mediante la danza del Kagiadefú se ritualizan valores que se quiere enfatizar como herencia del pasado, pero que se

reconstruyen en el presente y al mismo tiempo, se ensayan para su presentación en un futuro.

Desde Schechner, podemos pensar en las múltiples formas por las que la performance original, si es que alguna vez existió un original, no puede ser nunca tal cual se produjo en una primera versión. En el caso de la danza Kagiadefú, una de estas variantes es la conformación del grupo. Ya que dentro de este todas las participantes son mujeres excepto por uno de ellos, los papeles masculinos son desempeñados por ellas en la ausencia del único varón, a la inversa del teatro clásico Japonés Kabuki en donde todos los actores eran hombres y podían representar papeles femeninos ya que la performance estaba restringida para las mujeres. Aquí por el contrario, las mujeres no solo son libres de hacerlo, sino más bien, al poder integrar la agrupación, son las más indicadas para hacerlo, mientras que el rol de los varones es mínimo. Sin embargo, un detalle a resaltar es que los varones, y en este caso, el único varón del grupo, nunca performa como mujer, sino que si su presencia es posible en escena, siempre desarrolla un papel masculino. Esto está relacionado mucho más al concepto de lo masculino en el contexto del Perú, en donde hay una exigencia de reafirmación de la masculinidad constante. La performance de un personaje femenino por un actor varón se realiza en contextos mucho más profesionales y por lo general, como burlas o dentro de historias de comedia. La actuación de un varón en el odori como mujer, haría que el ritual ceremonial pierda su sentido y que genere burlas hacía el actor distanciándose de la función como ritual serio.

A pesar de tener un significado festivo, el Kagiadefú es considerado muy ceremonial ya que los movimientos son muy lentos y precisos, y la música también lo es. Erika Yonamine comentó sobre esto:

“A veces uno confunde lento con aburrido, con pesado, pero en Japón lo lento es clásico, que viene de años y años” Erika Yonamine

Así pues, hay una conciencia de que la Danza en el público peruano nikkei no impacta por la excepcionalidad de los movimientos o por la energía festiva contagiosa que puede aportar. Se trata de otro tipo de energía de la cual Eugenio Barba diría que todos los seres vivos del planeta cuentan, su fuerza muscular y nerviosa que todos pueden apreciar. La labor del artista es cómo administrarlo, la manera en cómo se modela y qué perspectiva (Barba, 2010). En el Kagiadefú se trata de un desgaste de energía en una forma pausada de caminar y mover los elementos: los abanicos, las lanzas, los bastones. Una posición exacta del cuerpo que se opone a la forma cotidiana por la misma pausa y teatralidad de las pequeñas acciones.

“Ella tiene otro sistema de enseñar los bailes nuevos, antes cuando veía baile okinawense lo veía todo serio y aburrido, ella enseña moderno, hay lentos que son clásicos, que todos deben aprender.

Los bailes de Naichi también son bonito, pero no varían mucho en los movimientos, casi todo es igual, de Okinawa si es distinto.”

Dentro de este baile se destaca la participación de varios personajes, pero muchos de estos realizan la misma forma de movimientos, por lo que lo que está fuera de la cotidianeidad es el movimiento como grupo. Desde el lado

del público, lo que más resalta entre los espectadores de la colonia peruano japonesa y más aún fuera de ella es el vestuario usado por los actores más que los movimientos, los cuales desde el punto de vista del espectador pueden llegar a ser aburridos, monótonos y esperados. La primera impresión es un asombro por los trajes y los accesorios, ya que nos lleva al imaginario del Japón clásico: Kimonos, artes marciales, ceremonialidad, etc.

La danza odori por ser considerada tradicional y específicamente de Okinawa, trae tanto a las participantes como al público una idea de Japón en comunidad, y crea en ellas una memoria del pasado, de los antecesores y un decálogo de lo que se debe poner en práctica como conducta social. La performance en este caso cumple una función de memoria colectiva con el cuerpo. Si hablamos del Kagiadefú, se cumple que cada vestuario y la composición de todos estos, recrea un espacio imaginado. Es decir, el vestuario es la escenografía (Barba, 2010). Así pues, estos inmediatamente generan una idea de otredad frente a la cultura peruana y/o occidental. Una estética diferente, por la que trabajan durante semanas. Esta otredad, se convierte al mismo tiempo en un nosotros para la colectividad nikkei, basado en la construcción de un pasado glorioso, del que poco se sabe en términos históricos, pero del que más bien se informa por medio de la performance.

“tuve la oportunidad de irme a Japón con una tía el 2004, regresé a la casa donde había nacido, vi las fotos y todo. En mi mente también recuerdo la casa donde había nacido, también por una carrera que hicimos me pasó la bicicleta, me rompí la pierna. Cuando regresé pensé que tenía que aprender el baile, ¿cómo siendo okinawense no iba a saber el baile? Justo cuando regresé Erika empezaba, así que entre sola, averigüé y entre sola.”
Harumi Miyahira

Es importante notar que casi ninguna de las participantes han conservado el idioma japonés, incluso las que han nacido en el Japón y vinieron a temprana edad al Perú han perdido el lenguaje de sus padres. Fueron educadas en colegios peruanos y criados del mismo modo. Sus padres pusieron énfasis en integrarse a la sociedad peruana a través del aprendizaje del idioma castellano. Así pues, la continuidad de la comunidad como nikkeis ha tenido que tomar otras estrategias que los mantengan amalgamados. En este caso la performance funciona como herramienta identitaria a través de la construcción de una memoria colectiva. En el caso del grupo Fujinkai, ha ayudado a las participantes a posicionarse dentro de la colonia como un grupo artístico tradicional que reproduce ciertas imágenes de lo que se recuerda del Japón y en especial de Okinawa de los ancestros. Mientras que en el caso de las participantes niñas las involucra en el panorama de representaciones y las incluye a la comunidad. Se trata de la estrategia de utilizar el ritual para convertir a la sociedad en duradera ya que este constituye un ámbito privilegiado de lo que se desea perenne e incluso “eterno” en una sociedad, como DaMatta nos dice, el ritual también surge como una zona crítica para penetrar en la ideología y los valores de una determinada formación social (1997).

En palabras de la profesora, la enseñanza de la danza en las niñas es más difícil y la intención última no es que aprendan las coreografías al pie de la letra, sino atraerlas hacia la danza ya que el objetivo último del taller es

“difundir la cultura okinawense”. Por lo que con las niñas trata de matizar el tipo de danza que enseña. No solo se enfoca en las danzas clásicas como el Kagiadefú que puede en muchos casos parecerles aburrido, sino que ella misma crea danzas con música más moderna, estilizada y de movimientos más rápidos y variados de los del tradicional Odori. Así pues, se trata de un ritual que se basa en la idea de un pasado, que puede ser hasta inexistente, y difícil de medir en términos históricos, pero que se busca ensayar en el presente y se proyecta al futuro. Esto último no solo a corto plazo, es decir de ensayo para que en el futuro salga a escena, sino también que se performa para que se mantenga en el tiempo y se involucra a generaciones jóvenes pensando en un futuro a largo plazo.

El caso de la danza Mamidoma, en donde un grupo de campesinos trabaja la siembra y cosecha del arroz y el desgrano en un molino, entra en escena un personaje masculino que interrumpe el trabajo al estar en estado etílico, se convierte en el protagonista de la escena, interrumpe a los demás trabajadores y cae al suelo. Con esto, cae también en las burlas de los demás. El “borrachito” es un personaje de la tradición festiva okinawense llamado Chondará. Se trata de una especie de Trickster (Radin,1973) que es ajeno a la escena pero interrumpe la composición. En el caso de Mamidoma, la interrupción solo se realiza con la acción de molestar a los demás actores en sus tareas del campo, pero comparte la misma estética, el mismo vestuario de campesino. En otros casos, la interrupción del Chondará es total, ya que no solo transgrede con sus actos, sino que su presencia es totalmente ajena a la

composición, los demás participantes tienen trajes distintos a él y performan de manera muy diferente.

Vemos pues que según la estética del Odori, lo ceremonial es elegante, serio y los cuerpos denotan asexualidad y sobrecarga de elementos. Mientras que lo considerado popular es festivo, humorístico, transgresor, y el cuerpo no necesariamente debe ocultar sus formas, sino que se deja más libre, cubierto hasta las rodillas y la forma cilíndrica no es necesaria. Las danzas populares no se sobrecargan en los vestuarios, pero sí en la composición. Los personajes salen y entran de escena varias veces y se desordenan dando una composición atiborrada de elementos heterogéneos en acciones y posiciones, pero homogéneos en labores y vestuarios. Mientras que las danzas ceremoniales resaltan los detalles de los diferentes trajes, pero la composición de los elementos de las escenas son sobrias y uniformes.

3.5 Análisis e Interpretaciones finales:

Toda esta composición de elementos durante los ensayos y en las presentaciones articula la construcción de un imaginario grupal del Japón, una idea del mundo de los antepasados. Se trata de mensajes que al mismo tiempo son el medio ya que son compuestos y transmitidos mediante el cuerpo. En el caso de la Danza Odori del grupo Fujinkai, se recrea una memoria del pasado que funciona como narrativa de distinción étnica. La performance ayuda a posicionarnos dentro de un nosotros que rinde culto a la vida del pasado en común. Esto toma el discurso del arte ya que es una vía socialmente prestigiosa de performance. Las informantes se sienten a gusto con el “cultivar el arte de los ancestros” de Okinawa.

A nivel de la performance, se genera una idea de Okinawa como mundo ritual entre el carnaval del campo y la ceremonia para los ancestros, personas mayores y espíritus superiores. Ambos lados toman prestigio por medio del ritual ya que en él se imprimen los valores a resaltar como propios de los ancestros, de un pasado glorioso. Desde el análisis de estas performance, podríamos decir que nos dicen más de la comunidad nikkei actual que del pasado histórico de Okinawa, ya que por medio de estas escenas se pone en debate los valores necesarios que se desean transmitir en la actualidad y proyectar hacia el futuro.

Así pues, si pensamos en el trabajo del campo que se escenifica, nadie pretende que sus hijos y las próximas generaciones continúen en el trabajo de la tierra porque en la práctica no tiene ningún prestigio. Pero dentro de esta recreación, es el trabajo del campo una metáfora de sociedad armoniosa fundada en valores que la colonia nikkei imprime mediante la danza: la disciplina del arte, el trabajo comunitario, las formas de femineidad y buen comportamiento, el tipo de humor, y otros valores de los que ya hemos venido hablando. Es notable que la función religiosa que pudo tener en la tradición okinawense no es la misma que la que se desarrolla en la performance del Grupo Fujinkai. La danza se reviste de tradición para que los actores tengan un objetivo en común: “revivir” y dar continuidad al ritual, mientras que su objetivo último es construir una memoria vivida en la cual cada participante tiene un rol específico, una conexión. De esta forma se construye una especie de mito fundacional que da sentido de comunidad, que imprime normas y formas de

convivencia. Se trata de un mensaje simbólico por medio de acciones y no de palabras.

Así pues, desde Schechner podríamos decir que se piensa en una performance original, que se cataloga como tradicional, intacta y que se debe conservar por los actuales y futuros actores de la comunidad. En la práctica, es difícil de identificar una versión original, ya que esta resulta ser muy volátil, por la existencia de varias versiones y en cada performance se logra una innovación tanto por parte del público como de los actores (Cánepa, 2001). Por lo que los moldes originales en realidad son muy inestables. En este caso, se trata de un intento de recreación del pasado. Este se representa basándose en la autoridad de una o de un conjunto de personas que se posicionan como conecedoras de esta tradición. Por lo tanto, no se trata de una representación fidedigna de un pasado, sino más bien de la construcción de este en base a una autoridad concedora de cierta estética. Es decir se realiza una performance “como si fuera” la tradición. Así pues, mediante esta, más bien se imprimen valoraciones actuales que la sociedad coloca en el pedestal del ritual. Se hacen públicos los debates sobre la comunidad, se tocan temas de relevancia social como los que hemos analizado. En este caso, estos debates parecen estar en torno a la importancia de la tradición, de los más ancianos y la preservación de una comunidad que pone énfasis en sus tradiciones. Estas a la vez otorgan un decálogo de comportamiento ritual. Esta transmisión de mensajes se realizan no por medio de la palabra hablada, sino de forma simbólica en donde la acción es el mensaje y el medio al mismo tiempo.

CAPÍTULO 4: RYUKYUKOKU MATSURI DAIKO (RKMD)

4.1 Organización

Llamado también simplemente Matsuri Daiko o por sus siglas RKMD, es una agrupación sin fines de lucro que ensaya semana a semana la danza Eisa. Como ya se mencionó en la introducción, el grupo RKMD es una suerte de escuela internacional con sede principal en Okinawa. El grupo de Lima representa su filial en el Perú y existen otras filiales en otros países como Argentina, Brasil, Bolivia, México, Estados Unidos. Estos países tienen en común una historia de migración japonesa durante el siglo XX.

Es por esto que el grupo matriz en el Japón tiene la mayor autoridad sobre las performances: las canciones, las coreografías, el diseño de los vestuarios e implementos, y el modelo organizativo. Las otras filiales deben adaptarse al estilo y preocuparse por aprender las coreografías y los detalles de los movimientos. Estos son enviados en videos de enseñanza o en algunas ocasiones son aprendidos a partir de las publicaciones en páginas web. Ha habido pocas innovaciones de parte de las filiales. Una de las más notables es que las filiales de Brasil negociaron el año pasado para crear una coreografía propia. La canción ya existía en la cultura popular okinawense, pero se creó una rutina en donde combinaron algunos movimientos de capoeira brasilera. Ha sido un caso excepcional y se dice que se debe a las buenas relaciones que tienen las filiales brasileras con el grupo principal en Okinawa.

Matsuri Daiko filial Perú cumple 15 años desde su fundación en 1999 el cual se dio a partir del viaje a Okinawa de varios estudiantes becados, los cuales participaron de las actividades del grupo matriz. En el Perú ya se practicaba danza eisa, es decir de danza con tambores, pero con la llegada de los becarios se pensó en seguir el estilo propio de Matsuri Daiko. En aquel año también llegó al Perú Akira sensei, quien fue un representante del grupo de Okinawa, quien vino a enseñar a los jóvenes en el Perú. Desde entonces, han comenzado sus actividades y han pasado por realizar sus ensayos en varios locales entre los cuales estuvieron la Asociación Okinawense del Perú en Até Vitarte, la asociación peruano japonesa en Jesús María o en varios colegios en san Borja. El grupo ha pasado ya por varias generaciones de danzantes, quedando solo dos personas del primer grupo que fundó la escuela en el Perú. El grupo actual ensaya todos los miércoles y sábados en el club Estadio la Unión. En él alquilan también un espacio, por lo que cada integrante debe cancelar una cuota mensual de 10 soles. Con esto, se les permite el ingreso al club a pesar de que este se reserve el derecho de admisión a los no socios. Así pues, Matsuri Daiko es una agrupación que se presenta como abierta a un público en general, no necesariamente nikkei, por el contrario, cuenta con bastante participación de jóvenes no nikkei. Estos llegan al grupo a través redes de contactos. El grupo organiza convocatorias, por lo general anuales, en las que se busca encontrar nuevos integrantes. Si bien se presenta como una convocatoria abierta, en la práctica se tiene cuidado con que los próximos integrantes sean amigos de miembros antiguos, es decir que se realice la invitación a través de redes de contacto.

Es así que todo Matsuri Daiko como agrupación se creó con la idea de admitir a todo tipo de personas. Se funda bajo la filosofía del Gei On, la cual se traduce como “aceptar a todos con el corazón”. En la historia del grupo se dice que fue pensado para alejar a los jóvenes del “mal camino”, alejarlos de actividades negativas y darles un objetivo, una forma de desarrollo dentro de un grupo. Así pues, la idea es que todo aquel que quiera aprender eisa, puede ingresar al grupo. En el Perú y en otros países con población nikkei, esto se hace más visible y más debatible, por la separación simbólica que se da entre nikkeis y no nikkeis en ciertos espacios. Por ejemplo, dentro del club Estadio la Unión, en donde sólo se permite el ingreso a los socios del club. A la vez, para poder ser miembro, se debe cumplir con ciertos requisitos como tener recomendaciones. Si bien es posible ser miembro del club siendo o no nikkei, la diferencia de precios de inscripción es exorbitante. Los nikkeis cancelan como cuota inicial alrededor de 200 soles, mientras que los no nikkeis deben cancelar una suma de 3000 soles.

