

## *Cantar la identidad: el emigrante/dekasegi en la música de los jóvenes latinos en Japón<sup>1</sup>*

Erika Rossi

UNIVERSIDAD HITOTSUBASHI, TOKYO

---

### ABSTRACT

---

At the end of the nineties, as a consequence of the international popularity of *reggaeton*, in Japan too some young Latinos formed urban music bands. In this paper I will analyze the music practices of these youngsters in relation with *japoñol*, a mix of Japanese and Spanish languages, which is also the symbol of Latino migrants in Japan. My objective is to observe the construction and the redefinition of the *dekasegi* / migrant identity through music in *japoñol*, within the socio-historical framework of Latino migration to Japan

**Keywords:** urban music, Latino, *dekasegi*, immigrants, Japan.

A finales de los noventa y a raíz de la difusión internacional del *reggaeton*, en Japón nacen algunos grupos de música urbana compuestos por jóvenes latinos. En este ensayo analizaré las prácticas musicales de estos jóvenes en relación con el *japoñol*, una mezcla de japonés y español que es además el idioma-símbolo de los inmigrantes latinos en este país. Mi objetivo es, dentro del marco histórico-social determinado por la inmigración latinoamericana, observar la construcción y la redefinición de la identidad *dekasegi* / inmigrante a través de la música cantada en *japoñol*.

**Palabras claves:** música urbana, latino, *dekasegi*, inmigrantes, Japón.

---

---

<sup>1</sup> El tema de la música urbana latinoamericana en Japón por primera vez ha sido parcialmente presentado por la autora en LASA Congress 11-14 June 2009, Rio de Janeiro.

## Introducción

En este artículo trataré sobre la relación entre el *japoñol* y la construcción o redefinición de la identidad “inmigrante/*dekasegi*”<sup>2</sup> por parte de los jóvenes latinoamericanos en Japón. Para analizar dicha relación enfocaré el tema desde el punto de vista de la música urbana latina, su producción y práctica, entre los jóvenes de la comunidad latinoamericana. El *japoñol* es un idioma que se constituye de la mezcla de japonés y español, y se utiliza entre los inmigrantes de habla hispana en el archipiélago. Por otro lado, *dekasegi* es la palabra que describe al trabajador inmigrante, básicamente a un trabajador temporal que regresa a su país de origen. El término *dekasegi*, que se funda en la premisa del “retorno” a la sociedad de partida, se utiliza en Japón en lugar de la palabra *imin*, la cual significa, precisamente, “emigrante” o “inmigrante”. En los párrafos siguientes indicaré las implicaciones político-sociales de tal práctica de denominación y su relación con las actitudes idiomáticas que los jóvenes latinoamericanos adoptan en su música.

Música urbana es una categoría que comprende géneros musicales diversos, desde el *rap* al *reggae* y al *reggaeton*, y muchos otros que tienen en común algunos puntos básicos como la afiliación, más o menos explícita, con la cultura *hip hop* estadounidense, el *reggae* y el *dance hall* jamaicano (Perkins, 1996; Mitchell, 2001; Rivera, 2003; Imani, 2004; Forman y Neal, 2004), y la referencia a la “calle” o al “barrio” como los símbolos de la “vivencia real” [*the real thing*] (Mitchell, 2001; Dinzey-Flores, 2008). Estos elementos, entre otros, han permitido que la música urbana se vuelva una herramienta de expresión de identidad y pertenencia cultural para los jóvenes de las clases marginales y emigrantes.

El análisis de la relación entre la identidad y el idioma a través de la práctica musical se basa en la premisa según la cual la música es un instrumento cognoscitivo útil para la comprensión de los fenómenos sociales. El antropólogo John Blacking, en la colección de ensayos titulada *Music as Human Experience*, afirma que la música no es el producto de individuos o sociedades sino más bien de los individuos en la sociedad (Blacking, 1995, p. 32). Blacking subraya el valor experiencial de la música para el individuo y el grupo, y considera que es una herramienta importante para estudiar diferentes aspectos de las sociedades humanas, como las relaciones o los intercambios.

Con el término “música” me refiero, entonces, a lo que la estudiosa de música popular latina Francés Aparicio ha definido como “una práctica social” [*a social practice*] (Aparicio, 2004, p. 3). Es decir, la música no es simplemente un espejo en el cual se refleja la sociedad o donde leer significados sociales fijos y estables. Más bien, la música es una “práctica”, una “actividad humana” (cfr. Finnegan, 1989; Cohen, 1995) a partir de la cual se establecen relaciones sociales y políticas, se crean identidades y realidades nuevas. El estudioso canadiense de música popular, Simon Frith, en el ensayo “Music and Identity”, remarca que la visión de la función representativa de la música ha sido un obstáculo para el desarrollo del estudio académico de la música popular.

---

<sup>2</sup> Por evidentes cuestiones de pronunciación del idioma castellano, en la literatura de habla hispana es común encontrarse con la transcripción *dekasegui*. Sin embargo, en este ensayo se adoptará el sistema de transcripción internacional *Hepburn*, y por ende la transcripción *dekasegi*.

The academic study of popular music has been limited by the assumption that the sounds must somehow 'reflect' or 'represent' the people. The analytic problem has been to trace the connections back, from the work (the score, the song, the beat) to the social groups who produce and consume it. What's been at issue is homology, some sort of *structural* relationships between material and musical forms. (Frith, 1996, p. 108).

Entonces, para Simon Frith, el punto es que la música crea una experiencia. Por ello, afirma: "The issue is not how a particular piece of music or a performance reflects the people, but how it produces them, how it creates and constructs an experience" (Frith, 1996, p. 109). Además, esta experiencia se caracteriza por ser al mismo tiempo individual y colectiva. La capacidad de reunir en un solo momento dos tipos de experiencia es lo que distingue la música de otros tipos de arte. La música, entonces, según Simon Frith permitiría tomar la identidad como un *proceso*, y no como algo fijo y estable. En palabras de Frith, "music seems to be a key to identity because it offers, so intensely, a sense of both self and others, of the subjective in the collective" (Frith, 1996, p. 110). En este sentido, es claro que escuchar la música también es parte de la actuación musical, del *performing*. Entonces, un grupo de personas no se identificaría en los valores expresados en una actividad cultural sino más bien llegarían a reconocerse como grupo a partir de la *experiencia concreta* de esa actividad. Según Frith, "making music isn't a way of expressing ideas; it is a way of living them" (Frith, 1996, p. 111).

La idea de "escena musical" [*music scene*], que se basa en el concepto de *scene* propuesto por el sociólogo John Irwin en su estudio *Scene* (1977), ha sido determinante para las formulaciones teóricas acerca de las identidades grupales en el campo de la música popular. Como lo remarca Will Straw (1991), la "escena musical" se contrapone a la idea de "comunidad". Esta diferencia es importante porque, mientras la idea de comunidad presupone la existencia de un grupo que comparte intereses y objetivos, la idea de escena permite ver cómo se forma un grupo sin la necesidad de establecer *a priori* sus fronteras, partiendo por ejemplo, desde la idea de que este grupo tiene una "cultura" (Straw, 1991). Por ello, la escena musical permite identificar la interacción y la reunión de individuos con objetivos y bagajes culturales diferentes que, sin embargo, comparten un momento musical. Pero sobre todo, pone igual énfasis en la creatividad del acto de producir la música y también de escucharla, definiendo la música como la actividad de personas que emiten un juicio estético a través de su participación en el momento musical.

La necesidad de ampliar el sentido que se le atribuye a la palabra "música", para elaborar teorías que permitan evidenciar su complejidad como experiencia individual y colectiva que supera la obra musical en sí misma, se refleja en el esfuerzo científico de numerosos autores. Por ejemplo, el musicólogo neocelandés Christopher Small expresa la idea de música como "práctica" con el verbo "musicar" [*musicking*] (Small, 1998). Small critica la visión occidental-europea de la música como "objeto" de estudio en sí misma afirmando que la música es, más bien, una actividad humana, "algo que la gente hace" [*something that people do*] (Small, 1998, p. 3).

El "musicar" que teoriza Small es un "hacer música" que involucra tanto al artista así como a todas las personas que contribuyen a la realización del

momento musical (Small, 1998, p. 6). Por otro lado, la estudiosa de música popular Sarah Cohen (1991) utiliza la palabra *sound* para indicar la relación entre la música y la ciudad. En su investigación sobre la escena rock de Liverpool, Cohen trata de establecer la relación entre la música y la creación de un lugar. Por ello define la música como una “actividad” (*activity*) en la cual participan varios actores sociales. En otro contexto, el antropólogo africanista Simon Ottenberg en su libro sobre la vida de tres músicos ciegos, *Seeing with Music* (1996) describe el *performance* no solamente como la actuación que realizan los músicos, sino también como algo que se constituye en la participación del público y de todas las personas que se conectan con el momento musical.

