



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

Licenciatura en Artes Visuales

“Kotobuki Soga no Taimen:

Un acercamiento al Kabuki”

Presenta:

Karina Zulema Meza Sabag

Directora de tesina:

Mtra. Karina Erika Rojas Calderón

CDMX, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco a mis padres y mi familia por su apoyo, paciencia y comprensión; a mi madre que me ayudó a crecer como persona y que ha estado en cada etapa de mi vida, sin ella nada de esto hubiera sido posible.

A la maestra Karina Rojas por su guía y apoyo para realizar esta tesina; a la profesora Norma Barragán quien me ayudó a ver el mundo desde otra perspectiva; a la profesora Christian Reyes por enseñarme las bases del análisis de piezas, la correcta redacción y el apoyo en distintos momentos; y a todos los profesores que tuve durante la carrera por compartir su conocimiento y su tiempo, por ampliar mi visión y mostrarme distintas perspectivas tanto del arte como de la vida.

Agradezco, también, la oportunidad de participar en el programa de servicio social *Apoyo académico, de vinculación y de divulgación de la red de estudios sobre Asia, África y Medio Oriente*, perteneciente a la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, con la clave UNAM 2020-12/42-4728, con la Mtra. Karina Erika Rojas Calderón como la persona responsable; que me permitió desarrollar este tema de mi interés.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. Historia del Teatro <i>Kabuki</i> .	6
1.1 Origen del Teatro <i>Kabuki</i> : Época Edo	7
1.2 Tránsito del <i>Kabuki</i> : del espacio público al espacio privado	9
1.3 Innovación del Teatro <i>Kabuki</i> de 1967 a la actualidad	13
1.4 Reflexiones finales sobre la historia del Teatro <i>Kabuki</i>	15
Capítulo 2. Elementos visuales de la puesta en escena	49
2.1 Clasificación de las obras del Teatro <i>Kabuki</i>	49
2.2 Clasificación de personajes	51
2.3 El mie y las katas	53
2.4 Diseño de personaje	54
2.5 Escenario	58
2.6 Reflexiones finales sobre los elementos visuales de la puesta en escena	61
Capítulo 3. Análisis de la obra <i>Kotobuki Soga no Taimen</i>	82
3.1 Argumento	82
3.2 Personajes	85
3.3 Vestuario y maquillaje	87
3.4 Escenario	97
3.5 Reflexiones finales sobre el análisis de la obra <i>Kotobuki Soga no Taimen</i>	101
Conclusiones	102
Fuentes de consulta	104

Introducción

El objetivo principal de la presente tesina es estudiar, entender y analizar los elementos visuales que constituyen las escenografías del teatro *kabuki*, desde la elección y uso de los espacios, utilería, diseño de personaje, vestuarios, maquillajes y la ambientación en la actualidad.

Esta investigación se dividirá en tres capítulos con la intención de abordar la historia y los elementos compositivos del *kabuki*, y después, con el conocimiento obtenido hacer un análisis de una obra de teatro propia de este género teatral japonés; al finalizar cada capítulo, se pueden encontrar las reflexiones finales sobre cada tema.

El primer capítulo tiene como objetivo conocer la historia del teatro *kabuki*, desde sus inicios, en la época Edo, hasta el Siglo XXI con la finalidad de tener un contexto histórico que sirva de base para el análisis del teatro *kabuki* de la actualidad.

Este apartado permite al lector, no solo conocer la historia del *kabuki*, si no también, entender los cambios que ha tenido, la implementación de cada elemento que lo conforma, las tradiciones dentro del teatro y el cómo funciona, más allá de la puesta en escena.

Para lograr este objetivo, el capítulo se divide en tres momentos: El origen del teatro *Kabuki*: Época Edo, el Transito del *Kabuki*: del espacio público al espacio privado, y por último, Innovación del teatro *Kabuki* de 1967 a la actualidad.

En el segundo capítulo se identifican y analizan cuales son los elementos base de la escenografía del teatro *kabuki*, tales como paleta de color, utilería, diseño de personaje, ambientación, uso del espacio, elementos que componen el escenario, entre otros.

Es aquí donde se comprende el propósito y función de cada elemento dentro del *kabuki*, además se explica la clasificación de las obras y personajes del teatro *kabuki*, para esto se divide en cinco apartados donde se da la explicación de cada elemento y, en el caso del apartado de maquillaje y de vestuario, se mencionan los elementos más usados, ya que la cantidad de accesorios es de más de cien variantes.