“(..) me gustaba la filosofía, siempre me ha gustado que era un grupo que recibía a todos, no como otros que son cerrados. Cuando estábamos en el AELU, los del Gálvez éramos los del fondo, porque éramos pocos nikkeis, sentía que La Unión u otros colegios se cerraban. Me gustaba estar en un grupo japonés, pero no solo japonés porque la idea es compartir, entonces como se recibía me gustaba y yo lo decía “es un grupo que te va a recibir con las manos abiertas, vas a poder hacer amigos”. Aldo Oshiro

Es por esto que el grupo Ryukyukoku Matsuri Daiko se presenta como un grupo abierto a toda la sociedad peruana, pero que ejerce control en el ingreso de nuevos integrantes mediante convocatorias a través de redes

sociales. De esta forma cada nuevo integrante conoce de forma directa a algún integrante antiguo y se hace cargo de él en caso no se comporte de forma debida o no se adapte al grupo. Al mismo tiempo, al igual que el grupo Fujinkai, RKMD dice tener el objetivo último de difundir la cultura Okinawense mediante la danza.

4.2 El Eisa

El eisa, como ya mencioné es una danza propia de Okinawa que consta de mover el cuerpo, sobre todo brazos y piernas a la par que se golpean distintos tipos de tambores. Al igual que la danza Odori, se trata de una técnica catalogada por Eugenio Barba como del polo norte, ya que la danza es un molde para el cuerpo. Los bailarines tienen que adaptar su personalidad a una técnica precisa, un código estricto de movimientos.

Tiene en común muchas características con la danza Odori aunque a primera vista puedan verse muy distintos. En el eisa las caderas son un punto fijo, mientras que la energía se concentra en el movimiento de las extremidades y el torso completo. La ausencia de movimiento en las caderas es parte de la performance del cuerpo, por la virtud por omisión (Barba, 1992).

El eisa es un estilo de danza amplio y en Okinawa existen muchas escuelas y diversas formas de bailarlo. Matsuri Daiko representa un escuela específica, por lo mismo, un estilo específico de baile. El eisa tradicional tiene un número de movimientos más limitados y cada uno de estos representa una menor exigencia para el danzante. Por el contrario, Matsuri Daiko ha

desarrollado más movimientos y experimenta más con tendencias modernas, pero es exigente en la técnica de cada uno de estos movimientos. Podríamos decir que intenta salir más del balance cotidiano del cuerpo. El paso básico “*Bachimawashi*” se enseña exclusivamente durante los primeros dos o cuatro meses que tiene el danzante dentro del grupo. Consta del movimiento con el que se golpea el taiko o tambor que debe realizarse girando la muñeca de modo que se logre un golpe horizontal y no vertical. A esto se le adhiere un movimiento alrededor de la cabeza, es decir, casi todos los golpes del taiko se hacen de forma ritualizada, con un movimiento adicional a un simple golpe.

Se dice que la danza eisa era performada en Okinawa en la fiesta del Obon o ceremonias para darle la bienvenida a los espíritus de los ancestros. Por lo que se trataba de un ritual con finalidades religiosas. Variaba dependiendo de la zona en la que se festejaba y del grupo que lo ejecutaba.

4.3 Innovaciones conscientes e inconscientes

Las innovaciones de Matsuri Daiko no solo se basan en los movimientos que se le incluyen, sino también en las canciones a las cuales le construyen una coreografía. No todas son de Okinawa, están en japonés o uchinaguchi (Idioma original de Okinawa). También han incluido canciones en chino, coreano, y hasta en Inglés. Han creado una versión de eisa para la canción Billy Jean de Michael Jackson y en alguna oportunidad existió una versión de la canción My Heart Will Go On de Celine Dion. Estas dos fueron las más polémicas dentro de las otras filiales, ya que la combinación resultaba irreconciliable con el estilo. Además el grupo matriz creó una versión de la canción “el condor pasa”, composición peruana. Incluso en este caso, los

únicos que podían bailarla era la filial matriz, ya que eran ellos los que habían diseñado la coreografía. Las demás filiales, incluyendo el Perú tenían que esperar una autorización.

“Me gusta el hecho de que sea en grupo a diferencia de una salsa o cualquier baile, el eisa todos tienen que bailar en simultaneo lo mismo, a diferencia de otro que sea individual o de pareja. Este es en bloque, todo tiene que verse parejo. Todos tienen que aportar, yo bailo para mí, pero también para el resto, y eso es lo interesante. Otro es que no es un baile así suavecito, sino que si cansa, no te centras en un solo ritmo, no es solo por ejemplo un merengue y ya, sino que a cualquier ritmo se le puede meter eisa. Hay bailes lentos, baladas, bailes raros, canciones coreanas, chinas, hay infantiles, otros que son haciendo coreografía entre no sé cuántas personas.”Shiguekuni Terukina

Así pues, el formato del eisa ofrece una gran variedad de ritmos sobre los cuales se puede crear una coreografía. Entonces, en este caso vemos varios niveles de los que Schechner clasifica como conductas restauradas. En un primer nivel se encuentra el pasado al que se hace referencia, pero en este caso de forma muy distante: el eisa como baile ceremonial con tambores para acompañar el paso de los espíritus de los ancestros en la fiesta Obon. Un segundo nivel es todo el tipo de eisa “tradicional” que se performa en las típicas fiestas de Okinawa (Anexo 1), que consta de un desfile de danzantes con distintos tipos de tambores. Estas se siguen dando actualmente y pueden ser muy variadas. Se trata de una celebración, un carnaval, un ritual que tiene dos finalidades: mantiene la función ritual religiosa de tambores como acompañantes de los espíritus y una función social como carnaval: un momento de triunfo contra la represión, el mundo al revés, etc (1974). De este

Fiesta de eisa tradicional



segundo nivel, a pesar de que se sabe que las fiestas okinawenses se realiza hasta la actualidad, de igual manera no hay versiones claras, sino un conjunto de recuerdos, versiones de distintas

autoridades en el tema como algunos maestros de cultura Okinawense, migrantes, viajeros, etc. Así pues, no existen hechos sino narrativas de la fiesta okinawense, por lo que se convierte en un lugar imaginado que se hace real dentro de la performance. El tercer nivel es el de eisa hecho por Matsuri Daiko como grupo matriz. En este caso existe un saber consiente de que existe una innovación. El grupo original de Okinawa tiene solamente 31 años de creado, y con él se crearon los vestuarios, las coreografías y las modalidades de baile. Matsuri Daiko fue una gran innovación, ya que incluyó movimientos modernos e hizo que los movimientos clásicos del eisa se vieran más fuertes, más ensayados, más distintos del balance del cuerpo cotidiano. Como ya se mencionó, mucho de su repertorio consiste en canciones de la cultura popular de Okinawa, pero también se incluyeron canciones actuales. Así también, Matsuri Daiko tiene un gran repertorio de canciones con distintos instrumentos a diferencia del eisa más común del cual se conoce más por el uso del tambor más grande *Odaiko*. Pero así como existe RKMD, en Okinawa existen otras escuelas que crean otro tipo de danza con tambores.

“El eisa que hacemos no dice tanto de okinawa, lo que hacemos es muy modernizado, alguien que nos ve y no sabe nada de Okinawa, va a ir a Okinawa y le va a parecer como que aburrido monse, porque lo que hacemos es muy movido, música moderna, pasos más raros, el de Okinawa es más simple, el nuestro es más movimientos estilizados.

Si me gusta más lo que hacemos, aunque hay cosas raras. El eisa tradicional, no me parece feo, pero como escuchamos música más moderna supongo que hay más tendencia a la música más moderna.” Tadashi Hoshi



Jóvenes de RKMD en presentación

El cuarto nivel de performance en este caso constituye la performance que se lleva a cabo en el Perú, el eisa de Matsuri Daiko filial Perú y el que he observado para esta investigación. En el que se intenta seguir al pie de la letra las indicaciones y todos los movimientos de las performance de la filial de Okinawa. Siempre hay un deseo de mejora con miras a igualar el nivel de la filial matriz. Con este objetivo se organizan eventos internacionales para intercambio de información. Más que un intercambio, podríamos decir que se trata de un encuentro para que representantes de la filial de Okinawa, puedan impartir las técnicas y los detalles de las danzas. De esta forma se busca

igualar la técnica de todas las filiales participantes. A pesar de estos esfuerzos, los miembros siempre tienen debates sobre cuál es la técnica correcta, es decir, cuál es la mejor manera de realizar los movimientos. Por los mismos testimonios de algunos entrevistados, se tiene conciencia que igualar las performances nunca ha sido posible. Para comenzar, muchos de los miembros encargados de la enseñanza en Okinawa, no están del todo de acuerdo en los movimientos, por lo que muchas veces no existe una sola versión de la danza, sino pequeñas variaciones de esta. Un segundo motivo es que los movimientos se han ido renovando a lo largo del tiempo que lleva el grupo. Se han realizado múltiples correcciones, por lo que existen varios “antes y después” de estas. Esto también crea variantes de la danza. Un tercer motivo es por la proliferación de filiales alrededor del mundo y sobre todo en América del Sur, ya que muchas de estas generan nuevas versiones. Los nuevos grupos construyen de forma inconsciente pequeñas variaciones, a pesar de que la difusión de los bailes se realiza mediante videos de enseñanza. Estas variaciones llegan a ser indicativas. *“En Brasil, hacían el movimiento de esta manera, así seguro debe ser”*. Por lo que podemos ver que a pesar de que se trate de una performance recibida desde Japón y creada por la filial madre de Okinawa, la performance de por sí nunca resulta idéntica a una versión “original”, si es que esta en realidad existió.

Así pues, vemos que Matsuri Daiko en el Perú no performa de la misma manera. La idea del Eisa a partir de filiales es que todos puedan performar las mismas coreografías con el mismo sentimiento. Lo que se llama *Kimochi*

traducido como sentimiento, es lo que se dice que el eisa busca transmitir en todas las filiales. El aniversario de la filial Brasilia en el 2011 se llamó Choodee un Chaa que se puede traducir como “Unidos por un mismo sentimiento”. En el Perú, el décimo aniversario en Lima en el año 2010 fue titulado Kakehashi, es decir “Haciendo puentes”. La idea del eisa es que por medio del mismo baile, la misma coreografía, se pueda transmitir una sola expresión. Podemos pensar esto como lo que Barba catalogaba como una técnica del polo norte ya que cada actor no revela sus sensaciones, no desea expresar un sentimiento individual, sino que se adapta a la expresión de la tradición. Sin embargo, en la práctica se reconoce que esta es una dificultad fuerte ya que las sociedades muestran múltiples diferencias.

“Yo sé que cada uno le mete su sazón, yo sé que cuando bailo no pongo las mismas expresiones que un ponja de allá, el gritar así nomás, lo que hacemos nosotros es bien diferente al de allá, acá lo gritamos fuerte, pero tranquilo, allá lo gritan a todo pulmón, a más no poder, se siente que su garganta se va a romper. Supongo que también por el público no lo hacemos así, porque allá en Okinawa todos los grupos lo hacen así de fuerte. Aquí dirán que estamos locos.” Tadashi Hoshi

“En esa época en que entré recién empezábamos a ver gente de otras filiales, en esa época todavía no había Facebook y nos venían a visitar de otros países y era emocionante como por el baile podías conocer gente y mantener lazos, han venido un argentino, un par de japoneses, no nos entendíamos, pero bailábamos lo mismo. No había tantas formas de comunicarte como ahora. Creo que hasta ahora se mantiene esa parte”. Aldo Oshiro

Una notable diferencia encontrada es que el grupo Matsuri Daiko a través de algunas canciones ha intentado representar el dolor de las pérdidas

en Okinawa a partir de la segunda guerra mundial. Si bien muchos migrantes japoneses en el Perú sufrieron de persecución política durante la segunda guerra mundial, los miembros de Matsuri Daiko conforman una nueva generación de jóvenes nikkei. Estos no han atravesado por esa experiencia a modo personal, sino que en algunos casos han escuchado narrativas sobre el pasado de los padres y los abuelos. Las canciones de RKMD compuestas por la agrupación HY, grupo de música variada okinawense, tienen la intención de recordar el dolor de los abuelos (ojichans) y además, las coreografías creadas por RKMD crean también una narrativa del pasado de la guerra.

La canción Toki wo Koe fue compuesta e interpretada por el grupo HY. Lo que se dice dentro del grupo sobre el significado de la canción es que habla del dolor atravesado en Okinawa a partir de las muertes y todo tipo de pérdidas por la guerra. Por lo tanto, una narrativa de la guerra desde una posición de victimización resaltando dolor del pasado. La coreografía creada ha incluido movimientos con los que se representa el limpiar de las cenizas y del llanto para continuar y para darse fuerzas. La fuerza del taiko contribuye a este empoderamiento postguerra dentro de la performance en el eisa. Se trata de una performance pensada para recordar las pérdidas, pero continuar performando como modo de superación. En este caso, el taiko simboliza de forma clara la fuerza interna frente al dolor, a la adversidad.

Así pues, ya que los danzantes actuales en el Perú no sufrieron directamente la segunda guerra mundial, a través de la performance se logra hacer una conexión entre dos experiencias: la experiencia de Okinawa, quién a

su manera construye su historia como partícipes de la guerra, y la experiencia de los migrantes japoneses en el Perú y sus historias narradas a sus descendientes. Estos últimos como actores de la performance son los que reconstruyen las versiones, ya que reciben la danza desde Okinawa, pero hacen un “match” o relación con lo mucho o poco que manejan sobre el tema desde la experiencia de sus familias. A partir de la música y la coreografía creadas desde Okinawa, reciben un paquete informativo sobre un pasado lejano, pero que tiene la intención de acercarse mediante la performance. En muchos casos, muchos de ellos ni siquiera se han cuestionado por el hecho histórico y la repercusión en sus vidas y sus familias, pero es por medio de la danza que se abre un debate sobre los hechos y cómo interpretarlos en la actualidad.

Por lo tanto, se construye una identidad vinculada a las pérdidas de la segunda guerra mundial, pero esta constituye una diferenciada de la experiencia del Japón. Se trata de una identidad vinculada a las narrativas construidas a partir del pasado en el Perú, a pérdidas como migrantes en un país extranjero. “No sé mucho de Okinawa, pero sé qué les pasó a mis abuelos aquí”.

Por lo tanto, en la performance de la canción Toki wo Koe, podemos analizar también varios niveles de performatividad. En primer lugar, un hito histórico del que se habla. El segundo corresponde al mito, a lo que se cuenta sobre el hito histórico y las diversas versiones de esta, pero en este caso la de Matsuri Daiko. Aquí añadiría un cuarto nivel, el de la interpretación particular

que se le da en el Perú, en donde la guerra puede sentirse muy lejana, pero se logra una relación con la danza. De esta forma se genera una narrativa de lo que se está haciendo y porqué se hace. Esta narrativa de lo que es y significa la danza para los actores es lo que otorga una idea identitaria. No se trata de un fenómeno cristalizado y homogéneo, sino que se continúa construyendo. Además la canción es relativamente reciente y pertenece a la clasificación de canciones más modernas de RKMD. Durante el entrenamiento, se indica a los aprendices que se trata de una canción de sufrimiento, y que la expresión en el rostro debe ser nostálgica, sentimental, y que no hay problema si es que durante la danza desean llorar. Así pues, para llegar a este cometido, entre los participantes se relaciona la canción con la experiencia local. Sin embargo, en muchos casos, este pasado sigue manteniéndose lejano. El significado de la canción como símbolo varía entre lo que corresponde al dolor del mito, a una canción exageradamente “cursi” que teatraliza en demasía un pasado que ya no tiene cabida en la vida del presente.

“Toki es bonita, pero es demasiado larga y triste para mi gusto, a la gente a veces le parece aburrida”

Es así que a partir de la danza, se plantea un debate sobre el pasado, el hecho de que existió una guerra, pero se crean nuevas narrativas a partir de una performance creada y recreada por actores que reciben información de varios medios. Uno de ellos es la misma coreografía creada por Matsuri Daiko de Okinawa, pero que a partir de esta se crean otras interpretaciones y nuevas relaciones con este pasado que funciona a modo de mito unificador.

Por lo tanto, vemos que a partir de la performance de la canción Toki wo Koe se congregan varias versiones del pasado de la guerra. Dentro de estas, se generan las versiones locales del grupo de Lima, el cual se vincula con las narrativas de la migración de los ancestros y su sufrimiento durante la segunda guerra mundial en un país que se había alineado con los enemigos.