En base a las premisas teóricas esbozadas líneas arriba, y a la idea de que la música crea y forma identidades, en este ensayo observaré la relación entre el idioma *japoñol* adoptado por los artistas de música urbana latina y sus implicaciones por la formación de la identidad del “*dekasegi*/inmigrante latino en Japón”. El análisis se enfocará particularmente en el grupo *LK*, compuesto por tres *nikkei*-peruanos y, por lo general, se basa en datos etnográficos con seis grupos de música urbana recolectados entre diciembre del 2007 y marzo del 2009<sup>3</sup>.

Entonces, los objetivos de este trabajo se pueden resumir en tres puntos principales. En primer lugar, trataré de definir la manera en que los jóvenes latinos intentan crear una identidad *dekasegi* a través de la música urbana cantada en *japoñol*. En segundo lugar, analizando la forma de hacer música de los artistas en la relación con la escena musical nipona y latina, quiero subrayar cómo en la práctica musical el *japoñol* se alterna con el japonés y con el español, y las implicaciones que este hecho tiene para la formación de la identidad inmigrante latino/*dekasegi*. Por último, concluiré con algunas observaciones acerca de la relación entre la identidad latina en Japón que proponen los grupos y una identidad más amplia, pan-latina.

En el párrafo siguiente presentaré un breve panorama de la inmigración latinoamericana a Japón. Esto representa el marco histórico social imprescindible para la comprensión de la actividad musical de los jóvenes latinos en la isla, que trataré en los párrafos centrales y conclusivos de este ensayo.

### **Dekasegi e inmigrantes en Japón**

Japón, como Italia, España y Corea del Sur, se convirtió en país receptor de inmigrantes a partir de la mitad de los años ochenta, como consecuencia de su nueva riqueza económica (Tsuda, 2003). Al final de los años ochenta y debido al desarrollo económico, las empresas japonesas empezaron a lamentar la falta de mano de obra, que se buscó en el extranjero. A pesar de la necesidad

---

<sup>3</sup> Durante la investigación de campo, entrevistas formales se han combinado con entrevistas informales, a lo cual se le agregó la observación participante en las presentaciones en vivo. En total he recolectado información sobre seis grupos, dos de ellos desaparecidos, dentro de los cuales entrevisté a 11 individuos entre *deejay* y *MC*. Otras tres entrevistas fueron realizadas con *deejay* pertenecientes a grupos nipones. Parte del material ha sido recolectado gracias a mi participación directa en la organización de eventos musicales para la comunidad latina, y por mi colaboración en *Wakaranai*, un *free paper* en español dirigido a la población inmigrante.

de introducir inmigrantes se generó un encendido debate entre los defensores de las posiciones de “cerrar el país” [*sakokuron*] y “abrir el país” [*kaikokuron*] a los trabajadores extranjeros (Komai, 1991; Mori, 2002; Komai ed., 2004). El resultado fue la Nueva Ley de Extranjería y Reconocimiento de los Refugiados [*ninteinanminhou*] de 1990 (ejecutada a partir de 1991). Con la nueva legislación se les permitió el ingreso a todos los descendientes de origen japonés<sup>4</sup> o *nikkeijin* hasta la tercera generación [*sansei*], con posibilidad de obtener la residencia permanente [*teijuusha*] y sin restricciones en el tipo de empleo. El otorgamiento de la visa a los descendientes nipones se debió a diferentes razones. Una de ellas radicaba en la misma Ley de Nacionalidad [*kokusekihō*]. La Ley de Nacionalidad nipona se basa en el *ius sanguinis* y fue básicamente desarrollada sobre un principio étnico, explotando la idea del *tanitsuminzoku kokka* [una nación, una etnia] para justificar la introducción de inmigrantes dependiendo de su grado de “sangre” japonesa. Por otro lado, se buscó la manera para “cerrar las puertas” a los emigrantes procedentes de los países asiáticos, que generaban un problema de ilegalidad laboral de la cual el gobierno japonés quería deshacerse sin afectar demasiado a empresas de sectores como el automovilístico, que hasta el año 1987 corrían el riesgo de “quebrar por falta de mano de obra” (Gaikokujin Koyou Mondai Kenkyukai, 1989; Nikkeiren Koyo Kyouikubu, 1990). En resumen, la ley de 1990 fue básicamente diseñada para no entrar en conflicto con la legislación japonesa que impide la introducción de mano de obra no cualificada.

Precisamente, tres son los puntos claves de la política de introducción de mano de obra: veto de introducción de mano de obra no especializada; promoción de la introducción de trabajadores extranjeros calificados; introducción temporal de extranjeros (Tsuda, 2003, p. 13). Sin embargo, el 50,6% de los obreros que hay en las fábricas son trabajadores emigrantes no calificados, de los cuales 20% son latinos (*International Press*, 3-17-2007, p. 1; Ministerio de Justicia 2005, 2006, 2007, 2008). Cabe remarcar también que el lenguaje legislativo habla de *gaikokujin roudousha* [trabajadores extranjeros] y no de *imin* [inmigrantes], palabra que solamente empieza a aparecer en los documentos a partir de los años 2001-2002 (Suzuki, 2003, p. 92). En el idioma japonés corriente, tampoco es común referirse a los extranjeros que residen en el territorio como “inmigrantes”. La palabra *imin* generalmente se utiliza para referirse a los japoneses que emigraron al exterior en la época de las dos guerras. Los trabajadores extranjeros que viven en Japón son llamados, por lo general, *dekasegi*, es decir trabajadores que abandonan su lugar de origen para ir a trabajar por un tiempo a otro lado. Entonces, mientras la palabra *imin* evoca el pasado de emigración y pobreza de Japón, la palabra *dekasegi* es referente de su presente como país primer mundista. En el Japón actual el trabajador *dekasegi* desarrolla lo que en japonés se define como *sankei roudou*, es decir el trabajo de “las tres K”: *kitanai* [sucio], *kitsui* [duro] y *kiken* [peligroso]. Este trabajo se asocia también a la idea de ser un trabajador *tsukaisute*, de “usar y tirar”. En este sentido y como bien lo remarca el sociólogo japonés Yamamoto, la categoría de

<sup>4</sup> En el periodo de las dos guerras, fueron los japoneses los que emigraron, siendo Brasil y Perú los principales países de destino. Para una historia de la emigración japonesa a Sudamérica ver Morimoto, 1999 en el caso peruano; y Masterson-Funada, 2004 para una discusión más amplia y diversa. Por otro lado, en la colección de ensayos de Hirabayashi ed., 2000 se puede apreciar una discusión sobre el fenómeno *nikkei* desde las perspectivas sociológica y antropológica además de histórica.

*dekasegi* o “trabajador extranjero”, en la cual el gobierno japonés pone mucho énfasis rechazando el uso de *imin*/inmigrante, le sirve a Japón para crear a su “otro”, y para definirse a sí mismo y reforzar su identidad en términos de diferencia (Yamamoto, 2003, p. 320). Según algunas visiones, como la del periodista peruano Mario Castro Ganoza<sup>5</sup> especialista en problemas de la comunidad latina en Japón, desde la mitad de los noventa el sentido de la palabra *dekasegi* como trabajador temporal ha sido interiorizada por los propios emigrantes, al punto que impide la integración y la consecuente evolución de la comunidad latina. El punto sería entonces, lograr abandonar la mentalidad *dekasegi* que atrapa a los latinos en el sueño de regresar a su país de origen.

Se puede observar la doble acción de la sociedad japonesa y de la comunidad latina en la creación de la identidad *dekasegi*: por un lado hay la imposición de una categoría (*dekasegi*) desde arriba; por el otro lado, desde abajo, los inmigrantes, interiorizando el discurso del poder, contribuyen a perpetuar la situación actual considerándose ellos mismos *dekasegi* y no inmigrantes. A 20 años de la llegada de los trabajadores *nikkei* latinoamericanos, actualmente en Japón se están abriendo espacios de confrontación y discusión para tratar de entender los avances de las comunidades de habla hispana y portuguesa y su nivel de integración a la sociedad que los acoge. Por lo general, en las confrontaciones se constata que el nivel de integración alcanzado por los latinos, *nikkei* y non *nikkei*, no es suficiente para garantizar un sólido y seguro desarrollo de las comunidades latinoamericanas en la isla. Esta realidad ha salido a flote claramente a causa de la crisis económica mundial<sup>6</sup>, que en Japón afectó poderosamente a los sectores automovilístico y electrónico, donde se emplean la mayoría de los inmigrantes latinoamericanos<sup>7</sup>. El insuficiente conocimiento del idioma japonés fue identificado por el mismo gobierno nipón como una de las principales causas de la dificultad en encontrar un segundo empleo para los trabajadores despedidos en los años 2008-2009<sup>8</sup>.

La ausencia de una política migratoria a nivel nacional<sup>9</sup> es sin duda una de las causas de la falta de integración porque, como ya he remarcado, Japón

<sup>5</sup> Comunicación personal, conversaciones reiteradas septiembre-octubre 2007.