El último capítulo se trata de un análisis de la obra *Kotobuki Soga no Taimen*, desde el ámbito escenográfico, identificando los elementos que la componen y su relación con el

argumento de la obra, para así poder encontrar el propósito de cada uno dentro de la puesta en escena.

Dividido en cuatro apartados, este capítulo retoma cuatro fragmentos de la puesta en escena –ya que la obra completa tiene una duración de ocho horas– el argumento de la obra es el primer apartado, después una lista de los personajes que son analizados con su descripción psicológica y el papel que cada uno tiene, el siguiente apartado es el análisis de los vestuarios y maquillajes, por último un análisis de los elementos que componen la ambientación y recursos del escenario que son usados.

A través de esta investigación, se invita a los interesados en la cultura japonesa o el teatro *kabuki*, a los interesados en estudiar elementos escenográficos, a los egresados de Artes Visuales, Diseño y Comunicación Visual, Arte y Diseño, y toda persona con interés en los temas abordados; a que lean la presente tesina que es el resultado de una confluencia entre intereses, una formación de educación visual, que corresponde al artista visual; y estudios a través de la investigación de elementos propios del *kabuki* a partir de los elementos que la componen.

Capítulo 1. Historia del Teatro *Kabuki*

En este primer apartado se aborda el contexto histórico del teatro *kabuki*, desde conocer su origen y cambios hasta llegar a la actualidad. Se concentra al desarrollarlos en tres puntos clave para el entendimiento y análisis de esta modalidad del teatro japonés tradicional, de gran relevancia estética, narrativa y cultural

Japón es un país que se ha mantenido unido a sus tradiciones, su cultura, su estilo de vida y su historia, la cual ha tenido una estrecha vinculación con las artes, el *kabuki* que se conoce hoy en día llevó un proceso de grandes cambios, un periodo de represión y leyes que hicieron posible la conformación de un estilo teatral formal; por lo tanto, el objetivo es no solo conocer, sino comprender su historia.

Existen varias teorías sobre la historia del teatro *kabuki*, una de ellas es la de Irene Alonso¹, quien dice que desde antes de 1629 el *kabuki* ya se realizaba en escenarios improvisados, en la zona roja de Kioto, dentro de los establecimientos de cortesanas; mientras la teoría de Fernando Cid Luna², asegura que el primer escenario se verá hasta mediados del siglo XVII con el *kabuki* de los jóvenes.

Ambas teorías son retomadas y fusionadas en este texto; dado que la primera nos da un campo histórico más amplio, mencionando el contexto histórico y social de la historia del *kabuki*; Y la segunda, porque se centra en el cambio arquitectónico que sufrió el teatro en su historia, y llevándonos a los puntos que nos interesan abordar en este capítulo.

Ahora bien, este apartado está dividido en tres momentos clave de la historia: la época Edo, que es donde tuvo su origen el teatro *kabuki* como un entretenimiento para cualquier clase; el segundo momento de gran importancia es cuando el *kabuki* dejar de ser un espectáculo al alcance de todos, y forma parte de la industria cultural, la aparición de un lugar específico para presentarse, y cuyo acceso dejó de ser gratuito; el último punto está

¹ Irene, Alonso, *El Teatro Kabuki: el Japón feudal de la época Edo tras el escenario*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2017

² Fernando, Cid, *Origen y evolución de los espacios arquitectónicos teatrales en Japón*, Madrid, Axa. Una revista de arte y arquitectura, Universidad Alfonso X el Sabio, 2012.

dedicado a las innovaciones más cercanas a nuestra época, abordando desde 1967 hasta la actualidad.

Al integrar también, de forma necesaria, los elementos que componen el escenario del teatro *kabuki*, para señalar el momento en que fueron introducidos, sin embargo, estos serán explicados en el segundo capítulo, pues es donde se analiza y explica todo elemento escenográfico importante para una puesta en escena.

1.1 Origen del Teatro *Kabuki*: Época Edo

La era Tokugawa fue un periodo de paz después de dos periodos de constantes guerras civiles entre señores feudales; llamada así por Tokugawa Ieyasu el autoproclamado *shôgun*³ y gobernador de Edo tras ganar la guerra en el año 1600.

En 1603, Ieyasu estableció el *bakufu*⁴, es importante mencionar que durante este periodo predominó la cultura popular, y sin embargo, también el pueblo de Edo sufrió tanto la censura como la represión del *bakufu* ante cualquier acto que no fuera de su agrado.