4.4 Tambores: símbolos, jerarquías y género.

Matsuri Daiko se basa en tres tipos de tambores: el odaiko, el paranku y el shime. Varían en formas y tamaños. El odaiko es el tambor básico del eisa, es el más grande, de forma cilíndrica, pero más ancho por el medio y más angosto por los extremos, por los lados del cuero. Es el instrumento símbolo del eisa y de matsuri Daiko. De la versión de los informantes, el odaiko simboliza la fuerza del que lo performa. Además, de las entrevistas sobresale el hecho de que para muchos el tocar el odaiko se convierte en una especie de catarsis, de dejar las tensiones del cotidiano para ingresar a un espacio en donde el fuerte ruido es altamente valorado y permitido. El estrépito producido por los tambores, es el símbolo más poderoso del eisa y va unido al taiko. Es lo que llega a impresionar a los espectadores. La performance completa no solo consta de golpear al taiko, sino también de hacer los *heishis*, que son los gritos propios de Okinawa. Se realizan a modo de interlocución, un grupo comienza los gritos y espera una respuesta. Los heishis tienen una división de género. Algunos son comenzados por los varones los que gritan al unísono “iasasa” y respondidos por las voces femeninas gritando “aia”, por lo general el tercer heishi es “natichi”. Así pues, el eisa, a pesar de no ser una danza ritual de la

pareja, ritualiza la unión entre los géneros. A nivel de taiko, los géneros no muestran grandes diferencias en la performance. Usan los mismos uniformes y llevan a cabo los mismos movimientos. Los varones por ser por lo general más altos pueden hacer uso del Ohdaiko que es el tambor más grande, mientras que las mujeres por lo general solo usan el chuudaiko, el intermedio; o el kodaiko que es el más pequeño. Los uniformes varían en que las mujeres solo usan el Hachimaki, una especie de cinta alrededor de la cabeza, mientras que los varones utilizan el saji, que es una especie de pañoleta enrollada.



Todos los que se inician dentro de Matsuri Daiko, hombres y mujeres excepto los niños, comienzan entrenándose en el taiko. La idea es que puedan adaptar sus movimientos a los del eisa. Una de los principales obstáculos es la movilidad de las caderas y el rebote del cuerpo, cuando el eisa exige la anulación de estos dos movimientos.

Los otros dos instrumentos: el paranku y el shime constituyen un nivel superior de aprendizaje. Existe un conflicto discursivo con los niveles sociales de estos instrumentos, ya que se dice que no significa un ascenso, sino solo una modalidad más de baile. En las prácticas, ser shimedaiko o paranku corresponde un poder diferente. Por un lado una mayor responsabilidad con el grupo: con la enseñanza, ser sempai (maestro), coordinar presentaciones, preocuparse por el bienestar del grupo, así también dentro de la performance, hay una mayor responsabilidad por tener un nivel superior en la danza y por motivar a los espectadores.

El paranku es usado exclusivamente por las mujeres con excepción de algunos bailes que son exhibidos para ocasiones muy especiales, mientras que el shime es de uso de los hombres. Esto se da también ya que el shime o shimedaiko es mucho más pesado que un paranku, pero más liviano que el odaiko. El shime y el paranku son tambores que se llevan en la mano izquierda a diferencia del odaiko que se lleva colgado al cuerpo. Estos dos instrumentos demandan más desplazamientos ya que el cuerpo se encuentra más libre del peso del odaiko. Deben mostrar agilidad aérea, dar saltos, mostrar la excepcionalidad del cuerpo, mientras que los odaikos casi nunca se despegan del piso.

El shime al igual que el taiko es fuerte, pero mucho más ágil y la dificultad es hacer los movimientos de forma fluida, ya que el peso del shime da dificultad a los movimientos. El paranku por su parte es mucho más pequeño y simple, de una sola cara que también es llevado en la mano izquierda y

también permite el movimiento más libre del cuerpo a diferencia del Odaiko. Para los miembros el paranku representa la delicadeza femenina. Los movimientos deben ser ágiles más que fuertes. Deben ser sutiles y delicados.

He puesto énfasis en la explicación de los tres tipos de tambores ya que considero que son símbolos fundamentales dentro de la performance de matsuri daiko. Llegar a ser paranku o shime representa alcanzar un nivel superior para el danzante de eisa. Logra completarse desarrollándose como mujer o como hombre, mientras que el uso del Odaiko es un periodo extenso y liminal para los participantes. Las parankus ponen en escena toda su fuerza femenina con movimientos delicados y livianos, mientras que los hombres muestran fuerza dinámica. Esto es agudizado por la diferenciación de los uniformes. Mientras que los taikos usan el color negro, las parankus se distinguen por el color rojo, mientras que los shimes resaltan con el color amarillo. Los colores contrastantes suponen también un poder simbólico fuerte y de prestigio. “¡primera vez de rojo, omedetou, felicitaciones!” “cumpló mi sueño de salir con uniforme amarillo”. Esto también se da ya que casi siempre los shimes y parankus son minoría. Dentro de la performance, casi siempre debe haber menos de ellos, ya que el odaiko es el corazón y la fuerza de la composición. Es decir, sin un número respetable de Odaikos, no hay suficiente barullo para causar el impacto esperado. Sin embargo, los shimes y las parankus



Varones usando Shimedaiko

son los detalles de la composición y por serlo, poseen una distinción diferenciada. La mayoría de las veces son colocados al frente y los odaikos en el segundo plano del escenario.

De esta forma, podemos ver que los instrumentos funcionan como símbolos del ritual. Cada uno demanda un comportamiento diferenciado: Los odaikos más estáticos en la performance y dentro de un periodo liminal, mientras que los shimes y parankus deben performar fuera del escenario como líderes y maestros. Dentro de la performance las parankus resaltan un comportamiento femenino construido dentro del grupo: movimientos ondulantes y en ciertas partes con elementos de la estética de las artes marciales. Por lo que la mujer dentro de la performance es una imagen de fuerza y delicadeza al mismo tiempo. En este sentido, me atrevo a decir que dentro del eisa de Matsuri Daiko las mujeres ejercen cierto poder alrededor de la performance. Dentro de la danza, ya que son agentes por sí solas, son parte importante de la performance, tanto como odaikos, pero sobre todo como parankus. No son objetos de deseo sexual ni deben ser protegidas, sino que muestran delicadeza y al mismo tiempo fuerza por parte de movimientos provenientes de las artes marciales. En muchos casos, las parankus tienen coreografías iguales a los varones. Es por eso que su presencia es independiente, ya que en algunos casos, dadas las circunstancias, puede haber presentaciones solo con mujeres. Detrás de la danza, las parankus son activas líderes que organizan los ensayos y las presentaciones.

Los uniformes acentúan la cintura de las danzantes dando una figura de reloj de arena. Este uniforme a diferencia de los kimonos permite una mayor visibilidad de las diferencias entre los cuerpos, pero resalta una silueta femenina más occidental que los kimonos. Por su parte, los shimes muestran un cuerpo elástico y mucho más móvil, de movimientos amplios. El uniforme amarillo de shime no acentúa la cintura, sino que se coloca por debajo de esta, lo que logrará un efecto de torso largo más ancho por los hombros y más angosto en las caderas. También es una forma de cuerpo más moderna que la de los trajes de odori para hombres.



Jóven usando paranku

En los últimos años, se ha variado en la distribución de uniformes para ciertos bailes. A pesar de esto la regla fija es que los que no han empezado a practicar Shime o Paranku, no pueden hacer uso de los uniformes rojo y amarillo, mientras que los miembros que si están habilitados para ensayar estos instrumentos si pueden variar de uniformes según la presentación, lo que

también les representa un poder. A parte de la diferenciación de estos instrumentos y uniformes, siempre se crean nuevas formas de diferenciación dependiendo de las circunstancias. Por ejemplo, existen otras modalidades de baile como los abanicos, el bo (lanza), el kata (como del karate), sambas (especie de castañuelas), entre otros. La regla implícita a partir de mi observación es que si bien el taiko es el corazón del eisa, desde dentro del grupo, cuanto menos instrumentos tengas, más prestigioso es el danzaste. Considero que muchas veces, esto entra en contradicción. En los eventos ordinarios y pequeños lo más usual es que se presenten solo taikos, shimes y parankus, pero en los eventos extraordinarios como aniversarios de los grupos, se hace uso de un repertorio más amplio con otros instrumentos. La modalidad kata (como del karate) es uno de los más prestigiosos. Son pocas las canciones con modalidad kata. El único nivel superior al kata es la de los abanicos la cual solo puede ser performada por mujeres.

Además de los diferentes instrumentos como símbolos diferenciados de destreza corporal asociada a las diferencias de género, existen otro tipo de diferencias simbólicas dentro del grupo. Lo que lo hace una sociedad altamente jerárquica, pero que brinda mecanismos de ascenso social. Al ingresar al grupo, los nuevos miembros tienen condición de Shinjin, es decir “persona nueva”. Esta condición hace que se le coloque en la escala más baja de la pirámide de poderes. Para superar esta categoría debe pasar por varios ritos de pasaje. Uno de ellos es que el grupo de nuevos es aislado del ensayo

ordinario y tienen una enseñanza exclusiva de los movimientos básicos como el ya mencionado Bachimawashi. Otro rito, es el la “ronda final” en donde debe tratar de seguir las secuencias de los bailes cuando no se le han enseñado previamente. Así pues, los shinjin tienen un proceso duro que superar por un largo tiempo. En su primer año como máximo aprenden un promedio de cuatro bailes. El periodo pesado como Shinjins se supera solo cuando ingresan nuevos miembros los cuales suplantando su lugar en la pirámide de poderes. Luego de esto simplemente pasan a ser antiguos y pueden, con el tiempo, ser candidatos a nuevos shimes o parankus.

La directiva representa el máximo poder dentro del grupo. Por lo general los cargos los ejercen las modalidades de shimes o parankus, pero no exclusivamente sucede de esta forma. Algunos odaikos con cierta antigüedad y muestra de interés por el grupo pueden ser parte de la directiva. Además, esta no es elegida democráticamente, sino que el director anterior escoge a su sucesor y este a las personas que lo acompañaran en el cargo. Esta forma organizativa, como es de esperarse, crea algunos conflictos internos pero hace que el poder de la directiva sea irrevocable.

De esta forma, vemos que el grupo Ryukyukoku Matsuri Daiko performa una forma diferenciada de eisa y que el grupo de Lima constituye un nivel adicional a la performance. Por un lado, brinda una pequeña comunidad emocional que se basa en un sistema de jerarquías lo que brinda a sus miembros un camino delimitado. Esto motiva su continuidad en el grupo, pero también hace que algunos queden fuera. Este sistema está basado en distintos

símbolos como los instrumentos, los uniformes, las diferentes canciones y los cargos. Así pues, el grupo construye una idea de comunidad nikkei como preservadora de una herencia de Okinawa y de un sistema de jerarquías, que le da un lugar a cada miembro. Así mismo, también trabaja la narrativa de la guerra como pasado de sufrimiento que busca crear una comunidad imaginada.



CAPÍTULO 5: ASOCIACIÓN KITANAKAGUSUKU SONJINKAI

5.1 Organización

Kitanakagusuku corresponde un subgrupo de la prefectura de Okinawa, uno de los llamados Sonjinkais o villas. Dentro de este grupo, mi observación correspondió a las actividades del grupo de *Seinenbu*, es decir del grupo de jóvenes del sonjin Kitanakagusuku. La actividad principal de este grupo es su festival de danza anual que se realiza entre los meses de marzo y mayo de cada año. Para esto, se ensaya desde los meses de noviembre o diciembre, pero la directiva se reúne desde setiembre para coordinar las ideas principales que guiarán al festival del siguiente año.

Así pues, el grupo de *seinenbu* es dirigido por una directiva de jóvenes: un director, un subdirector, un tesorero, un encargado de actividades y uno de logística. Es importante notar que Kitanakagusuku a través de su festival busca reunir a jóvenes no solo de la comunidad nikkei, sino también jóvenes no nikkei. Sin embargo, los que integran la directiva, no solamente deben ser nikkeis, sino también pertenecer al sonjin, es decir ser descendientes de Kitanakagusuku. Esta es una de las pocas restricciones que el grupo declara de forma abierta. Por otro lado, el grupo que organiza el festival busca integrar a partir del baile muchos tipos de personas, incluyendo niños y personas mayores. A pesar de esto, las edades se concentran entre los 20 y 30 años.

“Siempre he pensado que los japoneses son bien cerradones, que de ese grupo no salen, o de que tu grupo de amigos, eres de ahí, no te abres tanto a ver gente nueva, esa era mi idea en el colegio. Yo llego y todo lo contrario, la gente super amable, como si te conocieran de años. Cada festival, la gente se compenetraba un montón. Eso me gustó.” Paola Yanai

“El festival comenzó a realizarse a partir del 2002. La idea surgió a partir de un viaje que el sonjin realizó a Cañete, en donde viven varias familias descendientes de Kitanakagusuku. Allí se organizó un pequeño festival. Luego se pensó en hacerlo cada año, pero en Lima. De ahí en el 2002, mi papá toma la presidencia de Kita. Hicimos el paseo a cañete, ese fue un seiyukai, un paseo que normalmente se hacía en el Afo, mi papá dice que en cañete había mucha gente de kita y por qué no ir allá como festival, y de ahí empezamos a hacer un festival. Luego cada año quisimos hacer algo. (...) el 2007 nos pasamos al teatro. Entraron varias familias: los Arakaki, los Gusukuma. Empezamos un grupo pequeño. Luego los Higa.” John Azama

El festival de Kitanakagusuku se dedica básicamente a las danzas folclóricas peruanas. Cada año busca innovar trayendo nuevas danzas. Solo el 2013 hicieron una recopilación de varios bailes anteriores por tratarse de su aniversario número 10. Así pues, cada año intentar traer bailes nuevos.

Durante los primeros ensayos en los meses de noviembre y diciembre, todos los participantes ensayan bailes de años pasados de forma aleatoria. Me comentaron que la finalidad de esto era que, por un lado todos puedan “soltarse” es decir, empezar a conocerse entre ellos y perder la vergüenza de bailar frente a desconocidos. Por otro lado, que los profesores y la directiva pueda identificar a los que mejor se desempeñan en los bailes considerados más difíciles. Estos casi siempre son las danzas afroperuanas y las danzas modernas, las cuales son minoría.

A partir de febrero, la directiva designa quien bailará cada danza. Por lo general hay más integrantes mujeres que hombres, por lo que a estos últimos les corresponde danzar más de un baile, mientras que a las mujeres generalmente les corresponde solo uno o dos bailes. Se publica una lista de personas para cada danza y los horarios correspondientes. Si hay inconformidad, los participantes pueden renunciar al baile, pero no pueden imponer que se les designe en otro. Sí existe un grado de conflicto por el hecho de que casi nadie elige la danza en donde participará. Se dice que los miembros más antiguos si tienen la posibilidad de negociar en qué bailes participarán cada año. Esto sucede también por la red de conexiones que los miembros más antiguos manejan a diferencia de los miembros más recientes. Es de saberse también, que por lo general, los miembros que han permanecido más tiempo en Kitanakagusuku han destacado por su técnica performativa, han tenido éxito dentro del grupo. Así pues, son en algunos casos bastante considerados para las danzas más difíciles y por lo mismo prestigiosas.

En cuanto a los jóvenes participantes, es pertinente anotar que muchos de ellos no participan exclusivamente de este grupo, sino que en varios casos son conocidos dentro de la comunidad por tener una participación activa en otras agrupaciones o eventos. Muchos de ellos también forman parte de clubs de karaoke, concursos de canto, otros grupos de bailes, etc. El subgrupo más resaltante dentro de Kitanakagusuku, es el de los jóvenes que también participan en Matsuri Daiko. Estos conforman casi un 60% de los participantes de todos los festivales anuales de Kitanakagusuku. Esto es posible aunque

también causa algunos conflictos, ya que Matsuri Daiko pretende ser un grupo más exclusivo. Sin embargo, esto no impide que un porcentaje significativo de los participantes de Kitanakagusuku, participen en ambos grupos. Los jóvenes que son parte de ambos grupos, dicen que esto es posible ya que se trata de grupos muy diferentes. Matsuri Daiko tiene actividades todo el año, y tienen una identidad muy fuerte en cuanto al grupo, a ser trasnacionales y a tener ciertas prácticas ritualizadas que los hace diferentes. Por otro lado, Kitanakagusuku no exige ningún tipo de exclusividad, más bien la participación de muchos tipos de personas, incluso no nikkeis. Además que solo se pide un compromiso por 4 o 5 meses al año. Así pues, podría decir que Matsuri Daiko funciona como un grupo puente, por el que muchos jóvenes comienzan participando dentro de la comunidad y a través de él forman nuevas conexiones para empezar a ser activos en otras agrupaciones.

5.2 Sobre la variedad de danzas.

Como mencioné, la mayoría de las danzas a las que se dedica el grupo de Kitanakagusuku son las danzas consideradas como folclor del Perú. En una cantidad minoritaria se encuentran las danzas japonesas y en menor cantidad aún está la danza moderna.