<sup>6</sup> El gobierno de Taro Aso declaró el mes de noviembre del 2008 como la fecha oficial del comienzo de la crisis económica.

<sup>7</sup> Según datos del censo nacional de 2005, el 90,6 por ciento de los inmigrantes brasileños y peruanos trabajaba en los sectores de producción y construcción. De ellos, el 60,9 por ciento laboraba en manufactura y el 26,3 por ciento en construcción. Por otro lado, los datos que se refieren a la población extranjera inglesa y estadounidense muestran que el 70,3 por ciento de los anglófonos está empleados en sectores laborales de alta calificación. (Ministerio de Justicia, 2005). La diferencia en el empleo no solamente se refleja en el salario, sino más bien implica una mayor aceptación de la comunidad anglófona y, por ende, una mayor movilidad social y económica de ésta.

<sup>8</sup> El texto de la propuesta del programa de retorno para inmigrantes *nikkei* desempleados redactado por el Ministerio de Salud y Trabajo el 31 de marzo de 2009, afirma que: “Bajo la situación social y económica actual, los trabajadores *nikkei* [...] se encontrarán en una situación extremadamente difícil cuando se encuentren desempleados. Eso se debe al insuficiente conocimiento del idioma japonés, al desconocimiento de las prácticas laborales de nuestro país y al hecho de que la experiencia laboral en nuestro país no es suficiente.” Ministerio de Salud y Trabajo <http://www.mhlw.go.jp/houdou/2009/03/h0331-10.html>, obtenido el 1 Abril 2009 (t. d. a.)

<sup>9</sup> La falta de una política migratoria a nivel nacional afectó, por ejemplo, la educación de los hijos de los emigrantes. En las prefecturas de Aichi, Gifu, Gunma y Shiga, donde residen un alto número de brasileños, también hay escuelas particulares para los hijos de los emigrantes que no pueden adaptarse al sistema escolar japonés (principalmente es un problema de aprendizaje del idioma). Con el intensificarse de la crisis económica, desde diciembre 2008 los

planeó la introducción de trabajadores extranjeros y no de inmigrantes para que se queden (Komai, 2003). Por esta razón se generó lo que los sociólogos japoneses Kajita, Tanno y Higuchi han nombrado: *kao no mienai teijuuka*, “residentes que no se ven”. En el estudio homónimo del 2005, *Kaono mienai teijuuka- Nikkei burajiruujin to kokka, shijou, iminnettowaaku* [Residentes que no se ven: los *nikkei*-brasileños y el Estado, el mercado y la red de emigrantes] los tres estudiosos investigan a través del caso de los inmigrantes brasileños las razones de la invisibilidad de los trabajadores extranjeros dentro de la sociedad japonesa. Las observaciones se pueden aplicar también al caso de los latinos, por ello lo menciono. El libro es quizás hasta ahora el estudio más completo y riguroso acerca de las comunidades latinoamericanas, por la riqueza de información etnográfica y por la pertinencia en la elaboración teórica. La “invisibilidad” de los residentes extranjeros es sinónimo de una falta de integración. El objetivo del estudio, entonces, es analizar las causas de dicha falta para proponer un proyecto de integración concreto. Esto, debería remplazar los conceptos de “convivencia” o “simbiosis” que propone el gobierno, basándose en ya improbables retóricas multiculturalistas. Los autores, analizando el proceso que lleva a la creación de la situación de los “residentes que no se ven”, identifican algunas fases, la primera de las cuales es la creación de la nueva categoría de *nikkei* como consecuencia de la Nueva Ley de Inmigración de 1990 (Kajita, Tanno, Higuchi, 2005, p. 108). La creación del *nikkei* como realidad jurídica, precede entonces el *nikkei* como “realidad social” (Kajita, Tanno, Higuchi, 2005, p. 123). Los autores critican severamente a las instituciones japonesas que definieron a los emigrantes a priori y antes de que llegaran, pensando en la importación de fuerza laboral pero no de seres humanos. La falta de una política migratoria es consecuencia de esta actitud. De hecho, como remarcan los autores, la vida de los emigrantes está reglada por el mercado laboral. Con abundancia de datos, Kajita y sus colegas demuestran que en esto reside la causa principal de la invisibilidad de los trabajadores extranjeros. A los emigrantes que ingresaron con la Ley de 1990 se les consideró como una “fuerza de trabajo flexible” [*furekushibiruna roudouryoku*], y durante veinte años la población emigrante se ha movido, geográfica y laboralmente de acuerdo a las exigencias del mercado de trabajo (Suzuki, 2005). Esta movilidad, facilitada por las agencias contratistas, garantizó, por los menos hasta la crisis del 2008, una cierta facilidad en la búsqueda de trabajo para los trabajadores extranjeros y, por otro lado, representaba una fuerza de trabajo siempre disponible para las empresas niponas. Sin embargo, este mecanismo impidió la acumulación del capital social necesario para el desarrollo y la integración a la sociedad japonesa.

Frente a esta situación, donde los emigrantes son considerados básicamente como fuerza trabajo, las prácticas musicales de los jóvenes asumen un sentido profundo. Los jóvenes utilizan la música para expresarse y también para crearse un espacio diferente del que la sociedad impone o asume.

Todo los grupos que he entrevistado son semi-profesionales, la vida de sus miembros se divide entre el trabajo en la *genba*<sup>10</sup> y la música, que

---

alumnos de estas escuelas han disminuido en un 40 por ciento. Mientras el resto ha regresado a Brasil, 1 de cada 4 de estos alumnos simplemente desapareció. Una encuesta del gobierno japonés ha demostrado que 900 niños no están yendo a la escuela ni aprovechando ningún servicio escolar (*Asahi* 14 Abril 2009, edición de la tarde, p. 11).

<sup>10</sup> Sitio donde se desarrolla un trabajo manual o no calificado.

obviamente no les da para vivir. Y, sin embargo, según algunos de ellos la música es “vida”<sup>11</sup>. Según otros, tiene la función de revelar la parte más verdadera del individuo y transmitirla, por ello afirman que la música es “lo que nos libera, nos hace sentir nosotros mismo [...] nos permite comunicar”<sup>12</sup>.

En los párrafos siguientes se verá como los jóvenes reaccionan a las categorizaciones de *dekasegi*, trabajador extranjero o inmigrante que he descrito antes. Se verá, como la música cantada en *japoñol*, español o japonés, se vuelve una herramienta para crear identidades, fluidas y momentáneas, para proponerlas frente a las rígidas categorías impuestas por la sociedad que los acoge.

### *The street, la calle y Japón*

#### *a. Música urbana y reggaeton*<sup>13</sup>

La música urbana es una forma de expresión cultural ampliamente utilizada por las generaciones más jóvenes de emigrantes en todo el mundo. A través de esta música expresan su visión de la sociedad que los acoge, manifiestan sus desafíos y esperanzas o simplemente narran sus vivencias cotidianas y sus luchas por reafirmarse. También los grupos que no están conformados por emigrantes, como el controvertido y famoso dúo puertorriqueño *Calle 13*, denuncian a través de los ritmos *hip hop* y *reggaetón* la situación de los emigrantes latinos en el mundo. En la canción *Me voy pa'l norte*, acompañada por un video en el cual se representa metafóricamente la frontera mexicano-estadounidense como símbolo de las fronteras del primer mundo cerradas a los emigrantes, los autores de *Calle 13*, Residente y Visitante, son claros en su mensaje: “Oye para todos los emigrantes del mundo entero [...] allá va eso [...] Calle 13” (NORTE 8869 7072 882).

Por otro lado, la historia de géneros como el *hip hop* y el *rap* están directamente relacionadas a la historia de discriminación de la gente que los creó (Perkins, 1996; Keyes, 2002; Rivera, 2003; Imani, 2004). Fueron los emigrantes jamaicanos *Kool Herc* y el grupo afro-americano *Afrika Baambata* en Nueva York, los que empujaron el género y difundieron su mensaje social de protesta (Perkins, 1996; Inami, 2004). Hicieron del *hip hop* una forma cultural que se expresa con la música rap, cuyos códigos estéticos se han difundido a otros países y donde *the street*, la calle, es elemento imprescindible (Flores, 1992; Perkins, 1996; Keyes, 2002). La calle tratada en las canciones, es sinónimo de vivencia real [*the real thing*], representa los barrios marginados y la cotidianidad violenta en la cual se crían los MC y los *deejay*. Es también el símbolo de la apropiación de un espacio público a través de la música y del baile. La calle es sin duda el elemento que junta todos los estilos que caracterizan la música urbana, desde el *rap* al *rap français* y desde el *reggae en español* al *reggaeton*. Este último, es un género que nace en el Caribe al final de los noventa y se difunde rápidamente a nivel mundial entre las comunidades de jóvenes latinos. Los

<sup>11</sup> Entrevista con MC Daniel, grupo *L.K.*, Tokyo 10 de enero de 2009.