Para hablar del nacimiento del *kabuki* hay que ubicarse en el 25 de marzo de 1603⁵, cuando la sacerdotisa de nombre Izomu no Okuni comenzó a realizar actuaciones de *nembutsu odori*⁶ en las riberas secas del río Kamo; lo que llamó la atención de todas las clases sociales sobre dicha danza eran las modificaciones que Okuni había realizado: vestida como samurái y portando dos espadas, al reproducir las acciones típicas de los hombres.

Las interpretaciones de Okuni no se realizaban sobre ningún escenario, bastaba la arena de la orilla del río y pronto tomaron el nombre de *kabuki odori*⁷, tomó mayor popularidad

³ Comandante de los ejércitos japoneses.

⁴ Gobierno militar en Japón bajo las órdenes del *shôgun*.

⁵ Fecha retomada de: Violetta, Brázhnikova, *La influencia de Ichikawa En'Nosuke III en la evolución de los recursos escenográficos del teatro kabuki y su relación con la puesta en escena del teatro contemporáneo español*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2011, p. 187

⁶ *Nembutsu odori* era una danza ritual practicada por monjes en los templos budistas. Las sacerdotisas se dedicaban a realizar danzas como rituales de purificación, también servían para recoger dinero para los templos haciendo giras por todo el país.

⁷ *Kabuki* – espectáculo, *Odori* – danza.

cuando reunió más intérpretes y comenzaron a presentarse en los palacios de Kioto, siendo un fenómeno nuevo y distinto a todas las artes de la época, esta nueva danza comenzó a ser imitada por las mujeres⁸ en las orillas de la ciudad, mientras que las cortesanas⁹ también imitaban estas danzas en algunos establecimientos donde el decoro y la moral se dejaban de lado una vez terminadas las presentaciones, pues ofrecían sus servicios después de las representaciones.¹⁰

En poco tiempo, en todo Kioto se podían encontrar espectáculos *kabuki* al aire libre, estos se llevaban a cabo en pequeños escenarios que copiaban el núcleo de los escenarios del teatro *Nō*, como el entarimado y el tejado de dos aguas sostenido por cuatro postes; a su alrededor se reunían personas de todas las clases sociales para presenciar las funciones; sus principales temas¹¹ eran los hechos históricos, las luchas de los *samuráis* y también la sátira los eventos que ocurrieran donde la clase alta estuviera involucrada.

En 1629, el *shōgun* prohibió que las mujeres participaran en las representaciones, como consecuencia del *yujo kabuki*, pues el erotismo, la sensualidad en las representaciones teatrales y los actos posteriores a los espectáculos, ocasionaron que se considerara un problema social. Esta situación trajo consigo una nueva modalidad del teatro, el *wakashu kabuki*.¹²

Este cambio trajo consigo la necesidad de que los jóvenes se vistieran en diversas ocasiones como mujer para los papeles femeninos, acontecimiento que atrajo aún más a los ciudadanos, los militares y muchos *samuráis* retirados, de forma inevitable las connotaciones sexuales volvieron a surgir dentro del *kabuki*, ocasionando nuevamente, en 1642, la prohibición de todo acto femenino en las representaciones. En 1644 a petición del público, se accedió a levantar la prohibición con la condición de que los roles de género de los actores fueran distinguidos claramente.

⁸ El nuevo estilo de teatro realizado por grupos de mujeres tomó el nombre de *onna kabuki*.

⁹ Su estilo de representación fue llamado *yujo kabuki*.

¹⁰ Violetta, Brázchnikova, *La influencia de Ichikawa En'Nosuke III en la evolución de los recursos escenográficos del teatro kabuki y su relación con la puesta en escena del teatro contemporáneo español*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2011, p. 187

¹¹ Estos temas son desarrollados en el segundo capítulo.

¹² El *kabuki* de los jóvenes, *Wakashu* era el mediante el cual se denominaban las relaciones homosexuales entre un joven y un adulto.

El *wakashu kabuki* en su pleno auge despertó el interés de los comerciantes, no solo por el negocio que podía dar el teatro, sino también, por la burla hacia las clases dominantes que se llevaban a cabo en las obras, fue entonces cuando comenzaron a proteger y financiar los gastos necesarios para las representaciones, desde vestuarios, música, instrumentos y pago de actores; a mediados del siglo XVII el *kabuki* tuvo un cambio significativo: Pasó a ser un espectáculo privado, y así se introdujo a la industria cultural.