Hablar de cada danza en específico no tendría sentido ni significaría un aporte sustancial. Por lo que realizaré un pequeño análisis de las danzas peruanas en general apoyándome en gran medida en la antropología del teatro de Eugenio Barba.

5.2.1 Las danzas “folklóricas” peruanas

Robert Readfield en 1947 estableció una dicotomía entre las sociedades Folk y las sociedades Urbanas. Con esto buscó diferenciar las sociedades basadas en el parentesco, la comunidad y las sociedades despersonalizadas, individuales (Harris, 1947). A pesar de que esta clasificación fue dejada de lado, hoy en día se ha capitalizado a partir de la idea de que ser étnico está relacionado con ser folk: comunal y personalizado. Dentro de la vida cotidiana, se hace uso del término “folklórico” cuando se piensa en expresiones culturales como la danza, costumbres, formas de vida que tienen relación con el pasado. Se concibe lo folklórico como lo opuesto a la cultura occidental, actual, en donde las personas consideran que su vida se desarrolla. Sin embargo, hay una carga regionalista dentro de estas expresiones culturales. Se conciben estas como algo “propio” diferenciado de otras expresiones, que debe reivindicarse, pero que se muestra solo en ciertos contextos.

Así, las danzas folklóricas son pensadas como parte de una tradición construida en el pasado. Son vistas como expresiones estables, cristalizadas en el tiempo y sin una noción clara de la fecha de su creación por su gran antigüedad. Sin embargo, si empezamos a indagar sobre el nacimiento de las danzas, nos daremos con la sorpresa de que muchas de ellas tienen menos de cincuenta años de haber sido creadas y que hay un alto grado de innovación constante. Uno de los ejemplos más notables de esto, es el caso de las danzas afroperuanas, a partir de las cuales se generan ideas de “raza” “cultura” “pasado”, entre otras cosas. Sin embargo, es de notarse que la creación de este tipo de música y danza corresponde a la década de 1950 como parte de

un movimiento de intelectuales liderado por Nicomedes Santa Cruz. Se trató de un acuerdo básicamente entre familias. Para esto, los propulsores se vieron influenciado por varios tipos de música, como la africana, brasilera y cubana. En general, es una performance que esencializa la identidad afroperuana. Veremos más adelante, que el grupo Kitanakagusuku también capitaliza con esta idea de folklor como “lo nuestro” y que lo muestra como una parte de ser nikkei, ya que se propone una narrativa de nikkei como fusión de dos culturas.

En general, este tipo de danzas, al igual que las dos anteriores, corresponden a las danzas del polo norte según la clasificación de Barba. En ellas el actor, en teoría debe dejar de lado los movimientos propios de su personalidad para adaptarse al molde de una tradición determinada. En este caso se trata de varios moldes, varias rutinas de movimientos que se llevan a cabo siempre en grupo. Cada profesor enseña una secuencia de movimientos y por lo general estos son distintos para hombres y mujeres. La mayoría de estas danzas intentan dar la idea de una división de género, en donde cada uno de ellos tiene roles diferenciados a partir del movimiento de sus cuerpos. Así también, los vestuarios cumplen la función de escenografías móviles. Estos constituyen símbolos visuales que ayudan a desarrollar una historia (Barba, 2010). Así pues, estas danzas tienen varias características en común con las danzas japonesas de las que he hablado en los capítulos anteriores. Además de las ya mencionadas, en términos generales, estas danzas son totalmente coreográficas y son realizadas siempre de forma grupal.

A diferencia de las danzas japonesas, las danzas peruanas que se exhiben en el festival, son por lo general desarrolladas en parejas. Estas guardan el significado de la pareja heterosexual como base de la sociedad. Generalmente, tanto hombres como mujeres llevan a cabo movimientos diferenciados, pero casi en todas las danzas, los géneros se unen en parejas en un determinado momento para complementarse. En cuanto a la composición visual, las danzas peruanas guardan siempre cierto horror al vacío. Es decir, que se apropian del espacio de forma total. Los actores están siempre distribuidos por todo el escenario y cada uno con su traje, logra tener una escenografía propia. Además, hay una cierta recarga de elementos, ya que en algunos casos, no solo hay dos tipos de actores (hombres y mujeres) sino también algunos personajes externos que hacen que la imagen se recargue (chamanes, brujos, etc.). Se busca impresionar visualmente al espectador a partir del uso de varios personajes y varios tipos de colores. A diferencia de la estética creada para las danzas japonesas, las cuales son mucho más minimalistas, las danzas folclóricas, no economizan en colores ni en espacios. En comparación con las danzas japonesas desarrolladas, diría que estas también se apropian del espacio en su totalidad, pero de distinta forma. El odori trata de excederse solo en los vestuarios, mientras que el eisa se apropia del espacio con el número de participantes y también con la combinación de colores de sus trajes.

5.2.2 Las danzas japonesas

La idea que da Kitanakagusuku a nivel de discurso, es que se trata de un festival que busca unir la cultura peruana y la japonesa. Es por esto que en

cada festival incluye un número minoritario de danzas japonesas. Este año realizaron cuatro danzas de odori, dentro de las casi 20 del festival. Kitanagusuku se basa en la performance de Odori, Ondo y Eisa. En general son las danzas japonesas que más difusión han tenido en el Perú, dentro de la comunidad nikkei.

Por su parte, el odori, aunque para el espectador se vea bastante monótono, es bastante amplio, y no muy difícil de aprender, por lo que resulta ser siempre un buen recurso para los organizadores. La danza odori no es muy retadora físicamente, es decir, que no hay un alto grado de desgaste físico, por lo que es perfecta para personas mayores. De esta manera se puede integrar a mujeres y varones que quieran participar del festival. Así pues, se piensa en un horario adecuado para ellos, mientras que los jóvenes que corresponden la mayoría de participantes, tienen que ensayar hasta mucho más tarde en la noche.

“Nunca he practicado bailes japoneses, ni en Kumamoto, me parecen que son muy lentos, siempre me iba por lo folklórico o lo moderno. El eisa si me gustaría hacer, lo vi en un centenario en el AELU. Yo vi esa presentación y me enamoré, lo tengo que hacer en algún momento. Pero pasó el tiempo, hasta que en un festival se hizo eisa pero yo no pude participar porque cada uno ya tiene su baile.” Paola Yanai

“Si me gusta, pero me imagine que era ese que te pintan toda la cara de blanco y era lento, pero era más rápido, y con yukata, eso sí, habían bastantes.... Personas mayores, yo era la más joven en ese tiempo, Si me gusta, pero como quitaba mucho tiempo ir a los ensayos y nos quedábamos hasta tarde. Lo que me gusta del odori es la delicadeza, es bien femenino, el hecho de usar abanicos, el primer año usaba sombrilla y se veía bien bonito.” Mayumi Oshiro

El odori dentro de Kitanakagusuku es por lo general clásico o femenino. Si se ve un número de odori popular, este es realizado por grupos invitados, como lo puede ser Fujinkai. Así pues, la gran mayoría de las veces, el odori es realizado por mujeres de distintas edades, desde jovencitas, hasta señoras mayores. En él, se pone en escena símbolos de femineidad. Como en el odori de fujinkai, se hace uso de Kimonos o Yukatas, todos exactamente iguales y siempre se hace uso de un accesorio adicional que lo haga distinto a otros números de odori. Este año, se utilizó en uno de los números una flor y en el otro una tela blanca. Al preguntar qué simbolizaba estos detalles me respondieron que la flor es símbolo de la femineidad y felicidad, y la tela blanca simbolizaba la limpieza de las lágrimas.

Con respecto a los números de eisa que realizan, se dice que es de estilo más tradicional que el de Matsuri Daiko. Tienen una forma distinta de llevar el taiko. Mientras que matsuri daiko amarra los dos lados del obi o cinturón a las dos argollas del taiko, en kita enlazan los dos extremos del obi a una sola argolla del taiko. El danzante cuelga el obi a su hombro de forma cruzada y tiene que tomar el taiko de la otra argolla con la mano izquierda. Este estilo requiere de más fuerza física de parte del danzante, ya que se carga el taiko permanentemente con una mano. La idea de esto, es que mientras se desarrollan los movimientos el taiko se levante en ciertos momentos, dando más dinamismo y más movilidad al taiko.

Este año, kitanakagusuku solo preparó un número de eisa para niños. En este caso ninguno hace uso del odaiko o tambor más grande, sino que solo

usan parankus, el tambor más pequeño de una cara que es usado por las mujeres en Matsuri Daiko.

Finalmente, también desarrollan la danza Ondo. Esta en general parece tener la misma idea que el Odori, pero es más modernizada, ya que no se hace uso de kimonos o Yukatas, sino solo de hapis. Como ya mencioné, estos son camisas festivas, como las que se usan para el karate, pero tienen diseños y colores variados. La danza ondo usa primordialmente las manos. La cintura y las caderas también son usadas, pero de forma mínima, aunque esto sea parte importante de los movimientos. Se dice que la danza Ondo se ha utilizado para los muchos matsuris en Japón, como parte de los pasacalles. Son también coreografía de movimientos, en muchos casos repetitivos. Lo atractivo es que un gran grupo de personas realicen exactamente los mismos movimientos ondulantes con las manos. También se hace uso de algunos accesorios, como cintas de colores.

Este año, el grupo de los niños más pequeños realizó el bailó ondo. Cada uno hizo uso de varitas de colores llamativos para realizar los movimientos. En este número, se concentra a niños entre los 2 y los 7 años. Esto ya que la danza ondo no es muy exigente, y al mismo tiempo, socialmente se le permite un nivel bajo a niños de 2 años. En varios casos, los pequeños actores tuvieron pánico escénico y salieron llorando al escenario, pero esto en muchas situaciones, no es desagradable para el público, sino que más bien, es bien recibido. Los niños más pequeños son siempre aceptados en el escenario, a pesar de que aún no han desarrollado un desenvolvimiento escénico o una

técnica propia de la danza. La sociedad en general siempre genera una gran tolerancia hacia los actores más jóvenes. Esto sucede ya que lo importante no es la calidad de su trabajo, sino el mismo hecho de que participen y se presenten en comunidad hace que su presencia sea simbólicamente valiosa. En este caso, se impulsa a que los niños puedan participar en las danzas japonesas, y que tengan interés de hacerlo, aunque se sabe que muy pocos eligen estar en el festival, sino que son los padres los más interesados.

5.2.3 La danza moderna:

Hace algunos años se había dejado de elaborar un número de danza moderna. Esto ya que hubo desacuerdos con el coreógrafo. Esto es bastante común. Muchos de los números que se desarrollan, se llevan a cabo por la existencia de un profesor con autoridad sobre la danza, que ha ganado el prestigio de la comunidad. En el caso del Odori, cuentan con dos profesores los cuales son muy bien conocidos dentro de la colonia nikkei. Una de ellas es Erika Yonamine, la misma profesora que se encarga del taller de Fujinkai. Así pues, por la falta de una persona asociada al grupo, que cuente con prestigio como profesor y coreógrafo, se dejó de lado la danza moderna.

Este año sí se presentó un número de danza moderna. Esto sucedió ya que en el 2013 una joven nikkei ganó un conocido reality de televisión de baile. Karen Tokashiki tiene 20 años, es bailarina profesional de valet y danza moderna y esta fue la primera vez que participó del festival y fue la coreógrafa y profesora del número que abrió la presentación. Ella misma propuso un número de jazz, lo creó y lo enseñó. La composición y los movimientos tuvieron influencia de otro reality de televisión, un programa concurso de los Estados

Unidos. Con este número se buscó obtener una presentación innovadora dentro del festival, que siempre se había dedicado a las danzas llamadas folclóricas. Además de esto, el jazz también es visto como un género de un pasado reciente, pero que es compatible con el presente. Constituye un capital simbólico (Bourdieu, 2002) importante por la idea de internacionalización que da a la comunidad, como una abierta al cambio. Aquí podemos resaltar dos cosas: la importancia de una persona de autoridad basada en un prestigio que constituye una alta influencia cultural. Por otro lado, el hecho de que la asociación Kitanakagusuku no restrinja sus performance a lo considerado peruano ni a lo japonés. Así pues, a través del festival, se construye una identidad nikkei diferenciada de los dos grupos anteriores: lo nikkei como un unión entre la identidad peruana y las raíces japonesas y una apertura al mundo actual con el cual buscan adaptarse y ser compatibles.

La performance de danza moderna que se llevó a cabo en mayo pasado, fue también coreografiada, por lo que podríamos pensar que también pertenece a la clasificación del polo norte. Sin embargo, ésta a diferencia de las demás danzas, si tenía cierto grado de creación por parte de cada participante, pero que era estimulado por la profesora. Si bien ella creó la coreografía, también diseñó los espacios en que cada danzante debía mostrar un personaje diferenciado. Al comenzar la performance, se hace una pequeña representación en donde los varones buscan llamar la atención de un grupo de las mujeres y una de ellas los desprecia. Mientras que el otro grupo de mujeres se alborotan por la presencia de los varones e impulsan a que una de ellas

realizar un acercamiento. Las ideas generales fueron creadas por Karen la coreógrafa: las posiciones, los grupos, las entradas, así también dio pautas para las actuaciones. *“Este grupo es de chicas chismosas que se cuentan su vida y quieren hablarles a los chicos, exageradas por favor”*. Cada actor pensó en las acciones que podrán “funcionar” (ya que esta era la palabra utilizada por la profesora, y que considero que dice mucho de la intensión) para llevar a cabo la escena. No podría decir que se crearon nuevos personajes, sino que eran ellos actuando como si fueran otras personas. Aquí podríamos decir que no se trata de una performance del pasado como las anteriores danzas que he analizado, sino que solo de una performance del tipo de 1 → 2 según Schechner. En donde la persona toma un papel, hace como si fuera otra persona, siendo la misma.

La danza moderna, en este caso el jazz, representa la performance con más espacio de creación por parte de cada uno de los actores. En ella no dejan de ser ellos mismos, pueden continuar con sus personalidades, pero crean una variación de esta. Siendo crítica con la teoría de Eugenio Barba, el jazz permite la creación personalizada de otra persona, pero al mismo tiempo, cada uno de ellos, continúa siguiendo un molde. En este caso, el jazz representa una estética, que no es considerada como una tradición, pero que es creada por una o varias personas de prestigio que a la vez son influenciadas por múltiples elementos. Cada persona además guarda una idea de lo que corresponde al jazz y lo que no corresponde, aunque esto esté en constante cambio. De esta forma, se continúa con un formato construido por la profesora y las influencias

de esta, así también cada participante presenta un conjunto de influencias. Al mismo tiempo, a diferencia de las otras danzas, no hay una obligación de performar de forma idéntica los movimientos en función a una tradición, sino que cada uno le puede imprimir su personalidad.

En términos generales, el jazz propuesto en el festival realizado este año, significó una gran innovación para lo que normalmente se presenta en los festivales, y también dentro de la comunidad nikkei. En mis observaciones en otros eventos más pequeños, presentaciones o aniversarios en donde se prepara un repertorio de números artísticos, todos estos siempre son coreografiados casi en su totalidad. Esto lo he podido apreciar en casi todos los números y he podido también asistir a ensayos de canto, en donde a los novatos también les enseñan a planificar cada movimiento en el escenario. Sería muy difícil apreciar números de improvisación, al contrario, la improvisación resulta estar muy por fuera de su zona de confort. Los que encuentran más espacio para improvisar son los animadores de los eventos, los cuales constituyen un grupo muy reducido. Los animadores son personas que gozan de un nivel de prestigio: son distinguidos y conocidos por todos. Por lo general, son varones adultos mayores con amplias redes sociales.

Por lo tanto, vemos que la performance nikkei tiende a ser coreográfica, tanto en las danzas japonesas, como las peruanas. Las danzas modernas corresponden algo diferente, aunque no terminan de salir del formato coreográfico, pero permite un mayor espacio para la creación personal.

5.3 Fusiones e intentos de fusiones.

En general podría decir que no se ha logrado una nueva fusión entre los elementos simbólicos considerados como japoneses y peruanos (trajes, instrumentos, música, etc.) El festival es casi una sumatoria de ambas performance. La idea del festival es que puedan convivir y que las personas puedan reconocerse en ambas identidades. Dentro del discurso del evento, se afirma que ser nikkei es “una fusión” entre lo peruano y lo japonés.