<sup>12</sup> Entrevista con MC Nando, grupo *L.K.*, Tokyo 10 de enero de 2009.

<sup>13</sup> La transcripción de la palabra *reggaeton* no es unívoca. Según el país y el contexto se encuentra escrita *reguetón*, *reggaetón*, *regetón* entre otros. En este ensayo he optado por la transcripción propuesta por Marshall, Rivera y Páncini Hernández los cuales justifican así la elección. “We prefer *reggaeton* [...] not only as the more popular spelling, but because it best embodies the music’s transnational and multilingual character” (Marshall et al., 2008, p. 4).

artistas de música urbana latina en Japón surgen también como efecto de la difusión del *reggaeton*, por ello le dedicaré más espacio a la descripción de este género.

El origen musical del *reggaeton* se encuentra principalmente en el *reggae* jamaicano, y sobretodo en el *reggae* en español panameño (Lamarche, 2006). Pero también recibe influencias de géneros como el *hip hop* norteamericano y otros ritmos puertorriqueños. Musicalmente, el *reggaeton* debe mucho a la música jamaicana y lo demuestra el hecho de que su ritmo base es un *riddim* jamaicano, el *Dem Bow*.

Por otro lado, por la manera de vestir de los *reggaetoneros*, por el *rapeo* (aunque en realidad el *rapeo* del *reggaeton* es más cercano al “canto” del *dance hall*) y por algunos aspectos del lenguaje gestual, es evidente la influencia de la cultura *hip hop*. Por todas estas influencias, es difícil determinar exactamente los orígenes geográficos del *reggaeton*. En la reciente antología *Reggaeton* (2008), editada por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pácini Hernandez, a parte de artículos académicos, se recolectan algunos testimonios para reafirmar el rol fundamental que jugaron Panamá y sus *deejays* en el nacimiento del nuevo ritmo. Lo mismo parece hacer el director y productor musical Manuel Alejandro Ruiz / Boy Wonder en *The Chosen Few* (2005), un documental que, junto a la antología mencionada arriba, es uno de los trabajos más completos en presentar el género *reggaeton* y sus actores, libre de todo prejuicio y estereotipo.

En fin, quizás es más correcto afirmar que el *reggaeton* se nutre del Caribe mismo, de la circulación de cosas, personas, ideas, ritmos e instrumentos que siempre han caracterizado esta área geográfica y que han determinado su riqueza cultural. Además, con la globalización y la llegada de un mundo conectado como no lo ha estado jamás, el canibalismo cultural caribeño se nutre de los elementos culturales de los países desarrollados y, sobretodo, entra con fuerza en sus mercados. Por ello, los editores de la antología *Reggaeton* definen así el género:

By *reggaeton*, then, we refer to a relatively new genre (and related set of cultural practices) strongly marked both by a particular approach to musical style (e.g., dancehall's *boom-ch-boom-chick* as reshaped by urban Puerto Rican sensibilities and informed fusion with hip-hop) and a relation to the market (i.e., explicitly commercial, courting a wide audience). (Marshall et al., 2008, p. 8)

El hecho de que exista una antología del *reggaeton* no debe ilusionar sobre el reconocimiento oficial del género. El *reggaeton*, como los otros géneros urbanos que lo influyen, es inicialmente producido por y para la clase pobre. Por ello y como se ha visto anteriormente, la calle es su elemento inspirador y el barrio es el referente cultural para los artistas y sus canciones. Por estas características y por las alusiones explícitamente sexuales del baile y de las letras, el *reggaeton* llamó la atención de la clase media en los países donde se difundió. La forma de bailar el *reggaeton* se llama “perreo” o “sandungueo” según el país, y el hecho de que las dos palabras a veces se utilizan como sinónimo de *reggaeton*, es revelador de la estrecha conexión entre la música y el baile. Las letras del *reggaeton* así como la forma de bailarlo, desde el comienzo han chocado con los valores de la clase media, de allí que se le acusó de ser inmoral, una amenaza al orden social y una burda imitación del *hip hop* y del *reggae*. Pero sobretodo, al *reggaeton* se lo asociaba con los ciudadanos negros, los

pobres y los marginados, reforzando los prejuicios acerca de las tendencias criminales y la depravación sexual de estas clases sociales.

Con el éxito mundial del *reggaeton* y a pesar de que se mantiene el poco interés académico por el género, aumenta por otro lado el reconocimiento público, a veces por parte de aquellas mismas autoridades que habían acusado a los músicos *reggaetoneros* de ser depravados sociales. Esto se debe en parte al desempeño social de algunos de los jóvenes artistas que, al salir de la pobreza y volverse estrellas de la música, implementaron por propia iniciativa, programas de ayuda en los respectivos barrios pobres donde nacieron (Dinzey-Flores, 2008, p. 60).

El *reggaeton* es sin duda el género de música urbana en español que entró con más fuerza entre los jóvenes latinos en Japón. Como afirman Marshall, Rivera y Pácini Hernández en su antología, el *reggaeton* no es un género latino sino el producto de muchas influencias, entre ellas el *hip hop* y el *reggae* (Marshall et al., 2008, p. 8). Hablando con los músicos durante las entrevistas en Japón, emergió el diverso bagaje musical de cada uno de ellos, desde la vieja escuela del *hip hop* estadounidense al *rap* en español del puertorriqueño *Vico C*, y desde la salsa al rock. Entonces, es en el cruce de las fronteras musicales, geográficas y lingüísticas, que se debe entender la práctica musical del *reggaeton* de los jóvenes latinos en Japón.

#### **b. Reggaetoneros en Japón<sup>14</sup>**

Los artistas de música urbana en Japón son llamados *reggaetoneros* dentro de la comunidad latinoamericana de habla hispana. El término es impropio porque en realidad los músicos se expresan en más de un género. Es cierto sin embargo, como ya he mencionado antes, que la difusión mundial del *reggaeton* fue la causa principal que despertó el interés hacia la música urbana dentro la comunidad latinoamericana en Japón. Fue a partir de los años 1999 y 2000 que algunos jóvenes latinos residentes en Japón empezaron a formar grupos de música urbana. En aquellos años el *reggaeton* estaba emergiendo e iba imponiéndose en el Caribe y en las comunidades latinas de todo el mundo, especialmente en las de EEUU. Por otro lado, el *hip hop* latino reforzaba su presencia a través de la actividad de artistas como el boricua *Vico C*, pero también gracias a los experimentos musicales de grupos como *Los Orishas* (Cuba/Francia).

Por lo general, la nueva escena musical que las agrupaciones latinas de música urbana han originado y siguen originando, se encuentra en el seno de sus propias comunidades y no de la japonesa. Tokyo es el mercado de la diversión más grande del país. Y sin embargo, no es en esta área que se forman los grupos, así como no es necesariamente la zona donde más realizan presentaciones.

De hecho, se debe remarcar la diferencia entre la industria del entretenimiento en general y el de la música en particular, entre el área de Tokyo y el resto del país. En el área central de Tokyo, existe un público de nivel económicamente mayor al que podríamos encontrar en una discoteca latina

---

<sup>14</sup> La recopilación que sigue se basa en mis observaciones de las diferentes escenas musicales latinas en Japón, realizadas desde el año 2004 hasta la actualidad. Usaré el nombre artístico para referirme a los artistas porque es como ellos se presentan.

ubicada en áreas industriales, que es donde también viven los extranjeros que tienen un menor poder adquisitivo.

Las agrupaciones de *reggaeton* latino se formaron y siguen formándose, entonces, principalmente en el área de Kanagawa<sup>15</sup>, una prefectura colindante con Tokyo y una de las áreas industriales más grandes del país. En las fábricas de Kanagawa está empleado un alto número de extranjeros, no solamente procedentes de Latinoamérica, que residen en la misma prefectura donde también destacan los restaurantes étnicos, las agencias de viajes, las empresas de remesa de dinero y todo lo que caracteriza la existencia de comunidades de inmigrantes. Los grupos que se forman en Kanagawa se presentan en las discotecas del área pero también viajan a otras regiones del país, principalmente aquellas áreas donde residen trabajadores latinos.

En cuanto a los músicos, la gran mayoría de ellos son semiprofesionales<sup>16</sup>, que dividen su vida entre el trabajo en la fábrica y el escenario. El cantante que se presenta en el escenario en las noches de fin de semana, es también compañero de fábrica en los días normales. Esto, según el líder de uno de los grupos entrevistados, es una ventaja a la hora de componer o improvisar un tema en la tarima. El hecho de “conocer” en su propia piel las experiencias de los espectadores, le permite “leer” rápidamente al público y brindar una actuación con la cual este se sienta identificado<sup>17</sup>. El público es un factor determinante en la elección del idioma en el que cantan los MC. Sobre este punto cabe remarcar que el nivel de conocimiento del idioma japonés es bajo entre los jóvenes cantantes que llegaron a Japón entre la edad de 18 y 22 años. Ellos, si bien se puede notar un acercamiento al público japonés a medida que se prolonga la estadía en el país, se presentan mayormente frente a un público latino<sup>18</sup>. Por el contrario, los jóvenes que llegaron en edad escolar y estudiaron la secundaria en Japón son generalmente bilingües. Para ellos se abre la posibilidad de presentarse en escenarios más diversos. Sin embargo, esto implica también la necesidad de “actuar” varias identidades para establecer la conexión con un público que cada vez es diferente.