1.2 Tránsito del *Kabuki*: del espacio público al espacio privado

El primer acercamiento del *kabuki* a la industria cultural fue cuando se cercó el escenario:

(...) con una empalizada de madera y cañas de bambú entrelazadas que superaba con creces la altura de un hombre. En los alrededores comenzaron a surgir pequeños puestos en los que se vendía comida casera y bebidas para consumir en el interior del teatro(...) en el portón de acceso, ornado con banderas y farolillos, se ubicará la taquilla, por donde los asistentes debían pasar y pagar si querían ver la función.¹³

El mayor cambio se reflejó en el interior del lugar con la creación de los *sajikiseki*¹⁴, éstos eran reservados para las familias con mayor capital dado que podían alquilarlos para toda la temporada; los demás espectadores tenían que conformarse con estar de pie en el pequeño espacio que quedaba entre estos y el escenario.

En 1652, con el fallecimiento del *shôgun* Iemitsu, comenzó un régimen contra el *kabuki* por parte de su sucesor, el *wakashu kabuki* comenzaba a tener los mismos problemas del *yujo kabuki*, alarmando a las autoridades, pues para ellos la homosexualidad atentaba contra la moral del pueblo, sobre todo de los *samuráis*, pues varios habían mantenido relaciones sexuales con los jóvenes actores y por ello, fue prohibido también.

Pasaron dos años, sin una sola actuación cuando otro nuevo género surgió: El *yaro kabuki*, este era representado únicamente por hombres de edad adulta, y fue en esta época que el

¹³ Fernando, Cid, *Origen y evolución de los espacios arquitectónicos teatrales en Japón*, Madrid, AXA. Una revista de arte y arquitectura, Universidad Alfonso X el Sabio, 2012, p. 8

¹⁴ Palcos.

kabuki tomó más valor, pues las presentaciones ya no consistían únicamente en danzas y canto, si no que comenzaron las interpretaciones con tres géneros para sus obras, donde se retomaron algunas obras del teatro *Nō*¹⁵.

A partir de este momento, comienza a establecerse una parte del *kabuki* que hoy en día se conoce. Se necesitaba habilidad interpretativa en vez del erotismo y la seducción que los otros géneros utilizaban, con ello surgieron los *onnagata*¹⁶ un elemento fundamental del teatro *kabuki*. Es necesario mencionar que en sus primeros años estos actores se veían obligados a vivir como las mujeres de la época fuera del escenario, se vestían como mujeres, se maquillaban, pintaban las uñas y cejas, y asistían a fiestas a las cuales acudían solamente mujeres; también debían cambiar su voz poco a poco hasta ser lo más parecido a la de una mujer.

Era común que, en la especialización por un tipo de personajes, los *onnagata* desde niños tenían que estudiar el comportamiento de las mujeres, su forma de ser, sus movimientos, todo cuanto fuera necesario para convertirse en la mujer perfecta a vista de los hombres, llevando a cabo la abstracción de la feminidad mejor de lo que cualquier mujer podría hacerlo.

En este momento también surge el género actoral *aragoto*¹⁷, éste era el estilo contrario a los *onnagata*, que consiste en hacer movimientos toscos, exagerados y dinámicos creando así la masculinidad de los personajes, para estos papeles se usaba una gran cantidad de telas con el objetivo de hacer ver a los actores más grandes y anchos.

Después de varios años donde el público aumentaba cada vez más, se decidió llevar los teatros *kabuki* al interior de las urbes, en Tokio y Kansai, el lugar designado para los edificios sería en los *akusho*¹⁸ sitio donde también se encontraban tabernas y prostíbulos.

En Kansai, hoy Kioto y Osaka, la población se dedicaba predominantemente al comercio, por lo que el estilo de *kabuki* que más se realizaba era el *wagoto*, un estilo que se podría

¹⁵ Género teatral antecesor del *kabuki*, realizado desde el siglo XIV; sus representaciones combinan canto, danza, drama y una orquesta de tres o cuatro instrumentos.

¹⁶ Actores que interpretaban únicamente los papeles femeninos. *Onna* – mujer, *Gata* – forma.

¹⁷ *Ara* – brusco, *koto* – cosa, suceso.

¹⁸ “Malos lugares” es decir, las zonas rojas.

considerar suave y refinado; y su temática usualmente tomaba la cotidianidad de la gente común en los barrios rojos donde el dios era un cliente, y la geisha una sacerdotisa que fungía como interlocutora entre el público y el dios.

La parte más importante del *kabuki* eran los actores, estos tenían completo control de decisión sobre los textos a interpretar, los escritores se veían obligados a cambiar los guiones hasta que la historia fuera del completo agrado del actor, que buscaba demostrar sus habilidades interpretativas, por ello, a principios del siglo XVIII los más grandes escritores del *kabuki* decidieron entrar en el mundo del *bunraku*¹⁹ dado que ahí su papel sí tenía importancia y respeto, por el hecho de que el guion que ellos escribían no tenían que ser cambiados según el gusto de los actores, su historia y su visión era aceptada y las obras se realizaban con base en su trabajo.