Ha habido algunos pocos intentos de fusionar ambas categorías. En el festival del año pasado se bailó una canción de huaino compuesta e interpretada por el cantante Beto Shiroma. Él, de nacionalidad peruana, es nikkei, pero vive actualmente en el Japón en donde ha tenido un éxito significativo con su grupo *Diamantes*. Esta canción: Fiesta del sol o Taiyou no Matsuri, mezcla versos en español y en japonés, y se le creó una coreografía de huaino para Kitanakagusuku. Así pues, se ha convertido en uno de los símbolos de fusión artística peruano-japonesa en la colectividad nikkei. Este año, en el Undokai de Mayo (festival deportivo), pude apreciar también que se preparó un número con los alumnos del colegio La Unión en donde al mismo tiempo se bailaba eisa y huaino. Eran coreografías diferentes, pero se llevaban a cabo una junto a la otra, sin combinarse. Estas se danzaban al mismo tiempo con la misma canción de Beto Shiroma. Este acto tuvo buenos comentarios del público asistente ya que fue un número nunca antes visto que hacía literal el deseo de fusión artística entre el eisa y el huaino.

Es interesante observar que la parte representada como peruana, aún sigue siendo una visión andina del Perú. Los nikkeis como parte de la sociedad

peruana, muchas veces se auto representan por medio de la performance a partir de estereotipos actuales. La marca Perú y otras grandes representaciones masivas del Perú actual han aportado a estas imágenes. Considero que la dificultad de conseguir arte fusión ha sido esta: la reducción de la identidad peruana a lo andino. Esto ya que resulta difícil pensar en una combinación con solo una estética.

Así también, ya que el eisa ha sido una de las expresiones japonesas con más difusión en el Perú y se cuenta con algunas autoridades en el tema⁴ se ha intentado fusionar esta danza en otras ocasiones. El año anterior, también se propuso un número fusión en el festival de Kitnakagusuku. En él, los movimientos serían enteramente de eisa, pero varios de los bailarines usarían los trajes con los que habían danzado folclor en números anteriores. De esta forma se lograría una superposición de elementos: danza eisa, pero vestuarios folclóricos peruanos. Esta composición si fue en cierto modo polémica entre los espectadores, a algunos les pareció una innovación positiva y bien pensada, mientras que a otros reprobaron la propuesta por considerarla artísticamente desagradable, kitsch y que mostraba que aún no habíamos desarrollado una fusión propia.

Otras de estas fusiones han sido en este año el número de Tuntuna en donde los varones en vez de utilizar tambores pequeños como bongos, se utilizaron parankus (tambores pequeños de eisa). En los ensayos, se golpeaban directamente con las manos, pero se decidió que para el día del

⁴ Como el profesor Pepe Onaga y varios de los jóvenes de Matsuri Daiko como Tadashi Hoshi, quien fue el que creó la coreografía para el Undokai.

evento, se golpearían con bachis (las varas que se usan en el eisa para golpear los diferentes tipos de tambores). Con esto se podría apreciar un intento más de concentrar los diferentes elementos en una misma escena.

Como vemos, los elementos más utilizados y pensados para realizar fusiones han sido los elementos andinos y los instrumentos y modalidades del eisa. Sin embargo, por lo menos dentro de Kitanakagusuku, no se ha experimentado con creaciones nuevas que dejen de lado la visión de un Perú andino. Así también es de notarse que entre las expresiones más difundidas del arte japonés: el eisa y el odori, no se han visto intenciones de fusionar este último. Considero que se debe a que es visto como un arte mucho más tradicional que el eisa, y que no debe ser manipulado, experimentando con sus elementos.

5.4 Análisis general del Festival Kitanagusuku

Sobre los intentos de Fusión:

Podría agregar el hecho de que existe un conflicto entre dos identidades muy distintas. El Japón si bien ha atravesado por grandes cambios en los últimos 100 años, tuvo un gran periodo histórico en donde se aisló cultural y políticamente de otras naciones que habían influenciado en él como Corea y China (Laborde 2011). En este periodo, se fortaleció su organización política y con esto también sus formas de vida y sus artes. Se unificó al país mediante la dominación política y cultural. A esto debo agregarle que no es un país que sufrió de un pasado colonial, lo que significa que su forma de ver el mundo no

fue mal vista y dejada de lado por un poder imperial externo. Por el contrario, Japón fue uno de los poderes conquistadores del Asia, ganando la guerra con China y siendo siempre una influencia peligrosa para Corea. Todo este entramado histórico ha tenido repercusión en su cultura expresiva. Existe una identidad unificadora y no resulta difícil discernir lo que es parte del arte japonés lo que no lo es. A pesar de que Okinawa se haya sumado tardíamente y mantenga algunas manifestaciones culturales diferenciadas, sigue formando parte de lo que se concibe como el Japón. Así pues, dentro de este, es posible reconocerse como una nación que en el pasado fue el imperio feudal, basado en un sistema jerárquico el cual era defendido por la clase samurái. Por lo mismo, la cultura y el arte japonés constituyen un poder simbólico fuerte, es decir que tienen un alto prestigio alrededor del mundo. Más, hoy en día existe una tendencia significativa a la “moda asiática” lo que Mery Fukumoto ya llamaba como “la moda Japón”. Todo esto solo nos lleva a pensar que el Japón mantiene un poder cultural y simbólico significativo que puede atraer a muchos grupos de jóvenes dentro y fuera de la colectividad.

Por otro lado, la historia del Perú ha sido significativamente distinta. Básicamente, porque se trata de un país con pasado colonial extenso, el cual hundió todo tipo de arte y conocimiento anterior. A partir de esto, la cultura del lugar se volvió poco prestigiosa y todo conocimiento se perdió en gran parte. Es por esto que la identidad como nación ha sido un gran cuestionamiento. ¿Somos inkas o españoles? ¿Una mezcla? ¿Cuál puede ser el significado de esto? Desde entonces han aparecido múltiples discursos sobre peruanidad y

se ha buscado una identidad unificadora como nación. Una de las más difundidas y duraderas es la versión de como Perú país inka. Con esto también se relaciona lo inkaico con lo andino. Se construye un discurso en donde lo peruano autóctono y original se reduce a las manifestaciones de arte prehispánico. Esta imagen convive con una permanente búsqueda de nuevas identidades.

Así pues, dentro de la performance, la fusión entre lo considerado parte del arte japonés y del arte peruano constituye un proceso complejo y en construcción. Esto, ya que se trata de dos historias distintas. Por un lado, una performance que se ve como tradicional, intacta, que representa con cierta eficacia al Japón. Por otro lado, múltiples performance que no logran una identidad peruana actual, más bien, que esta segmentada, incompleta, que busca ser revalorada y que no logra representar con eficacia.

Sobre las funciones que cumple dentro de la comunidad:

El festival de Kitanakagusuku constituye una performance más compleja que la de los grupos anteriores por la diversidad que compone. Ya que construye una narrativa de identidad nikkei a partir de la convergencia de danzas peruanas y japonesas. Esto a pesar de que coloque el peso de su espectáculo en las danzas folclóricas peruanas. Si bien también se apoya en una idea de memoria, Kitanakagusuku hace énfasis en la congregación de toda una comunidad, que ya no es okinawense, sino nikkei. La idea de una integración tanto familiar comunal y con la sociedad peruana en general es la base de la performance de kitanakagusuku.

He intentado hacer un análisis de algunas de las danzas que han performado este año y el año pasado, las cuales me parecieron más representativas de este intento de fusión. Sin embargo, el análisis se hace limitado si dejamos de lado el festival como un todo y solo nos fijamos en algunas de sus partes.

En el caso de Kitanakagusuku, sí existe un interés por el pasado que hace que se lleve a cabo la performance general. A partir de la construcción de un imaginario de la prefectura de Okinawa y en especial del sonjin de Kitankagusuku, se produce un repertorio de performance que en conjunto crean una narrativa de lo que es Okinawa y cómo se debe vivir en la actualidad en relación a ser descendientes de esta y vivir en comunidad.

El festival de este año se basó en la historia de un joven descendiente de Kitanakagusuku, quien había ganado la beca a este sonjin. Durante todo el evento, se presentaban las danzas y se iba contando la historia del joven. Este tenía que aprender danzas peruanas para poder mostrarlas en el Japón y dar un aporte cultural. Hacia el final del evento, la última escena del joven mostraba sus rezos hacia el butsudán (pequeño altar dentro de casa) de sus antepasados.

La historia general cuenta cómo a partir de la beca el joven tiene la oportunidad de construir un nuevo vínculo con Okinawa. Aquí podría hablar de varios niveles de ritual. La performance presentada es ya un ritual en donde vemos una conducta restaurada. Se trata de una persona que adopta un comportamiento fuera del cotidiano para comunicarnos una historia: la del

joven becario. Es decir, una persona empieza a actuar como si estuviese fuera de sí y toma el papel de otra persona. El otro nivel de ritual es la misma beca de la cual se dice que hará que la perspectiva de Okinawa cambie y con eso una identidad. Así pues, hablamos de un ritual fuera del escenario, sino que más bien está dentro de la vida cotidiana. A través de las becas, varios jóvenes cada año renuevan el repertorio de narrativas sobre Kitanakagusuku. Esto ya que acumulan un conjunto de experiencias subjetivas que se transforman en maneras de contarse (Fuller, 2009). En ellas, se priorizan ciertos aspectos que sirven para argumentar una identidad de grupo, y en este caso, me atrevo a decir que étnica. Esto ya que se construye un nosotros a partir de narrativas de diferenciación relacionadas a ciertas ideas de orígenes y de cultura diferenciada.

“Me siento identificado con la colonia, con el grupo de kita y con Okinawa. Y creo que tiene mucho que ver la beca. Por eso este año llegamos a este tema. Porque la beca te debería llevar a tener una identidad más clara, yo creo que eso debería ser el foco. Por lo menos de los sonjins, ya de Okinawa es otra cosa.”

John Azama

Entonces, el festival de este año, a través de la historia del becario, reflejó una de las formas mediante las cuales, la comunidad busca siempre renovarse por dos razones. La primera es buscar nuevas narrativas de qué es Okinawa y en especial Kitanakagusuku y cómo poder mostrarlo a la comunidad nikkei. La segunda es que mediante las becas los jóvenes nikkei se motivan a participar en las actividades de la comunidad. La performance se convierte en una forma de integrarse, busca la perpetuidad en el tiempo y la ritualización de manera que las constantes repeticiones den prestigio y consolidación social.

Así también, la beca obliga a los jóvenes a adoptar ciertas conductas. Entre ellas aprender el japonés o el Uchinaguchi o alguna danza. Esto ya que, como mencioné en capítulos pasados, la mayoría de las personas dentro de la colonia peruano japonesa no hablan la lengua de los primeros migrantes por las condiciones históricas que se dieron en el Perú durante la segunda guerra mundial. Por lo tanto la performance es una manera de transmitir y crear una cultura y de que esta no se extinga, más bien que permanezca renovándose constantemente. Los jóvenes de tercera o cuarta generación corren un riesgo grande de ir dejando de lado sus contactos y con esto el interés por la comunidad nikkei, ya que están más distantes del Japón del pasado. Por lo que este tiene que ser renovado y recreado constantemente.

“Yo sé japonés porque estudié, mis hermanos también estudiaron, de ahí gohan okane (comida, plata), lo de siempre, por la casa, hace unos años mi obachan quiere hablarnos en japonés, espera que le respondamos en japonés, pero no sale, no te nace. Si el otro te entiende en español, porque le vas a hablar en japonés.”
John Azama

“Yo tenía una idea en mi cabeza y nunca me gustó indagar. En kita recién he empezado a aprender cosas de Japón, no sé japonés, de canciones, bailes, de las becas.

Nunca me interesó en 100% Japón, en mi casa me dijeron “aprende japonés” y yo no quería. Yo era muy similar a mí papá, tampoco le gustaba, pero como se fue tuvo que aprender. Ahora lo veo distinto, antes no quiero saber nada, yo era peruana, y ya, pero ahora si estoy más abierta.”
Paola Yanai

Mi argumento de la performance como estrategia de continuidad también se apoya en el hecho de que la participación de niños muy pequeños sea muy importante en todos los eventos. Es decir, se hace énfasis en su presencia de

forma pública dentro de la performance. Aquí podemos pensar que cumple la misma función que el parentesco: un sistema que permite el cuidado de niños menores para proyectarse al futuro, y también de los más ancianos, como los sabios. En este caso, los ancianos son quienes portan un conocimiento del pasado, lo que los hace autoridades.

Finalmente, la congregación de jóvenes nikkei permite que se construyan redes y lazos de confraternidad. A partir de esto, también se garantiza que se reproduzca la colonia, ya que se incrementan las posibilidades de que encuentren pareja dentro del mismo grupo.

“En mi casa, sobre casarnos con nikkeis, ya no lo dicen tanto, pero cuando éramos chicos, porque creo que mi papá ya no es tan cerrado. No te lo dicen pero te lo insinúa. O conoce a una chica y te fastidian de esa forma. Creo que es el choque cultural, es como las religiones, se casan y chocan, ese grupo no cree en esto, pero hay un choque cultural.”

“En mi familia, mis papás se conocieron a través de las actividades, si no me equivoco fue así, mi mamá jugaba vóley y mi papá iba a ver los partidos, también el cantaba y ella bailaba odori.”

John Azama.

Vemos que el festival Kitanakagusuku hace evidente mucho del deseo de continuidad de la comunidad por lo cual la performance corresponde una forma de crear cohesión dentro de la comunidad. De esta manera, ayuda a integrar varias generaciones de nikkeis, como también que muchos de los jóvenes de la misma generación generen redes y puedan darse uniones matrimoniales dentro del mismo grupo. Esta cohesión se genera a partir de la creación de varias identidades nikkei dentro de la performance. Kitanakagusuku capitaliza a partir de la idea de identidad nikkei como fusión

peruano japonesa. Es por esto, que al mismo tiempo, tiende a buscar la integración de la sociedad peruana en general, convocando jóvenes no nikkei, pero que tienen ciertas restricciones dentro de las actividades. Por ejemplo: no poder ser parte de la directiva del grupo, o no poder postular a becas de los kenjinkais.



CAPÍTULO 6: CONSTRUCCIÓN DE NARRATIVAS:

Dividiré las diferentes narrativas que se construyen a partir de la performance de los diferentes grupos entre las construidas por medio de la actuación misma, de la puesta en escena y, por otro lado, de las narrativas que se encuentran detrás de la puesta en escena, es decir de las que se dan dentro del proceso creativo y organizativo de los grupos.

6.1 Narrativas dentro de la performance:

Durante el análisis de estos tres grupos, he intentado mostrar que los tres grupos muestran más de una narrativa de identidad nikkei a partir de la performance. Estas no se excluyen unas de otras, sino que guardan una relación más compleja entre ellas. A continuación trataré de explicar estas narrativas y las relaciones que guardan entre ellas.

- Okinawa como cultura diferenciada del Japón principal, pero que al mismo tiempo llega a fusionarse con este.

Los tres grupos estudiados se consideran herederos culturales de la isla de Okinawa. Es por esto que se basan en diversas ideas sobre el Okinawa de los ancestros. Por un lado, se prioriza la idea romántica de la vida en el campo. Tanto Fujinkai como Matsuri Daiko realizan danzas inspiradas en la vida de los campesinos. Se toman los conceptos de trabajo en grupo, sobre todo de las tareas del campo como la siembra y la cosecha de arroz. En los teatros

musicalizados del Odori, se narra el trabajo del campo que realizan mujeres y hombres de forma diferenciada pero complementaria. Las imágenes que se producen mediante las acciones y los vestuarios pueden mostrar varias ideas. Por un lado, el campo se ve como un espacio armonioso, divertido, que puede convertirse en carnaval. No muestra pobreza, sufrimiento o suciedad como pueden ser las representaciones del campo en otros grupos étnicos, sino una idea bucólica. Por otro lado, como en las danzas de pescadores de Fujinkai y en las de Matsuri Daiko, se construye una imagen del campo relacionado al trabajo pesado, digno de ser admirado y reivindicado. En el caso del campo Okinawense, peculiarmente, se une este concepto con el de la disciplina de las artes marciales. En varios de los bailes de Odori y del eisa de Matsuri Daiko, se hace uso de movimientos provenientes del karate, ya que se considera propio de esta isla. A partir de la estética de las artes marciales, se transmiten significados que no solo se entiende para ellos, sino que pueden ser leídos fuera de la colectividad. Considero que son conscientes de que esto les crea varios estereotipos: la idea de que todos los nikkei o asiáticos en general practican artes marciales. Sin embargo, de cierto modo capitalizan a partir de estos estereotipos para construir una narrativa de tener un mito en común. Estas narrativas son incorporizadas dentro de la comunidad por medio de la performance. Así pues, vemos que las personas se convierten en algo que quisieran ser, o que consideran que fueron en algún pasado admirable (Schechner, 2000). De esta forma, las artes marciales traen consigo ideas relacionadas a: disciplina, formas de vida entregadas a un deporte, equilibrio mental y espiritual, etc. Es por esto que resulta difícil no ver el campo como un

espacio admirable, que nos da un conjunto de prescripciones de conducta para la vida en comunidad.