Como afirma la antropóloga Ruth Finnegan (1989) en su estudio sobre los músicos aficionados, el concepto de “amateur” o “semiprofesional” “is a relative, partly arbitrary, and sometimes disputed label rather than a settled division” (Finnegan, 1989, p. 18). Sin embargo, en el campo de la práctica musical semiprofesional, hay más cercanía entre los artistas en el escenario y el público que comparte la misma realidad, que interactúa sin las reglas que impone un mercado musical organizado. Entonces, la estrecha relación entre la actuación de los inmigrantes en el escenario propiamente dicho, y la actuación de los inmigrantes en el escenario de la vida cotidiana (Frith, 1996b, p. 204), nos

---

<sup>15</sup> Según datos al 31 diciembre de 2005, la población latina en la prefectura de Kanagawa se compone de: 8,548 peruanos; 1,114 bolivianos; 1,073 argentinos; 424 colombianos; 315 paraguayos; 188 mexicanos (Inmigración 2005).

<sup>16</sup> De los 14 muchachos que entrevisté entre diciembre de 2007 y marzo de 2009, solamente uno trabaja a tiempo completo en el sector de la música, enseñando percusión.

<sup>17</sup> Entrevista con Frank Music, Ebina, prefectura de Kanagawa 13 de abril de 2008.

<sup>18</sup> A partir de las entrevistas nos enteramos que las agrupaciones se autoproducen. Entonces, la decisión de actuar frente a un público mayormente latino se conecta también con la facilidad de comunicación con dueños de locales latinos. A pesar de las facilidades de idioma, solo supimos de un caso de contacto con locales de brasileños.

permite ver cómo a través de la música, se van formando nuevas formas e identidades.

### Entre la genba y el escenario: el grupo LK

De los grupos y músicos que entreviste y observé en escena, analizaré específicamente las prácticas musicales de *LK*, un grupo cuyos miembros son tres *nikkei* peruanos. Los tres son *MC* que generalmente se apoyan con un *dj* japonés para presentaciones y grabaciones. Las razones por las que decidí enfocar el análisis en este grupo son dos. En primer lugar, *LK* es el grupo musical que ha utilizado el *japoñol* para la producción artística, sacándolo de la cotidianidad del hogar o la fábrica. En segundo lugar, es uno de los grupos pioneros<sup>19</sup>, lo cual posibilita relatar la evolución del género urbano en Japón a través de su música.

#### a. El japoñol de LK

*LK* se formó en la prefectura de Kanagawa entre fines del 1999 y comienzos del 2000. La agrupación ha cambiado varias veces de miembros y de nombre, entre los cuales figuran *Pasión Latina* en el 2000, *PL3* (*Pasión Latina 3*, porque de cinco quedaron tres miembros del grupo original) y *Raza Latina* en el 2005. Todos estos nombres reiteran la pertenencia cultural latina. La agrupación actual la conforman tres *nikkei* limeños que llegaron a Japón entre 1990 y 1991, cuando tenían entre 10 y 13 años de edad. Estudiaron en colegios japoneses y tienen un manejo perfecto del idioma. Desde el 2006 el nombre oficial del grupo es *Los Kalibres*, aunque ahora prefieren la abreviación *LK* porque es más fácil de pronunciar para los japoneses que no distinguen la diferencia de sonido entre la “l” y la “r”. Pero quizás lo más importante es que “L” y “K” son las iniciales de las palabras *laten* [latino] y *kakumei* [revolución] en japonés. En la canción *Revolución*, *LK* canta: “*korewa oretachi no kakumei ongaku de tatakau Soldier*” [esta es nuestra revolución, somos los soldados que pelean con la música], demostrando el sueño de sobresalir con un estilo nunca visto en Japón. *LK* produce su música, ayudado por el compositor y cantante Junny, un puertorriqueño que en su país formó parte de reconocidos grupos de merengue como el de la internacional Olga Tañón. El rol de Junny es determinante a la hora de expresar el sonido tropical de *LK*, que por haber vivido su juventud en Japón, solo conocieron la movida de la música urbana latina, filtrada a través de los canales de los medios de información. A esto quizás, se debe la diferencia en lo que en el mundo *hip hop* se le llama “flow” (el sabor, la manera de rapear, la habilidad para improvisar o el ritmo), entre *LK* y otros grupos como *Zona 809*, formado por tres dominicanos que conocieron y comenzaron con el *reggaeton* y el *hip hop* en su país de origen. Por ejemplo, en la forma de rapear del *MC Frank Music*, miembro de *Zona 809*, es evidentemente una cultura callejera o de barrio, de donde adquirió la habilidad para la respuesta rápida, la chispa, el enfrentamiento verbal y musical tan cotidiano en las calles de su país. Durante una de las entrevistas que les hice, los tres miembros de *Zona 809* aceptaron mi desafío para improvisar, utilizando como base de su rapeo, palabras que yo iba

<sup>19</sup> En base a los datos históricos colectados durante las entrevistas con cantantes y promotores, técnicamente fue el *dj* de *Zona 809*, un grupo compuesto por tres muchachos dominicanos, el primero en comenzar a tocar *reggaeton* a Japón.

proponiendo sin preparación previa<sup>20</sup>. Por el contrario y cuando les planteamos el mismo reto, *LK* prefirió entonar uno de sus éxitos discográficos<sup>21</sup>.

Por otro lado y al ser completamente bilingües, los miembros de *LK* a diferencia de otros grupos, han perfeccionado lo que se puede definir como el lenguaje de los inmigrantes latinos en Japón: el *japoñol*.

En el siguiente capítulo analizaré la relación entre la música en *japoñol* y la propuesta de *LK* que gira en torno al concepto de *dekasegi*.

### **b. El japoñol dekasegi**

Como ya he mencionado, el *japoñol* es la mezcla del japonés y el español. Por un lado, su uso puede insinuar que se desconoce el idioma japonés, de allí que se tome como base la gramática castellana a la cual se le insertan palabras en japonés. Pero por otro, el uso del *japoñol* revela la incorporación de una cultura, en este caso la japonesa, que surge a la hora de utilizar palabras como *gomen* [disculpa], *daijoubu* [todo bien], *wakatta* [está bien, he entendido]. El *japoñol* nace en las fábricas y de la exigencia de comunicación en un ambiente donde japoneses y gente de habla hispana desconocen los respectivos idiomas. Se pueden, entonces, distinguir dos usos del *japoñol*: uno cotidiano, espontáneo y cuyo fin es la comunicación inmediata en la *genba* o en la casa. El otro, más estructurado y quizás un poco forzado, es utilizado para la producción musical como en el caso de *LK* u otros grupos, o en la producción escrita en algunos medios étnicos locales. Sin embargo, para El Nando, el rapero de *LK*, “el *japoñol* es nuestro idioma, es lo que siempre escuchamos en la casa. A la abuela le decíamos *obaachan*”. De hecho históricamente, el *japoñol* no tiene su raíces en Japón sino en las comunidades japonesas en Sudamérica. Los tres miembros de *LK* como he mencionado antes, son *nikkei* - peruanos. La comunidad japonesa *nikkei* en este país es la segunda más grande de Sudamérica después de la que vive en Brasil. Durante la Segunda Guerra Mundial los japoneses fueron perseguidos y muchos fueron enviados a campos de concentración en Estados Unidos, junto a italianos y alemanes<sup>22</sup>. Por esta razón, las costumbres pero sobretudo el idioma japonés se perdieron más en el Perú que en otros países latinoamericanos. La comunidad *nikkei* se volvió a formar parcialmente, siendo el Centro Cultural Peruano Japonés Jinnai en Lima, el punto de referencia para revitalizar y promocionar la herencia japonesa en el Perú. Sin embargo, la cohesión de la comunidad japonesa-peruana así como la pertinencia de hablar de la existencia de una cultura *nikkei* (cfr. Morimoto, 1999), es puesta en duda por los mismos *nikkei* en el Perú. El artista Eduardo Tokeshi por ejemplo, en una entrevista a propósito de la cultura *nikkei* afirmó: “No creo que exista una cultura *nikkei*, es decir una cultura japonesa-peruana. Hay elementos que han influenciado nuestra educación [...] pero el ochenta o noventa por ciento es lo que uno ve cada día: la calle” (*Mes cultural*, mayo de 2004, núm.1).

Para los miembros de *LK*, que desde cuando vivían en el Perú hablaban *japoñol* en la casa, la palabra *japoñol* siempre se ha conectado con una doble identidad: la peruana y la japonesa. Por ello, *LK* se define como *ongaku no kakehashi*, “un puente musical” entre Japón y Latinoamérica”.

### **c. Cantar la identidad: música en japoñol**

<sup>20</sup> Vídeo entrevista con *Zona 809*, 1 de febrero de 2009, Hon-Atsugi, Kanagawa.

<sup>21</sup> Vídeo entrevista con *LK*, 10 de enero de 2009, Shibuya, Tokyo.

<sup>22</sup> Yanagita y Masuda, 1999, p. 240.



<p>Revolución/革命 [Lando] Atención a control! Atención a control! hay tres sospechosos que están organizando una Revolución nombre específico: Los Kalibres これは革命だ! meidei! meidei!!</p> <p>Hook [Daniel] 始まった長い戦い 俺たちの革命</p> <p>[El Nando] これは俺たちの革命 音楽で戦うSoldier マイク片手にsomos luchadores 大きな壁をも乗り越え アタックさせるぜ BOOM 爆音 開拓開くぜ 真のZone 苦悩 苦勞 試行錯誤を繰り返して やつと手にする勲章 [...]</p> <p>latinos unidos jamás serán vencidos! latinos unidos jamás serán vencidos! [El Nando] まさに新しいドアを開くために 何かの声 で起こす一人じゃなく</p>	<p>Revolución [Lando] ¡Atención a control! ¡atención a control! hay tres sospechosos que están organizando una Revolución nombre específico: Los Kalibres <i>korewa kakumeida [esta es la revolución]</i> ! meidei! meidei!!</p> <p>Hook [Daniel] <i>hajimatta nagai tatakai oretachi no kakumei [comenzó nuestra larga lucha, nuestra revolución]</i></p> <p>[El Nando] <i>korewa oretachi no kakumei ongakude tatakau Soldier [esta es nuestra revolución, soldados que luchan con la música]</i> <i>maiku katateni [con el micrófono en una mano] somos luchadores ookina kabe wo norikoe [superando grandes barreras]</i> <i>ataku saseru ze BOOM bakuo n kaitakuhirakuze shinno Zone</i> <i>kunou kurou shikousakugo wo kurikaeshite yatto te ni suru kunshou [ataquemos explosión BOOM conquistamos una zona real con decoración que nos ganamos repitiendo errores, tras preocupaciones y dolores]</i> [...] latinos unidos jamás serán vencidos!</p>
---	--

La canción *Revolución* es parte del álbum *De Japón pa'l mundo* (NBCDG - 1020) estrenado en el año 2006. El álbum es la segunda producción del grupo, y es también la que lo lanzó en el mercado japonés porque el CD llegó a venderse

en la tienda HMV de Shibuya. LK, en una video entrevista en las calles de la misma ciudad, mostró con orgullo la tienda definiéndola como “El templo de la música urbana en Japón”<sup>23</sup>.

El tema *Revolución* en el álbum, está precedido por una introducción de 30 segundos que relata la historia personal de los tres MC cantada primero en español y luego en japonés. Reproduzco la letra en español.

Al principio de la ultima década del siglo pasado/tres niños cruzando el océano llegaron/hasta esta isla, hoy ya jóvenes con su música/llegan hasta esa tierra lejana que un día los vio partir!/Todos vuelven a su Tierra! Todos vuelven a su tierra!/De Japón pa'l mundo!!( NBCDG-1020, 2006).

La introducción es recitada; la música entra suavemente y va creciendo para unirse a las palabras iniciales de *Revolución* que se canta a ritmo de *hip hop* y *rap*. Ya evidencí que los grupos no se limitan a producir *reggaeton*. Las canciones con más contenido social y menos orientadas al baile son generalmente *hip hop*. La parte recitada de la introducción sirve para subrayar el mensaje de *Revolución*. A través de la introducción LK conecta su experiencia con la de todos los latinos inmigrantes. De esta forma, la lucha “con el micrófono” que emprenden los tres MC es una lucha para que se afirme la propuesta musical del grupo, y al mismo tiempo para que se afirme la presencia de los latinos. Por ello, el *japoñol* es un elemento indispensable para que la sociedad japonesa, a la cual también está dirigido el grito ¡*Revolución!*, entienda el mensaje. Entonces, el *japoñol* de LK pretende ser el idioma con el cual se expresa el sueño *dekasegi*. Esta palabra, muy presente sobretodo en las primeras producciones del grupo, no aparece en *Revolución*, y tampoco en la introducción que la precede. Sin embargo, el verso “todo vuelven a su tierra” no deja espacio para dudas: los que volverán son los *dekasegi* que son, por definición, los trabajadores temporales que volverán a sus países con el dinero ahorrado. La palabra japonesa, de hecho, está formada por los verbos *deru*, salir, y *kasegu*, ganar dinero. El verso reitera, entonces, el sueño de aquellos inmigrantes que todavía no logran adaptarse a la sociedad japonesa. Implícitamente, este mensaje legitima el discurso del gobierno y la actitud de las instituciones japonesas que después de 20 años de la llegada de los latinos, todavía no crean políticas de inmigración y de integración, y en cambio siguen considerando a los extranjeros solo como “trabajadores” [*roudousha*].

Es patente que *japoñol* y *dekasegi* son palabras claves para la comprensión del mensaje de LK. El grupo las usa con la intención de llevar un mensaje y para “cantar la realidad de los *dekasegi*, de los latinos de acá<sup>24</sup>”. LK se identifica y de hecho comparte esta realidad. Los miembros del grupo cultivan el sueño de tener éxito con la música y de hecho están insertados en los canales del *hip hop* japonés, gracias al patrocinio de algunos productores desilusionados por el nivel de comercialización del *hip hop* nipón<sup>25</sup> y que por ello decidieron ayudar al grupo peruano ayudándolo en la búsqueda de locales para realizar presentaciones. Sin embargo, de los tres miembros de LK, entre los cuales hay dos que cargan con la responsabilidad de sostener una familia, no se arriesgan a

<sup>23</sup> Video entrevista por las calles de Shibuya, 10 de enero de 2009.

<sup>24</sup> Video entrevista por las calles de Shibuya, 10 de enero de 2009.

<sup>25</sup> Para una discusión profunda sobre el tema ver Coundry, 2006.

dejar el trabajo en la fábrica o la construcción para dedicarse totalmente a la música.

La ocasión en la cual *LK* alcanza el nivel de unión máxima con la causa de los *dekasegi* a través de su música es, quizás, durante la Fiestas Patrias del Perú, una celebración que se organiza cada año y que es considerada como uno de los mayores eventos de la comunidad latina en Japón. Generalmente, la fiesta se organiza en renombradas salas de conciertos de Tokyo que tienen capacidad para miles de personas, evento que se puede financiar gracias a la asistencia del público y el apoyo de empresas de la colectividad latina. En esa ocasión el repertorio de *LK*, que todos los años es invitado a la celebración, incluye más canciones de *reggaeton*. Pero sobre todo es un repertorio de canciones escogidas con la intención de cantar la realidad de los emigrantes a los mismos emigrantes que acuden al show. Esta es una carta indispensable a jugar para asegurarse el cariño de un público que, por la fecha misma, es principalmente latino, más precisamente peruano. La canción *Dekasegi en Japón*, que es un *remix* de la canción de Sting *Englishman in New York*, está presente en el show de la fiesta peruana desde el año 2006. La canción se interpreta en *japoñol*, *spanGLISH* y japonés, en un intento de reunir bajo estos idiomas una identidad latina cuyo denominador común es la condición de emigrante.

Aparte del repertorio de *reggaeton*, cabe remarcar que en este escenario y frente a un público mayormente latino, *LK* usa principalmente el español. El *japoñol* utilizado en estas ocasiones también es diferente. Líneas arriba, he recordado que el *japoñol* se constituye de palabras japonesas insertadas en la gramática del castellano. Sin embargo, quizás por utilizar cotidianamente el japonés más que el español<sup>26</sup>, *LK* tiene la tendencia de utilizar la gramática japonesa como base para las palabras en castellano.