Por otro lado, las escenas del campo también hacen referencia a lo festivo. En las performance muchas veces se invita al espectador a bailar tal cual se realizaba en Okinawa. Es común que al final de los eventos como el festival de Kitanakagusuku, o el cierre de fiesta del Matsuri Aelu con Matsuri Daiko se motive al público a danzar. La danza usual para finalizar es el Katchiashi. Básicamente es una danza con las manos con las cuales se realiza un movimiento de forma ondulante y se balancea el cuerpo a la par de estos movimientos. Las mujeres usualmente lo desarrollan con las manos abiertas y los hombres con las manos cerradas. Es usual que dentro de la colonia nikkei de Lima se propicie la participación del público, pero también es común que este no entienda el sentido de la danza, no lo continúe, o trate de imitar los movimientos sin lograrlo. De todos modos, se da una idea de festividad a partir de la glorificación de la vida campesina de los Okinawenses del pasado.

De esta forma, a partir de estas narrativas de Okinawa, se deja de lado las imágenes del Japón de la isla principal, la cual se ha representado desde otras visiones como moderno, tecnológico, serio y hasta imperialista. La imagen que se construye a partir de Okinawa, llega a funcionar para todo el Japón desde la visión de la colonia nikkei a través de su performance. De esta forma, se logra una imagen de un todo a partir de solo una parte. Okinawa logra posicionar al Japón de los descendientes de la colonia como amistoso, humilde, cálido y cercano a partir de la imagen de sus fiestas. Esto se cumple

para el público fuera de la colonia nikkei, ya que si estas danzas son presentadas a espectadores no nikkei, también son leídas como representativas del Japón. Un ejemplo de esto fue una de las presentaciones en las cuales acompañé y participé con Matsuri Daiko en el mes de Abril del 2014. La municipalidad de San Isidro organizó un evento llamado “San Isidro abre sus puertas” e invitó a varias embajadas a presentar un número artístico y otros tipos de expresiones culturales como degustación de comida. Toda la performance de Matsuri Daiko fue presentada como representante del Japón, acompañada de la descripción del presentador como “Gracias Japón: disciplina, marcialidad, energía”. De esta forma vemos como dentro de la colectividad nikkei se hace una referencia a la diferenciación de Okinawa con la isla principal Naichi, pero que en términos prácticos, llegan a fusionarse para la construcción de una narrativa nikkei, y esta fusión se hace más visible aun fuera de la colectividad.

- Pasado en común basado en dolor de la guerra. Tanto Matsuri Daiko como kitanakagusuku hacen referencias al dolor de la segunda guerra mundial. A partir de esto, se crea una narrativa desde la victimización. Así también, se hace referencia a los primeros migrantes japoneses en el Perú los cuales llegaron escapando de la guerra y en otros casos, llegaron antes de esta, pero también sufrieron maltratos en este país. Solo cuando se habla dentro de los festivales de esta etapa, se habla de pobreza, pero al mismo tiempo de superación. En este sentido, la pobreza no es vista como negativa o

vergonzosa, sino más bien de cierto orgullo y dignidad por haber sufrido, pero también de haber superado esa etapa. Se trata de una historia de progreso. Así, el dolor y la pobreza funcionan como uno de los argumentos para formar comunidad, ya que se presenta como un pasado común. Así pues, funciona como un mito de inicio que genera una idea de proveniencia.

Así pues, como la mencionada canción de Matsuri Daiko: Toki wo koe, también se hace referencia de este dolor de la guerra por medio de lo que se narra en los festivales de Kitanakagusuku, en donde en varias oportunidades el animador cuenta experiencias de esta etapa, y hasta en algunos casos, se hacen bromas al respecto. “Mi ojichan era tan pobre pero tan pobre que....”. Muchas de las explicaciones que se dan a las danzas son referidas a una etapa dura de trabajo y vejaciones sociales.

- **Comunidad que performa reunida.** Las danzas en general se realizan en grupos, lo que da una sensación de permanente comunidad. El eisa es el mejor ejemplo ya que no es posible performar de forma individual. No existen números en solitario. El eisa busca dominar el espacio a partir de llenarlo de bailarines que se desplazan con tambores. Podría decirse que se trata de un tipo de horror al vacío visual. Así, para cada presentación es necesario saber las dimensiones del espacio para poder calcular cuántos bailarines deben participar. Pocos bailarines en un espacio muy grande pierden el efecto de grupo, y la fuerza del eisa, ya que el ruido de los tambores y de los heishis (gritos de ánimo o guerra) no se llega a apreciar.

De una forma más metafórica, Kitanakagusuku realiza su festival conglomerando un repertorio, en el cual participan muchas clases de sujetos. Podríamos hacer una separación entre los participantes de Kitanakagusuku y los invitados, entre los cuales pueden estar también Matsuri Daiko y Fujinkai, entre otros como cantantes reconocidos dentro de la comunidad. De esta forma, se logra una participación masiva agregando también a los espectadores, que en muchos casos no son asiduos participantes de la comunidad, pero encuentran en el festival un momento ritual para volver a realizar conexiones simbólicas con una identidad nikkei.

Así pues, la comunidad a partir de la performance total, muestra la existencia de un espacio para todos, desde niños, hasta personas mayores. Todos tienen la opción de participar, ya que brinda varios tipos de performance. Se da importancia a la participación de los niños y no se les exige un gran nivel de técnica. Se crean performance que puedan adecuarse a ellos. Mientras los adultos y adultos mayores también encuentran espacios de participación por medio de actividades con baja exigencia física como odori, el canto, etc. Podría decir que la comunidad nikkei genera sus propios espacios de prestigio social. Es decir, que al haber muchos de estos eventos en donde se construyen continuamente repertorios, se abre una alta demanda de actores que necesitan de un escenario. Así, hay una continua oferta y demanda de actores y de performances. Un ejemplo de esto es que cada año concursan muchos jóvenes para ser cantantes reconocidos por la colonia nikkei y muchas bandas musicales, así como grupos de baile de diversos tipos. Además, las

agrupaciones estudiadas tienen constantes presentaciones, lo que se muestra muy atractivo para nuevos jóvenes y/o adultos.

-La comunidad se muestra abierta a la sociedad peruana en general.

Tanto Matsuri Daiko como Kitanakagusuku, se basan en la idea de aceptar a todo tipo de personas para performar en conjunto. Esto implica también a personas no nikkeis. Existe entonces una narrativa de comunidad abierta a la sociedad peruana en general, que desea propagar su cultura más allá de las fronteras imaginarias de la comunidad. Se trata del discurso democrático de “todos pueden ser aceptados en este reino”. A la vez esto es contrarrestado con el hecho de que todos los integrantes lleguen a través de redes. Al final los nuevos integrantes resultan ser conocidos de los conocidos. Esto ya que no se realizan convocatorias masivas, sino que se integra por medio de redes de amigos, expandiendo los contactos pero continuando dentro de un mismo círculo pero en constante expansión.

De la misma forma, esta narrativa también se sustenta en que a partir de la performance de las danzas peruanas de Kitanakagusuku, se muestra la idea de que provenimos de una cultura diferente como es Japón, pero que no debemos reducirnos a esto, sino que somos una fusión de ambas culturas. Podría decir también que esta narrativa se da ya que lo “fusión” se encuentra en un boom discursivo en la actualidad peruana. Así pues, las danzas peruanas son mostradas dentro del repertorio argumentando esta fusión de culturas, el hecho de ser nikkei y también poder bailar como un peruano “debe”

bailar. Considero también que las danzas peruanas contribuyen a atraer la atención y la participación de muchos jóvenes nikkeis de tercera o cuarta generación. Estos muchas veces no se sienten atraídos en parte o por completo por las danzas japonesas. Una agrupación como Kitanakagusuku ofrece una opción diferente dentro de la misma colectividad.

“Nunca he practicado bailes japoneses, ni en Kumamoto, me parecen que son muy lentos, siempre me iba por lo folklórico o lo moderno. El eisa sí me gustaría hacer, lo vi en un centenario en el AELU. Yo vi esa presentación y me enamoré, lo tengo que hacer en algún momento.” Paola Yanai

6.2 Narrativas detrás de la performance

Como he intentado explicar, la performance en el escenario trae un conjunto de narrativas, las cuales se transmiten a partir de acciones. Se trata de un mensaje corporeizado que al mismo tiempo cumple la función de medio (Cánepa, 2001). Dentro de la investigación pude apreciar que la performance como tal también genera ciertas narrativas desde detrás del telón. Es decir, todo la acción de organizar y conglomerar participantes tiene detrás un conjunto de narrativas de porqué hacerlo, que también están relacionadas con el ser nikkei.

-Cambios considerados positivos en la actitud de los participantes.

Una gran proporción de los entrevistados considera que entrar a estos grupos le ha cambiado la vida de muchas formas. A pesar de que no reciban ningún tipo de remuneración económica, no puedan vivir de estas actividades, ellos les han otorgado otro tipo de beneficios. A mi parecer, estos grupos han

activado sus relaciones sociales de una forma particular, ya que han encontrado un espacio en donde pueden ser reconocidos como performers y de esta forma estar en la zona central de este círculo social. Esto a pesar de que en muchos casos no mantienen contacto cercano con la mayoría de los espectadores.

“Personalmente, yo era bien tímido. Salir al escenario ...me moría, me daba un infarto. Cada presentación era un martirio, me daba vergüenza el micrófono. Enseñar era otro reto, pero ellas eran bien amigueras, así que me ayudaron un montón, conocer a todos, tenían personalidades diferentes y edades muy variadas. No era consiente en ese momento. Me ayudaron a soltarme entre comillas. Se hacían roche entre ellos y normal.” John Azama

Existe un cambio de actitud ya que consideran que a partir de pertenecer a estos grupos han superado muchas de sus inseguridades entregándose a una técnica, y dejando a un lado su personalidad. Por lo tanto existe una narrativa de la performance como transformación personal, ya que a partir de un aprendizaje constante en grupo, se llega a construir varios tipos de personajes. Como hemos visto, las performance de la comunidad nikkei son en su gran mayoría coreográficas. Considero que esto es un punto atrayente para los jóvenes ya que asegura un marco artístico ya construido al que se tienen que adaptar. Es decir, les da una estructura actoral que reafirma sentimientos de aceptación dentro de una comunidad.

Así también, la performance total incluye los procesos de organización de los grupos. Muchos de los entrevistados afirman que empezar a convivir con

un pequeño grupo artístico nikkei los obligó a cambiar sus hábitos cotidianos y alegan esto a razones culturales.

“Era algo así como que yo estaba en mi casa y veía una torta, algo que no era mío y ya me lo comía no me importaba nada, y ¿quién se lo ha comido?, ah por qué lo dejas ahí, sino escóndelo, pero así ni pensar en el resto. Estando en RKMD tienes que bailar pensando en el resto, tú te equivocas y malogras a todos, baila pensando en el resto. No solo bailar sino desde que entras saludas, que si está sucio el lugar, hay que limpiar porque no vamos a ensayar así. Cosas que aprendí bastante en pensar. Si hago algo bueno se va a reflejar en algo positivo, si hago algo malo va a caer hacía todos.

Me ha ayudado en soltarme también, en hablar en público fácil todavía, pero fácil con gente desconocida tengo ese temor, o nervios, no soy tan tímido como era antes y que no me importaba nada.” Kuni Terukina

Especialmente en Matsuri Daiko, ofrece la idea de que se trata de un trabajo en conjunto. Desde el mismo baile hasta en la organización detrás de la performance. Las tareas que se deben realizar para llevar a cabo las performances se realizan bajo la narrativa de ser un grupo de apoyo mutuo, en donde todas las tareas deben realizarse por los mismos miembros, desde cargar los taikos, confeccionarse los trajes, hasta enseñar y conseguir movilidad. De este modo, hay una idea de trabajo en grupo, de colaborar, en oposición a la cultura de servidumbre en el Perú. De modo contrario, el imperativo es que nadie deba esperar que otra persona realice su propio trabajo por más simple que sea, como realizar la limpieza.

Debemos tener claro que, estas narrativas se encuentran en conflicto con costumbres locales, por lo que el grupo hace énfasis en recordar el sentido de la danza y del grupo en sí.

“No creo que haya una predisposición nikkei para el eisa. He conocido nikkeis que son totalmente torpes, y también peruanos. Lo único que es más fácil es fuera del baile. Como que las cosas que hay que ayudar, alguien que no es nikkei hay que estarle explicando “mira uno agacha la cabeza” pero la forma de comportarse es donde es diferente.” Kuni Terukina

- Comunidad de confianza y apoyo.

“Dentro de la colonia si participas o cantas te dan un sobre, si nos dan bacán, si no, te invitan a comer. Yo y el grupo estábamos acostumbrados a eso. Siempre hemos tenido esa mentalidad de participar, nunca ha sido “oie ¿qué me vas a dar?” John Azama

Dentro del círculo de grupos artísticos, existe una clara idea de que todo el trabajo no es remunerado, sino que todo se realiza para “apoyar” a otros grupos. Se trata entonces de un claro intercambio de dones constante ya que de una u otra manera son conscientes del hecho de estar siempre dispuestos a regalar y devolver.

“Con lo de kita o lo d Haisai La idea, la costumbre y la cultura del sobre, como que arigatou, no puedo darte un sueldo porque no tengo plata para pagarte por tu trabajo, de repente tu trabajo es mucho más, pero pienso que estas viniendo con la voluntad de ayudar, si pudiera te daría un montón.” (Ibíd.)

De este modo, la organización de la performance dentro de la comunidad nikkei se mueve primordialmente por un intercambio de dones. Esto trae consigo una vigilancia permanente de las conductas sociales. Como hemos visto en los testimonios, los miembros tienen cierta consciencia de este intercambio permanente.

Un ejemplo de esto fue luego del festival Kitanakagusuku, uno de los jóvenes de la directiva nos pidió al grupo que bailáramos Contradanza (el que

yo integré), si podíamos realizar una presentación el día después del festival en el evento Undokai del Estadio La Unión. Su argumento para pedirnos nuestra participación es que el Aelu nos prestaba sus instalaciones para ensayar, que éramos libres de quedarnos a ensayar cuanto queramos todos los días que queramos, pero que teníamos que devolverles el favor cuando ellos nos lo pidan, y este era el caso. Consideraban que los ensayos de contradanza estaban teniendo buenos resultados y que era uno de los mejores números. Por lo que, a todo el grupo no nos quedó otra opción que aceptar. Y es que el argumento de devolver el favor es muy poderoso, sobre todo dentro de un círculo pequeño como es la comunidad nikkei.

Así también, en una de las reuniones en donde acompañé a las señoras del grupo Fujinkai, dentro de la conversación me comentaron el hecho de que todos los meses se veían obligadas a aportar de su dinero para varios eventos. Entre estos se encuentran las presentaciones de Odori, en los cuales tienen que cancelar sus trajes y accesorios. Pero además de este compromiso, el círculo de Fujinkai y también fuera de este, se mantenía por varios rituales. Los más usuales son los velorios o misas de difuntos. En cada uno de ellos, los invitados deben aportar una cantidad de dinero significativa de acuerdo al grado de parentesco o amistad que guardaban con el difunto. Una de las informantes hizo un cálculo de doscientos soles mensuales que debían separar para este tipo de gastos de reciprocidad. Argumentaban que no podían ahorrar cada mes por esta razón, pero que en periodos en donde ellas sean las viudas

o parientes cercanas de los difuntos, saben que cuentan con este apoyo fuerte para los gastos de sepelio.

- Debates sobre las formas de enseñar entre Japón y el Perú.

Dentro del mundo de los grupos artísticos de la colonia japonesa, no existe una, sino muchas formas de enseñar los bailes. No me atrevo a realizar una generalización de ellas, decir que son blandos y amistosos con los aprendices o que por el contrario son muy estrictos y meticulosos. Los tres grupos que observé para esta investigación presentan formas diversas de aprendizaje y enseñanza, pero que nos pueden mostrar un debate sobre lo que es enseñar en el Japón y lo que es enseñar en el Perú.