No se puede dejar de remarcar el hecho de que el idioma japonés se encuentra cada vez más presente en la música de *LK*. Según Junny, el productor de la gran mayoría de las canciones del grupo, no solamente las letras sino que también el estilo musical “se acerca más a la sensibilidad japonesa”<sup>27</sup>. Entre noviembre del 2007 y marzo del 2008, el grupo logró algo que ningún otro grupo de música urbana latino ha alcanzado: alquilar un club en el barrio de Shibuya, en la zona conocida como “La pequeña Brooklyn<sup>28</sup>”, donde realizaron varias presentaciones. Shibuya es un barrio que se encuentra en el área central de Tokyo y es donde nacen las tendencias y las modas juveniles que luego recorren el país. En Shibuya se concentra la escena *hip hop* y *rap* más grande del país; los locales más importantes para debutar se encuentran en este barrio, y sus *deejays* y grupos están directamente conectados con la escena *hip hop* de Nueva York. En el club *D* de la “Pequeña Brooklyn”, *LK* organizaba cada segundo y cuarto domingo del mes desde las 19.00 hasta las 23.30 horas, un evento llamado *Sunday Latino*. En el transcurso de la noche el grupo aparecía dos veces en escena, a las 20.30 y a las 22.00, durante 45 minutos. Entre las dos presentaciones el *dj* ponía música urbana latina, básicamente *reggaeton* y *merenguetón*. Al comienzo de la noche, cuando el público de mayor edad

<sup>26</sup> En una entrevista a *LK*, confesaron que mantenían vivo el español a través su comunicación con los amigos y parientes en el Perú.

<sup>27</sup> Entrevista, 11 de febrero de 2009 en Shukugawara (Tokyo).

<sup>28</sup> La pequeña Brooklyn, o *Little Brooklyn*, como le llaman los jóvenes que frecuentan la zona, se encuentra en el corazón de la ciudad de Shibuya. Se trata principalmente de una calle rodeada de clubes, tiendas que venden ropa *hip hop* y *blin blin* y *love hoteles* (hoteles del amor).

también estaba presente, se podían escuchar tres o cuatro piezas de salsa, generalmente salsa romántica a la que son aficionados los bailarines japoneses. La gran mayoría del público de hecho, era japonés. Todo el show se desarrollaba en japonés, salvo algunas palabras como “latino”. Para entretener al público se presentaban canciones más livianas en el contenido, suficientemente melódicas como para invitar al público a cantar o bailar sin enfatizar mucho la identidad “emigrante” o “*dekasegi*”. La interacción y la comunicación constante con el público japonés era, quizás, lo que más destacaba de la actuación de *LK*, que admite que el público latino es “más difícil”. En los *Sunday Latino* el público hispano disminuyó hasta casi desaparecer. De hecho, el tipo de show no era exactamente un show *reggaetonero* ya que, como he dicho, *LK* presentaba sus temas de *reggaeton* más influenciados por la melodía del J-pop o mezclados con la sonoridad del *hip hop* japonés. Por otro lado, el show de *LK* era totalmente en japonés, un elemento que sin duda alejaba al público latino. Además, Shibuya se encuentra en el corazón de Tokyo, un área que no solo no es un punto de concentración para los inmigrantes latinos, sino todo lo contrario, porque se encuentra muy lejos de las áreas donde estos residen.

Como he remarcado, Shibuya es también el área donde nacen las modas de la juventud nipona, que generalmente muestra tendencias estéticas extremas que son valores muy ajenos a la juventud latina, incluso para aquella parte de los jóvenes latinos que nació en Japón, pues la mayoría de ellos viven en otras prefecturas donde las modas de Tokyo son un fenómeno más que nada televisivo<sup>29</sup>. Esta situación de enajenación y distancia cultural hacia la exhuberancia cultural de Tokyo, hace recordar un verso que el poeta *nuyoricano* Miguel Piñero compuso en 1974, en ocasión de su visita a Puerto Rico, su tierra natal, la cual abandonó a la edad de cuatro años para emigrar a Nueva York con la familia: “esto no es el lugar donde yo nací”.

## Conclusión

El autor Ed Morales en su libro sobre el *Spanglish*, afirma que esta manifestación es un lugar de una subjetividad múltiple: “To be Spanglish is to live in multisubjectivity: that is in a space where race is indeterminate and where class is slipperier than ever” (Morales, 2002, p. 31).

De la misma forma, expresarse en *japoñol* es revelar simultáneamente más de una identidad. Si bien es cierto que los miembros de *LK* se definen como “latinos” y hablan del Perú como “mi vida”, también cabe remarcar que Japón aparece en la letra de sus canciones y en las entrevistas como *daini-furusato* [la segunda patria].

La ambivalencia es imprescindible en el *japoñol*. La palabra pronunciada en *japoñol* se queda suspendida entre la cultura latinoamericana y la japonesa, ocupa un espacio híbrido, que no pertenece a ninguna de las dos y que al mismo tiempo necesita de las dos para existir. El espacio intersticial (Bhabha, 1994) donde nace esta identidad es necesariamente un espacio de protesta, donde el idioma híbrido, apropiación y abuso de dos culturas, se grita al ritmo

---

<sup>29</sup> No hay espacio para tratar el tema, pero cabe remarcar que las diferencias regionales en Japón son muy fuertes. El ejemplo extremo es, quizás, representado por el caso de Okinawa.

del *dembow*<sup>30</sup>. Y los jóvenes latinos no están solos en esto. A este grito se unen jóvenes coreanos de segunda o tercera generación<sup>31</sup> con diversas manifestaciones como por ejemplo en la literatura popular. Kaneshiro Kazuki, un coreano nacionalizado japonés, gana con *Go* (2000) la 123ra edición del premio literario *Naoki*. En la novela, el protagonista es un *zainichi* discriminado por ser de origen coreano (a pesar de no sentir ninguna relación con ese país), que en la historia pronuncia uno de los textos principales en español: “No soy coreano, ni soy japonés, yo soy desarraigado” (Kaneshiro, 2000).

Esta cita evoca una crítica frecuentemente dirigida a *LK*. Se les acusa de no ser claros en su mensaje. ¿Se dirigen a los japoneses o a los latinos? ¿De qué parte están? Estas preguntas han sido explícitamente formuladas en ocasión de una “tiraera”<sup>32</sup> musical empezada por el grupo urbano de origen dominicano *Zona 809*. La práctica musical del grupo dominicano es más cercana a la sensibilidad *hip hop* y *reggaeton* del Caribe y Nueva York, quizás porque los miembros se formaron en esos ambientes antes de dejar su isla de origen. En la canción “Tres Palomos” (2005), *Zona 809* pone en duda la latinidad de los tres *nikkei* peruanos por su poca habilidad para *rapear* e improvisar en la tarima. Por esta carencia y por el lenguaje incomprensible que supuestamente utiliza *LK*, el *japoñol*, uno de los *MC* de *Zona 809* canta así: “Me tienen un poco confundido / yo no sé si es un japonés, un norcoreano o un chino”. Y al final de la canción, el *MC* pregunta irónicamente “Y el *japoñol*, dónde es que está?”, queriendo señalar el fracaso del *japoñol* como idioma para comunicarse con los latinos.

De hecho y como ya he mencionado anteriormente, la comunicación en *japoñol* es eficaz cuando sea la gramática castellana la estructura de la frase. Sin embargo, a partir de 2006 el *japoñol* de *LK* se ha “niponizado”, hasta llegar a la producción de canciones en japonés tales como *Dekasegi* (NBCDG-1020). *LK* confiesa que la acogida del público japonés es más cálida y que, por el contrario, el público latino es un reto más fuerte porque conoce los géneros musicales y espera un cierto tipo de actuación. Entonces, parece que en lugar del *ongaku no kakehashi*, el puente musical que se proponen ser, *LK* se enfrenta con la necesidad de crear un doble estándar: música para latinos y para japoneses. Lo que he definido como “doble estándar” se debe en parte a la doble pertenencia cultural de los miembros, lo cual les dificulta expresar un mensaje directo como lo hace *Zona 809*. En una entrevista al líder de este grupo, Frank Music, este afirmó: “Los japoneses tienen su música, tienen todo en japonés. Nosotros, los latinos, no tenemos nada. Nosotros cantamos para los latinos”<sup>33</sup>.

*LK* con su música trata de crear una identidad *dekasegi* para compartirla con el público. Esta identidad se expresa en *japoñol* como símbolo de los latinos en Japón. Y sin embargo, la identidad *dekasegi* con su carga de protesta no

<sup>30</sup> Ritmo básico del *reggaeton*.

<sup>31</sup> La comunidad coreana es la segunda más grande después de la china. La tensión con la comunidad coreana se debe, sobretudo, a quienes se denominan *zainichi kankokujin*, japoneses-coreanos. Ellos son los descendientes de aquellos coreanos que fueron traídos como esclavos durante el imperialismo japonés. Con la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial, a los coreanos y chinos que se quedaron en territorio japonés, se les permitió la estadía con la condición de que renunciaran a adquirir la ciudadanía japonesa.

<sup>32</sup> Competencia musical basada en la improvisación que denigra los grupos rivales.