Por un lado, siempre circula una narrativa de los grupos artísticos del Japón como entregados a la disciplina, con una alta exigencia artística y una entrega total hacia un solo arte, al cual dedican gran parte de su tiempo y energía. Este es el caso tanto de los grupos de Matsuri Daiko y Fujinkai. En el primero de ellos, existe un permanente conflicto sobre cuál debe ser la forma ideal de enseñar en el Perú y experimentan constantemente nuevas estrategias. Este conflicto ocurre por la existencia del mismo grupo, con las mismas canciones en muchas partes del mundo. Por lo tanto siempre la idea de “porque no hacemos como Japón que enseña así” siempre aparece muy tentadora y convincente. Con este método, hacen referencia a que la enseñanza sea exigente, que los integrantes shinjins (nuevos) aprendan exclusivamente dos canciones básicas y que se seleccione de entre ellos a los que han cumplido correctamente con el aprendizaje para que puedan aprender

coreografías nuevas. Este método asegura calidad de performance, pero un número reducido de actores ya que, en la práctica, también hace que los aprendices que no lograron pasar al siguiente nivel de aprendizaje se desinteresen por continuar. En el grupo de Perú se ha intentado realizar este tipo de organización, pero por lo general no es posible ya que necesitan de participantes activos para abastecer la demanda de presentaciones que tienen al año. La más importante de ellas es el Aelu Matsuri en noviembre en donde deben llenar el espacio de la cancha de baseball. En este espacio podrían participar más de 400 personas, pero el año pasado hubo una reducción de integrantes por el que solo participaron alrededor de 90. Es por esto que están obligados a combinar varias formas de enseñanza como que todos avancen a la par, enseñar más bailes a los que aún no han aprendido bien los bailes anteriores, enseñar solo a algunos, poner dentro del repertorio canciones fáciles para que todo puedan participar, etc.

Dentro del grupo Fujinkai, el proceso de aprendizaje se divide en los dos horarios mencionados. En el primero se encuentran las participantes con menos tiempo en el taller y en el segundo se encuentran las mujeres con 10 años en el grupo con par de excepciones. La división se argumenta por el nivel en el que se encuentran y la cantidad de bailes que tienen en su repertorio. Además, con ambos grupos la profesora avanza de forma separada, según su ritmo de aprendizaje. Así, el primer horario por lo general se demora más en aprender y las participantes son menos asiduas a los ensayos. Mientras que el segundo grupo maneja más repertorio. En general, la profesora es bastante

paciente con ambas y se adecua a su ritmo de aprendizaje, a pesar de que he sido testigo de algunas llamadas de atención. Erika, la profesora, me comentó que es consciente de las diferencias que existen con la escuela de Okinawa en la cual ella ha estudiado. Para ella la exigencia de la escuela madre no se compara a la que hay en la colonia peruano japonesa. Ella lo comprende, ya que en Okinawa la danza Odori es una profesión y aquí es un pasatiempo que se puede llegar a tomar muy en serio. Sin embargo, el tiempo y la dedicación no es la misma. Para Erika también las motivaciones no son las mismas ya que dentro del grupo de señoras, ellas sienten una identidad más cercana con el arte de Okinawa y dice que estas son muy empeñosas en los ensayos (también lo considero yo). Por otro lado, con el grupo de niñas que tiene los sábados, me dice que es necesario estimular su interés por la cultura okinawense.

“El mundo del odori en Japón es muy exigente, aquí no puedo ser tan exigente yo le digo a mi sensei que yo intento que las raíces de Okinawa se mantengan y se propaguen, más que exigirles hacerlo a la perfección.” Erika Yonamine

De esta forma, vemos que se construye una narrativa de diferenciación entre lo que es ser japonés y ser nikkei a partir de los sistemas de enseñanza. Dentro de estas narrativas, el Japón aparece como un referente de disciplina, dedicación, profesionalismo. Es considerado como “el verdadero arte” y el difusor de cultura original tanto por el grupo Fujinkai y es muy resaltante en Matsuri Daiko. Mientras que se consideran a sí mismos como diferentes en términos de incentivos, profesionalismo y hasta concentración o educación en el caso de Matsuri Daiko. La narrativa del aprendizaje dentro de la colonia peruano japonesa está también en constante debate: entre seguir el modelo

que se dice que es el japonés o adaptarse a diferentes tipos de grupos como el de las niñas o las adultas, o los diferentes tipos de jóvenes que pueden entrar al grupo de eisa.

Conclusiones del Capítulo:

En este capítulo he intentado mostrar que las narrativas se encuentran siempre en constante construcción a partir de la performance que vemos en escena, pero también en la organización que se teje detrás de estas.

A partir de lo que se representa en la performance, se crean a través de imágenes y acciones conceptos sobre lo que es Okinawa como diferenciada de la isla principal de Japón. Al mismo tiempo, estas imágenes se llegan a fusionar para crear una representación generalizada del Japón como referente cultural. Además, que estas imágenes de Okinawa se basan en el trabajo de campo, pesado pero admirable y en la fiesta, representado una comunidad en armonía.

La narrativa del campo y la fiesta se complementan con la del dolor de la guerra y una etapa trágica de pobreza. De este modo, se logra una narrativa melodramática, una versión de un pasado histórico. Es así que se construye una referencia del pasado que se coloca como común a toda la comunidad. Así pues, las performance que se exhiben sobre Okinawa funcionan como una especie de mito fundacional.

La performance general de Matsuri Daiko, pero sobre todo de Kitanakagusuku, muestra una comunidad nikkei abierta a la sociedad peruana en general, con intenciones de integración, de abrirse a nuevas perspectivas y

adaptarse a las exigencias actuales. Al mismo tiempo, por medio de sus escenas, se muestra siempre un poder grupal, una comunidad que se concibe siempre junta y organizada. De esta forma, invita a la constante participación activa de los actores, como también de los espectadores.

Los participantes consideran que ha habido un cambio en sus vidas a partir del comienzo de estas actividades. A partir de sus testimonios podemos ver que se construyen un conjunto de nuevas prescripciones sociales, como la importancia del bienestar grupal, más que el individual.

A través de la performance, la sociedad se reafirma como una comunidad de confianza y apoyo entre sus miembros. Esto se mantiene gracias a los constantes intercambios de dones que las organizaciones de grupos demandan.

Finalmente, existe un debate sobre las formas de enseñar entre Japón y el Perú a partir del cual podemos analizar cuáles son las narrativas que se crean sobre estos dos países. Por un lado Japón representa un ideal de disciplina y exigencia, mientras que el Perú aparece como problemático y distinto en motivaciones y formas de vida que en algunos casos pueden ser perjudiciales para el nivel artístico del grupo.

CAPÍTULO 7: REFLEXIONES FINALES

En líneas generales, considero que la comunidad nikkei en Lima se mantiene dentro de un conflicto de narrativas: entre adaptarse a la sociedad peruana en general, incluirse e incluir miembros no nikkei, aceptar renovaciones y nuevas expresiones culturales, y por otro lado, el mantener su distinción como comunidad étnica, dar continuidad a la cultura de los antepasados, asegurar la comunidad a partir de la renovación de la comunidad con los miembros más jóvenes. En otras palabras, abrirse al mundo actual aceptando sus propuestas y las diferencias culturales que esto pueda traer, o permanecer en el tiempo como un grupo de apoyo mutuo dentro de un pequeño mundo que debe difundirse en las próximas generaciones.

Así pues, se debaten entre las narrativas de “es un grupo que te va a aceptar con los brazos abiertos” y el “debemos difundir la cultura a los más pequeños para que no se pierda”. Este amplio debate es discutido siempre por medio de la performance y el entramado que se teje alrededor de esta.

Este “para que no se pierda” nos lleva a pensar en cuál sería el aparente destino de la comunidad en el futuro. Morimoto ya se preguntó si los nikkeis se están extinguiendo o si más bien cada vez se alimenta la comunidad de nuevos recursos (2009). Podría decir que existe una cierta preocupación por la

continuidad como comunidad. Como ya mencioné en capítulos anteriores, el caso de los migrantes nikkeis en el Perú constituye ser uno particular y diferente a otras experiencias porque en determinado periodo histórico, se les prohibió la difusión de sus costumbres, entre ellas el idioma de sus padres. Esto significó una gran pérdida y un obstáculo para la continuidad de su grupo. Así pues, considero que estos grupos performativos han servido de vehículo de transmisión de identidad, una forma de mantener vivas narrativas que los mantienen como comunidad, hacerlas públicas y ponerlas en debate.

Estos grupos parecen ser muy atractivos para miembros jóvenes por la red de apoyo con el que cuentan o un sentimiento de pertenencia. Es así que la performance funciona como caballo de Troya para la transmisión de identidades ya que ofrece un camino de desarrollo personal y social, durante el cual, se van generando narrativas de identidad sobre el grupo.

“Al comienzo iba “por inercia” era como que si van mis amigos, voy, y no sé. De repente la necesidad de pertenecer a un grupo, de repente encontrar satisfacción, tranquilidad comodidad, una especie de comodidad. De hecho que hubo un sentimiento positivo estando en esos grupos. No creo que al comienzo sea amor al baile. Porque en el colegio mi mamá me decía “anda a bailar” y la mandaba a rodar y decía “eso era para mujeres” y me daba roche todo.” John Azama

Por otro lado, la narrativa más usada por los entrevistados y dentro de las observaciones que realicé, es la de que los nikkeis se consideraban a sí mismos como una fusión de las dos culturas. Por un lado, que mediante su educación familiar y la socialización de esta por medio de las actividades de la

colonia, han heredado las costumbres catalogadas como positivas de los japoneses: una tendencia a la colectividad más que al individualismo, la importancia de la opinión de las personas mayores como autoridades dentro de la comunidad, la ritualidad de las actividades como el saludo y la despedida al grupo, el performar conjuntamente, la confiabilidad, etc. Por otro lado, para ellos el ser peruano les brinda una capacidad de acercamiento entre individuos, mostrando afectividad y una relación más cercana con sus emociones.

Sin embargo, en mi perspectiva considero que no se trata de una fusión cristalizada, más bien que los miembros activos de la colonia peruano japonesa son peruanos en la mayoría de las dimensiones y totalmente conscientes de todos los símbolos y los lenguajes que se comparten en el Perú. Por encima de esto, guardan características adicionales de lo que es ser nikkei, siendo esto una categoría bastante diferente del ser japonés. Lo nikkei se ha construido a partir de un conjunto de narrativas que se han transmitido mediante performance, en este caso, escénicas en base a una idea del Japón mucho más próxima al de los primeros migrantes que al Japón actual. Así también, comparten un sentimiento de ser siempre los “chinos” dentro del Perú, pero tampoco ser japoneses en el Japón. Por lo que reunirse en una comunidad en donde puedan capitalizar esta diferencia en común, los incita a construir narrativas identitarias relacionadas a ser peruanos y al ser japonés.

El hecho de que se considere ser nikkei como una categoría distinta al ser japonés lo podemos también analizar a partir de los contactos que la colonia intenta establecer con otros grupos nikkeis en otros países. Es con

estos con quien guardan muchos símbolos en común que también se plasman en performances, aunque también guarden circunstancias históricas variadas. Es el caso del grupo Ryukyukoku Matsuri Daiko, el cual tiene filiales en otros países y se incentiva la comunicación entre estas.

Finalmente, en esta reflexión, he querido dar algunas interpretaciones sobre las identidades que se crean en términos generales. Primero, un conflicto de narrativas entre aceptar a todos y adaptarse a la sociedad peruana; y buscar la continuidad de la colonia nikkei por medio de la transmisión de narrativas de identidad hacia los más jóvenes. Segundo, que este conflicto nos hace pensar cómo se toman acciones dentro de la comunidad frente a cuestionamientos sobre el futuro de esta, la incertidumbre sobre la continuidad de una comunidad, si más bien se encuentran en un lento proceso de extinción, o se están transformando en otro tipo de comunidad. Tercero, esto también nos ayuda a explicarnos el alto nivel de importancia de la participación de los más jóvenes, y la necesidad de ofrecer performance que se adecuen a sus actuales intereses. Cuarto, que existe una narrativa de identidad nikkei como fusión de ambas culturas que desde la investigación cuestiono con la idea de que más bien se trata de una peruanidad distinta. Finalmente, y se desprende de lo anterior, que lo nikkei guarda muchas diferencias con el ser japonés actualmente y más bien tiene muchas referencias con el Japón antiguo. Esto se refuerza con la compenetración con otros grupos nikkei de otros países, lo que muestra la categoría transnacional de la identidad nikkei a pesar de haber pasado por variadas circunstancias históricas.

CONCLUSIONES

A través de la exploración de los tres grupos observados: la asociación Fujinkai de mujeres adultas, el grupo Ryukyukoku Matsuri daiko, conformado por jóvenes y algunos niños, y el grupo Kitanakagusuku sonjinkai, conformado por niños, jóvenes y algunos adultos, esta investigación ha intentado analizar cómo se construye la identidad nikkei a partir de las narrativas dentro de las performances artísticas. De esta forma, durante los diversos capítulos fui respondiendo a las preguntas que me propuse durante la investigación, las cuales han variado desde el planeamiento del proyecto.

En términos generales, concluyo que la identidad nikkei no es una categoría cristalizada e inmóvil, sino que se presenta fragmentada y en constante cambio. Ha cambiado a través del tiempo y en la actualidad, podemos hablar de un apogeo de las identidades a partir de las actividades artísticas nikkei. Estas hoy en día tienen el poder para conglomerar a gran parte de la colectividad, tanto actores como espectadores. Dentro de los eventos de la comunidad nikkei, no podemos hablar de una sola identidad, sino de varias de estas que se fusionan y hasta en algunos casos se oponen unas con otras. Así pues, estos conflictos se ponen en debate dentro de la performance.

Mi tesis principal es que las tres agrupaciones performativas funcionan como caras diferentes de la misma moneda. Cada una de ellas pone énfasis en un aspecto distinto de lo que puede significar ser nikkei. Así pues, significan tres formas distintas de vivir la identidad.

Según lo visto en esta investigación, el grupo Fujinkai construye una narrativa de identidad nikkei a partir de la memoria colectiva, sobre todo enfatizando en un pasado comunitario de Okinawa y una vida del campo de la que todos podemos ser descendientes. Con esto, se adscriben un conjunto de valores morales a la comunidad. Entre estos se encuentran el respeto estructural hacia los mayores ya que son ellos las autoridades en la tradición. Además, una femineidad delicada y una masculinidad guerrera, a pesar de que los papeles masculinos sean personificados también por mujeres. Considero que muchos de estos rasgos pueden ser compartidos también por la sociedad Peruana en general, pero guardan narrativas distintas de estas construcciones. Si en el Perú la femineidad está dada por un conservadurismo colonial en relación a la imagen de un modelo de mujer virgen, a partir del Odori de Fujinkai, la femineidad está dada por movimientos del cuerpo, imágenes referenciales como una flor o un pañuelo. Estos también reflejan comportamientos designados para la figura femenina.

Por otro lado, el grupo Ryukyukoku Matsuri Daiko, corresponde a una forma de ser nikkei desde una organización jerárquica llena de contenidos simbólicos. Esta jerarquía (dejando el sentido peyorativo de un lado) se debe al alto grado de organización basada en niveles de prestigio por el cual cada

integrante debe atravesar de acuerdo a su aprendizaje dentro del grupo: como danzante y colaborador. Este sistema jerárquico puede llegar a ser conflictivo en un contexto peruano, pero da una estructura de vida para cada integrante, los cuales encuentran en el grupo una forma de ascenso social. Así pues, la opción de sociedad que el grupo ofrece a sus miembros genera cambios en sus comportamientos cotidianos. Esta característica lo transforma en un ritual social completo: por la importancia de símbolos que transmiten mensajes directos sin necesidad de palabras, sino que el medio se vuelve el mensaje. Estos rituales logran eficacia ya que genera en los participantes un cambio de estatus en sus vidas.

Así también, el eisa de Matsuri daiko no excluye la variable de memoria dentro de su construcción de identidad, sino que es también propio de la performance de este grupo. En este caso, se trata de una sumatoria de elementos que construyen las narrativas de identidad. A su manera, este grupo también pretende hacer referencias a Okinawa del pasado con relación a esta danza. Esto ya que se asocia el eisa de Matsuri Daiko y toda su performance con lo considerado tradicional, a pesar de que dentro del grupo se maneje una idea de que se ha elaborado un estilo muy distinto. De igual forma, toda su performance, es decir, no solo los movimientos que realizan con los tambores, sino también la forma en que se acercan al público, el ambiente que crean a partir de los heishis (o gritos de guerra o fiesta) y las muchas referencias gráficas y verbales que se realizan en sus eventos, dan una idea simbólica de una antigua Okinawa. Además, hemos visto que este grupo también construye

una imagen del pasado doloroso en relación a la segunda guerra mundial. Aquí se logra una narrativa de victimización que integra a la comunidad. Esta relaciona los mensajes del eisa, con las experiencias de padres y abuelos y sus sufrimientos como primeros migrantes en el Perú durante la segunda guerra.

Finalmente, el tercer grupo estudiado, la asociación Kitanakagusuku Sonjinkai, en específico, el grupo de jóvenes seinembu que organiza el festival artístico anual. Este se dedica a performar en su mayoría danzas peruanas, y también le dedica un número minoritario a las danzas japonesas. Hemos visto que a través de su performance se enfatiza la idea de congregación de la comunidad e integración a la sociedad peruana. Kitanakagusuku, al haber sido un grupo creado específicamente dentro de la colonia nikkei del Perú y con ello todo su reglamento y también sus danzas (a diferencia de Matsuri Daiko). Con esto, dejan de lado un sistema jerárquico propuesto por Japón, para mostrar un lado más igualitario y armónico de la colonia nikkei. Esto tiene el costo de que no es un grupo que genere fidelidad y exclusividad por parte de todos sus miembros.

Así pues, a través de Kitanakagusuku podemos ver la existencia de un conflicto entre narrativas dentro de la colonia nikkei. Una de ellas es la que se da entre la intención de adaptarse a la sociedad peruana e integrar a miembros no nikkei y, por otro lado, el deseo presente de dar continuidad a la comunidad como tal mediante la transmisión de conocimientos los nikkeis más jóvenes. Esto se revela mediante la reproducción de las performances con la participación de los niños pequeños e incentivando su interés por la

comunidad. Es así que mediante las puestas en escena, los mensajes del habla y la organización detrás de la performance se desarrollan narrativas de memoria, inclusión y perpetuidad de la comunidad.

Para finalizar, considero que la performance ha constituido un espacio privilegiado para la construcción y transmisión de narrativas de identidad con la que se viene construyendo la comunidad nikkei. En el caso del Perú, la comunidad no pudo continuar con prácticas culturales como la transmisión del idioma japonés por ciertas circunstancias históricas que no los favorecieron. Así pues, esto no favoreció el desmembramiento de la comunidad. Por el contrario, se han mantenido fuertes en sus lazos comunitarios por medio de rituales sociales. La performance artística, permite un encuentro entre varias generaciones de nikkeis, y también la renovación de la comunidad. Así también considero que se genera un espacio en donde se puede capitalizar sobre sus diferencias sociales frente a la sociedad peruana. Aquí, no se sienten diferentes ni discriminados. Por el contrario, corresponde un espacio en donde ganan reconocimiento por poner en práctica una identidad diferenciada.

BIBLIOGRAFÍA

Altamirano, Teofilo 1996

Migración, El fenómeno del siglo. Peruanos en Europa. Perú Japón. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Anderson Benedict 1993

Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Traducción de Eduardo I. Suárez. México, d. f. fondo de cultura económica cultura libre.

Aquino, Carlos 2002

La juventud y cambios en la sociedad japonesa. PYMES Online

http://www.pymesonline.com/uploads/tx_icticontent/cambios_sjapon.pdf

Asociación Peruano Japonesa.

-1996 Revista: 40 Aniversario de la Fundación. Lima. ASOCIACIÓN FEMENINA PERUANO JAPONESA

-1998-2008 ¿Qué es ser nikkei? Lima. Asociación peruano japonesa.

<http://www.apj.org.pe/que-es-nikkei>

Bajtín, Mijail 1974

La cultura Popular en la edad Media y Renacimiento. 3ra edición. Barcelona. Barral Editores.

Barba, Eugenio

-1992 La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral. México. Grupo Editorial Gaceta.

-2010 El arte Secreto del Actor, Diccionario de Antropología Teatral. 4ta edición. Lima. Editorial San Marcos

Bhaba, Homi K. 2003

El entre medio de la cultura. Cuestiones de identidad cultural. Hall, Stuart y Du Gay, Paul Traducción Horacio Pons. Buenos Aires- Madrid. Amorrortu Editores.

Berrios, Ruben 2005

Peru and Japan: an uneasy relationship. En:

Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies. 30.59 (Jan. 2005): p93

<http://go.galegroup.com.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/ps/i.do?action=interpret&id=GALE%7CA147114996&v=2.1&u=centrum&it=r&p=IFME&sw=w&authCount=1>

Bourdieu Pierre, 2002

Razones prácticas : sobre la teoría de la acción. Barcelona : Anagrama,

Bruner Edward 2005

Culture on Tour. Ethnographies of Travel. Chicago. The University of Chicago.

Bonfilio, Giovanni 2007

NATIVISMO, NACIONALISMO ÉTNICO E INDIGENISMO EN EL PERÚ DURANTE EL SIGLO XX en "Discover Nikkey" el 13 noviembre 2007

http://institutodelperu.org.pe/descargas/nativismo_nacionalismo_e_indigenismo.c.pdf

Callirgos, Juan Carlos 2006

Percepciones y Discursos sobre Etnicidad y racismo: Aportes para la educación intercultural bilingüe. Lima. CARE Perú

Cánepa Gisela

-2001 Introducción, Formas de cultura expresiva y la etnografía de "lo local". En Identidades Representadas, en performance, experiencia, y memoria en los Andes. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú

-2006 Cultura y política: Una reflexión en torno al sujeto público. En Mirando la Esfera Publica desde la cultura en el Perú. Lima. CONCYTEC

Comisión Conmemorativa del centenario de la inmigración japonesa en el Perú. 1999

Centenario de la Migración japonesa al Perú 1899-1999. Lima: Asociación Peruano Japonesa.

Connerton, Paul 1989

How Societies Remember. Cambridge: Cambridge University Press

Da Matta, Roberto.

-1997 Carnavales, Malandros y Héroes. Hacia una Sociología del dilema Brasileiro. México. Fondo de Cultura económica.

-1999. "El oficio del etnólogo o como tener 'Anthropological Blues'". En Constructores de Otriedad. Buenos Aires, Antropofagia. pp.172-178

Díaz Cruz, Rodrigo 2008

La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance.

<http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/69/pr/pr3.pdf>

Erikson, Erik 1974

Identidad Juvenil y crisis. Buenos Aires. Paidós.

Fernandez, James

-1972 Persuasion and performance: of the beast of every body and the metaphore of everyman. En Myth, Symbol and Culture. Massachusetts. Daedalus.

http://home.uchicago.edu/~jwf1/Beast_in_Body.pdf

-1993 La misión de la metáfora en la cultura expresiva. AGORA. Universidad de Santiago de Compostela.

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Mif_sVTYpSUJ:dspac e.usc.es/bitstream/10347/1027/1/pg_091-128_agora12-1.pdf+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=pe

Freud, Sigmund 1921/1991

Psicología de las masas y análisis del yo. Traducción: Luis López Ballesteros. Elortiba.org http://www.elortiba.org/pdf/freud_masas.pdf.

Fukumoto, Mary

-1985 Desarrollo de la Teoría étnica en las ciencias Sociales. Pontificia Universidad Católica del Perú N.3. 7-32

-1997 Hacia un nuevo sol. Japoneses y sus descendientes en el Perú. Agencia de cooperación Internacional del Japón (JICA) Asociación Peruano Japonesa (APJP).

Fuller Norma

-1997 Identidades Masculinas. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. Fondo Editorial.

-2009 Turismo y cultura. Entre el entusiasmo y el recelo. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. Fondo Editorial

Giménez, Gilberto 2003

La cultura como identidad y la identidad como cultura. México. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.

<http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>

Goffman, Erving 1981

La presentación de la persona en la vida cotidiana. Buenos Aires. Amorrortu Editores

Grossberg, Laurence 2003

Identidad y estudios culturales: ¿no hay más que eso? En: Cuestiones de identidad cultural. Hall, Stuart y Du Gay, Paul Traducción Horacio Pons. Buenos Aires- Madrid. Amorrortu Editores.

Guber, Rosana 2004

El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Buenos aires. Paidós.

http://www.captelnet.com.ar/downloads/3003055408_Rosana%20Guber_el%20salvaje%20metropolitano.pdf

Hammersley, Martín y Paul Athinson 2001

Etnografía. Métodos de investigación. Buenos Aires: Paidós

Harris, Marvin 1996

El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías y de la cultura. Décima segunda edición en español. México. Siglo XXI editores.

Hobsbawn Eric 1990 La invención de la tradición. Revista Uruguayana de Ciencia Política N° 4. Montevideo. Universidad de la República.

<http://www.fcs.edu.uy/archivos/RUCP-04-08-Hobsbawm.pdf>

Hall, Stuart 2003

Introducción, quién necesita la identidad? En: Cuestiones de identidad cultural. Hall, Stuart y Du Gay, Paul Traducción Horacio Pons. Buenos Aires- Madrid. Amorrortu Editores.

Jenkins 2008

From tribes to Ethnic groups. En: Rethinking Ethnicity. London. Sage

Jodorowsky, Alejandro, 1965

Hacia el efímero pánico o Sacar al teatro del teatro, en Teatro pánico, México, Era.

Kogan Liuba

-2010 El deseo del cuerpo. Mujeres y Hombres en Lima. Lima. Fondo Editorial del congreso del Perú.

-2012 Desestabilizar el racismo: el silencio cognitivo y el caos semántico. En LA DISCRIMINACIÓN EN EL PERÚ. Universidad del pacífico. Editora: Cynthia A. Sanborn. Lima

Laborde Carranco, Adolfo A.

-2006 La política migratoria japonesa y su impacto en América Latina.(Nota critica)

Migraciones Internacionales, Jan-June, 2006, Vol.3(3), p.155(7) [Revistas arbitradas]

-2011 Japón: una revisión histórica de su origen para comprender sus retos actuales en el contexto internacional.(Ensayo) Revista En-Claves del Pensamiento, Jan-June, 2011, Vol.5(9), p.111(20)

Le Compte, Margaret y Jean J. Schensul 1999

Analyzing and Interpreting Ethnographic Data. CA: Almira Press

Lausent Herrera, Isabelle 1991.

Pasado y presente de la comunidad Japonesa en el Perú. Lima: IEP Ediciones

Mateo Gambarte, Eduardo 1996

El concepto de Generación Literaria. Madrid, Síntesis

Manrique, Nelson 2014

Racismo, una mala palabra. Acerca de un texto de Guillermo Rochabrún.

Argumentos, Revista de Analisis y crítica. IEP. s/f.

http://www.revistargumentos.org.pe/racismo__una_mala_palabra__acerca_de__un_texto_de_guillermo_rochabrun.html

Morimoto, Amelia

-1991 Población de Origen Japones en el Perú: Perfil actual. Lima. Comisión Conmemorativa del 90 aniversario de la inmigración japonesa en el Perú. Centro Cultural Peruano Japonés.

- 1999 Los japoneses y sus descendientes en el Perú. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- 2009 Los nikkei en el Perú II: Identidad y cultura Discover Nikkei at COPANI XV - Uruguay 2009
<http://www.discovernikkei.org/es/journal/2009/9/16/copani-2009/>
- 2011 Bogotá, Colombia. Memorias del XIII Congreso Internacional de ALADAA.
http://ceaa.colmex.mx/aladaa/memoria_xiii_congreso_internacional/images/morimoto.pdf

Moromisato, Doris y Shimabukuro Juan 2006
Okinawa, un siglo en el Perú. Lima. Biblioteca Nacional del Perú.

Radin, Paul 1973
The trickster : a study in american indian mythology. New York : Schocken

Río Ruiz, Manuel Angel 2002
Visiones de la Etnicidad, Universidad de Jaén. Revista española de investigaciones sociológicas, Issue 98, pp.79-106 [Revistas arbitradas]

Sakuda, Alejandro. 1999
El futuro era el Perú. Cien años o más de inmigración japonesa. Lima ESICOS

Santos Martin. 2012
Análisis de redes sociales y expectativas de formación postsecundaria: algunos dilemas metodológicos. En: La caja negra: relatos de investigación en administración, ciencias sociales y economía. Lima: Universidad del Pacífico. p. 13-43

Schechner, Richard
-1994 Performance Theory. New York : Routledge
-2000 Performance, Teorías y prácticas culturales. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires Argentina

Singer Milton 1959
Tradicional India: Estructure and Change. Filadelfia. University of Pennsylvania Press.

Takenaka, Ayumi 2004

The Japanese in Peru: History of Immigration, Settlement, and Racialization.
En: Latin American Perspectives. Sage Publications, Inc.
<http://www.istor.org/stable/3185184>

Tylor Diana 2011

Introducción. En: Estudios avanzados de performance. México. Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.

Valles, Miguel S. 1992

La grounded theory y el análisis cualitativo asistido por ordenador. En: El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de Investigación. Madrid: Alianza Editorial, pp. 575 – 603.

Veredas Muñoz, Sonia 2011

Identidad étnica y género entre adolescentes de origen marroquí
<http://www.raco.cat/index.php/Papers/article/view/228136/309848>

Wolcott, Harry F. 1994

Transforming qualitative data: description, analysis, and interpretation. Thousand Oaks: Sage. Capítulo 11. On seeking –and rejecting- validity in qualitative research, pp 337-373

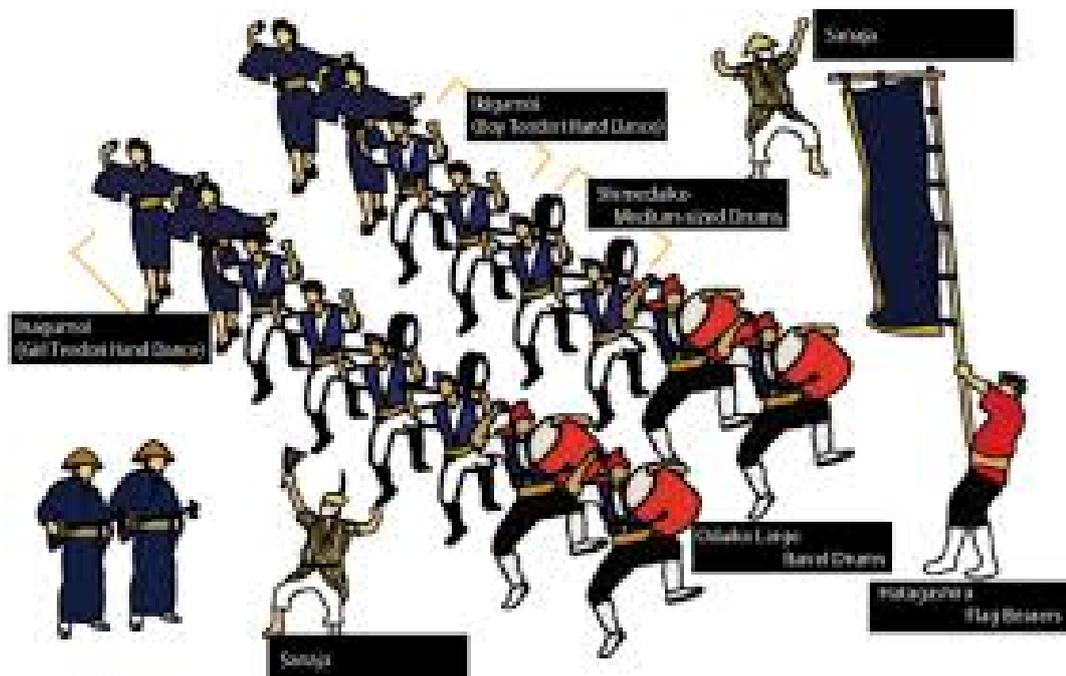
Yudice, George 2003

El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global. Barcelona GEDISA

ANEXOS

Anexo 1

Gráfico de una fiesta Obon de Okinawa.



Anexo 2 Fotos

Señoras de Fujinkai en ensayo.



Niñas de Fujinkai antes de presentación del Kajiadefú



Jóvenes de Matsuri Daiko en ensayos



Matsuri Daiko en el Okinawa Matsuri de Febrero 2014



Jóvenes de Matsuri Daiko antes de presentación, uniformes amarillo (Shime) Y negro (Odaiko)



Jóvenes de Kitanakagusuku en Okinawa Matsuri febrero 2014



Jóvenes de Kitanakagusuku en el Festival de Mayo. Danza Tuntuna



Mujeres de Kitanakagusuku en Danza Odori con tela blanca



Anexo 3

Relación de entrevistados

<u>Entrevistadas de Asociación Fujinkai</u>	Shigekuni Terukina Aldo Oshiro
Erika Yonamine (profesora)	
Julia Shiroma	Entrevistados de Kitanakagukusu
Emiko Terukina Izu	
Ana Tamaki de Igue	Arturo Goya
Nelly Fushiki Kobae	John Azama
Harumi Miyahira	Mayumi Oshiro
Tami Tamashiro	Paola Yanay
<u>Entrevistados Ryukyukoku Matsuri</u>	Adicional
<u>Daiko</u>	Norberto Hosaka, Empresario, directivo de Asociación Peruano Japonesa
Alexis Uechi	
Hector Tadashi Hoshi	Walkiria Honigman, miembro no nikkei de RKMD