<sup>33</sup> Video entrevista con *Zona 809*, 1 de febrero de 2009, Hon-Atsugi, Kanagawa.

emerge claramente en las presentaciones frente al público japonés, donde el baile, el juego musical y el *japoñol* sirven para expresar identidades más ligeras, etéreas, que se desvanecen en una noche de baile. Quizás esta actitud es lo que confunde a la gente de la comunidad latina que, en esta época, cuando se celebran los 20 años de la inmigración masiva de latinoamericanos a Japón, se dan cuenta de que el *dekasegi* era nada más que una posibilidad, la de regresar, que nunca fue porque todavía siguen en Japón. Por otro lado, el hecho de que LK no sepa proponer de forma eficaz una identidad pan-latina que abarque a todos los inmigrantes, tal y como lo hace *Zona 809*, se debe al hecho de que la cultura latina no es la única que LK ha heredado. En este sentido, la música y las actitudes ambivalentes de LK deberían servir como punto de partida para reflexionar sobre la afiliación cultural de los jóvenes hijos de latinos que nacieron en Japón, o de los que llegaron muy jóvenes al país, que se dicen latinos, a quienes muchos padres intentan por todos los medios de criar como latinos, pero que en realidad son hijos de dos mundos: el latino y el japonés, aunque ellos mismos no lo sepan o no lo acepten.

Entonces, quizás la verdadera *Revolución* no sea afirmar la presencia latina en Japón sino la creación de una nueva identidad, más compleja, más articulada, que cambia con cada escenario.

### Bibliografía

- APARICIO, Francés - JAQUEZ, Candida. (eds). *Musical Migrations - Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- BENNETT, Andy. "Going down the Pub: the Pub Rock Scene as a Resource for the Consumption of Popular Music". *Popular Music*. Blackwell Publishing, vol. 16, 1997. (97-108).
- BENNETT, Andy. "Bhangra in Newcastle: Music, ethnic identity and the role of local knowledge". *Innovation: The European Journal of the Social Sciences*. Interdisciplinary Centre for Comparative Research in the Social Sciences and ICCR Foundation, vol. 10, 1997. (107-16).
- BENNETT, Andy. "Hip hop am Main: The Localisation of Rap Music and Hip hop Culture". *Media, Culture and Society*. SAGE, 21, 1999a. (77-91).
- BENNETT, Andy. "Rappin' on the Tyne: White Hip hop Culture in Northeast England-An Ethnographic Study". *Sociological Review*. Blackwell Publishing, 47, 1999b. (1-24).
- BLACKING, John. *Music, Culture, and Experience Selected Papers of John Blacking*. Chicago, University Press, 1995.
- COHEN, Sara. *Rock Culture in Liverpool. Popular Music in the Making*. Oxford, Clarendon Press, 1991.
- COHEN, Sara. "Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place". *Transactions of the Institute of British Geographers*. Blackwell Publishing, 20, (4), 1995. (434-446).
- COUDRY, Ian. *Hip Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. North Carolina, Duke University Press, 2006.
- DINZE-FLORES, Zaire Zenit . "De la Disco al caserío: Urban Spatial Aesthetics and Policy to the Beat of Reggaetón" *CENTRO Journal*, 7, vol. xx (2), fall 2008.

- FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musician- Music-making in an English Town*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1989.
- FLORES, Juan. " 'It's a Street Thing!': An Interview With Charlie Chase". *Callaloo*, Vol. 15, No. 4, Autumn, 1992. (999-1021).
- HIRABAYASHI-LANE, Ryo - Kikumura-Yano, Akemi - Hirabayashi, James. (eds). *New Worlds New Lives, Globalization and people of Japanese descent in the Americas and from Latin America to Japan*. Stanford University Press, 2000.
- IMANI, Perry. *Prophets of the Hood- Politics and Poetics in Hip-Hop*. North Carolina, Duke University Press, 2004.
- ISHI, Angelo. 2006. "Dekasegi he no manazashi- Eibei to Burajiru ni okeru dekasegiron" ["Dekasegi migrants: a joint review of dekasegi studies in England, the USA and Brazil"]. *Anales de Estudios Latinoamericanos*, no. 26. Tokyo. 2006. (116-140).
- KAJITA, Takamichi - TANNO, Kiyoto - HIGUCHI, Naoto. *Kaono Mienai Teijuuka Nikkei Brajiru jin to Kokka, Shijo, Imin Network* [Invisible Residents: Japanese Brazilians vis-à-vis the State, the Market and the Immigrant Network]. Nagoya, University of Nagoya Press, 2005.
- JINNO, Toshifumi. *Furansu Boudou- Imin hou to rappu furanse* [Violencia en Francia: Ley de inmigración y Rap Français] Tokyo, Kawade Shobo Shinsha, 2006.
- KEYES, Cheryl. *Rap Music and Street Consciousness*. Chicago, University Press, 2002.
- KOMAI, Hiroshi. *Gaikokujin Roudousha wo Miru Me* [El ojo desde el cual ver los trabajadores extranjeros]. Tokyo, Meiseki Shoten, 1991.
- KOMAI, Hiroshi. (ed). *Gurobaru-ka suru nihon to imin mondai* [Japón globalizado y los inmigrantes] voll. 1-2-3-4-5. Tokyo, Meiseki shoten, 2004.
- LAMARCHE, Peter , Kenneth, Manuel, Largey, Michael D. (ed). *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae*. Philadelphia, Temple University Press, 2006.
- MASTERSON, Daniel & FUNADA-KLASSEN, Sayaka (ed.). *The Japanese in Latin America*. University of Illinois Press, 2004.
- MITCHELL, Tony. *Global Noise- Rap and Hip Hop Outside the USA*. Middletown CT Wesleyan University Press, 2001.
- MORI, Hirosama. "Nihon ni okeru gaikokujin roudousha no kenkyu to doukou"[Tendencias de las investigaciones sobre los trabajadores extranjeros en Japón], *Ohara Shakai Mondai Kenkyujo Zasshi*. Tokyo, n. 528, (11). 2002.
- NIHON HOMUSHOU [Ministerio de Justicia] *Kokusei Chousa* [Censo Nacional] 2005. [www.moj.go.jp](http://www.moj.go.jp) [9 septiembre 2009].
- NIHON KOSEIROUDOSHOU [Ministerio de Salud y Trabajo], "Nikkeijin nokikoku shien [ayuda para los nikkei que regresan". <http://www.mhlw.go.jp/houdou/2009/03/h0331-10.html>, [1 Abril 2009].
- PERKINS, William. *Dropping Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia, Temple University Press, 1996.
- RIVERA, Raquel Z. *New York Ricans from the Hip Hop Zone*. New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- SMALL, Christopher. *Musicking- The meanings of performing and listening* North Carolina, Wesleyan University Press, 1998.

- STRAW, Will. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music." *Cultural Studies*, 5(3), 1991. (368-388).
- SUZUKI, Eriko. *Tabunka suru nihon wo kangaeru [Reflexionar sobre el multiculturalismo japonés]*. FIF Special Report No. 8 Fujita Mirai Keieikenkyujo 1996.
- TAKENAKA, Ayumi. "Paradoxes of Ethnicity-based Immigration: Peruvian and Japanese- Peruvian migrants in Japan" en R. GODMAN et alt. (eds), *Global Japan- The experience of Japan`s New Imigrant and Overseas Communities*. London, Routledge Curzon, 2003.
- TSUDA, Takeyuki (ed.). *Local Citizenship in Recent Countries of Immigration- Japan in Comparative Perspective*. Lexington Books UK, 2006.
- YAMAMOTO, Kahoruto. "Gaigokujin rodosha 'mondai' to nihonjin" [El problema de los trabajadores extranjeros y los japoneses], en KOMAI, Hiroshi (ed). *Gurobaru-ka suru nihon to imin mondai [Japón globalizado y los inmigrantes]* vol. 5 Tokyo , Meiseki shoten, 2004. (305-323).
- YANAGITA, Rio (ed.). *Laten america no nikkeijin- kokka to esunishiti [Los nikkei latino americanos, nación y etnia]*. Tokyo, Keio Daigaku Shuppan, 2002.
- YANAGITA, Rio (ed.). *Lima no nikkei-jin [Los nikkei de Lima]* .Tokyo, Meiseki sha, 1998.

#### **Discografía/Filmografía**

- CALLE 13. *Residente Visitante*. Sony BMG Music Entertainment, NORTE 8869 7072882 (US Latin) LLC, 2007.
- LOS KALIBRES. *De Japón pa`l mundo*. NBCDG-1020. 2006.
- RUIZ, Manuel Alejandro. *Chosen Few*. DVD y CD. New York, Chosen Few Emerald Entertainment, 0946 312058 2 8.
- ZONA 809. *Con eta vayna se nace*. RAYWA, Disco Promocional, 2009.

#### **Erika Rossi**

Candidata a Doctor por el Instituto Superior de Estudio por los Asuntos Globales (Escuela de Graduados de Ciencias Sociales) de la Universidad Hitotsubashi, Tokyo, siendo la relación entre migración y música su tema de investigación, los otros temas de interés son: migración trasnacional, migración peruana, música popular latinoamericana y etnografía global.  
Contacto: musicispopular@gmail.com