Fue inevitable que el *bunraku* eclipsara al *kabuki*, cuando eso sucedió los actores se vieron obligados a adaptar prácticamente todas las obras del género hermano, modificando sus guiones nuevamente para darle al actor la oportunidad de lucirse y con ello volvió a retomar su fama.²⁰

A partir de la nueva localización de los teatros y del surgimiento de los distintos estilos del *kabuki*, comenzó la verdadera evolución del escenario, en 1717 se incorporó el techo en los teatros, Namiki Shōzō²¹, en 1753, se introdujo por primera vez el *mawaributai* y el *o-seri* lo que ocasiona que el escenario vaya haciéndose más ancho y profundo.

En 1827, Hasegawa Kambei²² introdujo el *janome-mawashi*, además de que también se añadieron a los escenarios el *suppon* y el *hanamichi*, este último con la función de recuperar la conexión directa con el público que se había perdido con la expansión del escenario.²³

¹⁹ Teatro de títeres, considerado hermano del *kabuki*, pues su desarrollo fue paralelo.

²⁰ En la actualidad, más de la mitad del repertorio de obras *kabuki* son adaptaciones del *bunraku*.

²¹ (1730-1773) Dramaturgo reconocido como uno de los más grandes escenógrafos japoneses.

²² (1781-1841) Maestro carpintero.

²³ Estos elementos son explicados en el segundo capítulo.

El teatro Kanamaruza de Shikoku se terminó de construir en 1835, edificado bajo el modelo del teatro Ōnishi Shibai en Osaka²⁴. En 1878, se construyó en Shintomi-cho, cerca de Ginza, el teatro Moritaza, el primero con estética europea, contando con una especie de vestíbulo y zona de servicios²⁵, estos dos elementos fueron un cambio significativo, como las obras *kabuki* tienen una duración de siete u ocho horas, era necesario un espacio para el descanso del público sin tener que salir del recinto.

En 1911 se inauguró el teatro Teikoku Gekijō, la importancia de este recinto está en el hecho de que la escuela de arte dramático combinó el teatro japonés con el teatro europeo, además, en esta escuela se preparaban actores y actrices²⁶ que en ocasiones actuaban con los *onnagata*.

Los cambios son visibles a lo largo del siglo XX, los instrumentos musicales japoneses que acompañaban las representaciones son sustituidos por los europeos creando una nueva gama de sonidos; las mujeres pueden volver a actuar²⁷, los *onnagata* ya no deben vivir como su personaje fuera del teatro, aquí se crea la idea de que una vez cerrado el telón los actores dejan de existir; los actores jóvenes también regresan a los escenarios y ya no es necesario especializarse en un solo estilo de actuación.

Cuando la Segunda Guerra Mundial comenzó, mucho de los actores del *kabuki* estuvieron enlistados en el ejército, tras la muerte de algunos de los actores más destacados, los papeles principales tuvieron que ser interpretados por jóvenes. En 1945 el teatro Kabukiza, en Tokio, fue destruido²⁸ y simbolizó el quiebre total del *kabuki*; tras la ausencia de espacios teatrales muchos actores se vieron en la necesidad de actuar en centros comerciales.

²⁴ En la actualidad es el único teatro *kabuki* que sigue utilizando todos los recursos escenográficos del periodo Edo.

²⁵ Antes de esto, las casas de té cercanas al teatro tenían la función de vestíbulo, zona de servicio y era donde los espectadores pasaban el tiempo en los intervalos de la obra.

²⁶ Es preciso recordar que las actrices habían sido prohibidas desde 1629.

²⁷ El público no acepta el regreso de la mujer al escenario, en la actualidad la única forma de que una mujer participe en el *kabuki* con aceptación es en obras de bajo presupuesto, un ejemplo podría ser una interpretación escolar, en un pueblo pequeño o no oficial.

²⁸ Aunque fue reconstruido y siguió con las obras *kabuki*, cerró sus puertas en 2010.

Después de la guerra se hicieron una gran cantidad de intentos por darle vida nuevamente al *kabuki*, sin embargo, estos intentos comenzaban a dejar de lado la tradición y; en 1966 se crea la Sociedad de la protección del *Kabuki* tradicional, esta sociedad fue conformada por verdaderos expertos del género teatral, los actores con mayor experiencia e información; gracias a ello los teatros ponen nuevamente en escena las obras clásicas del *kabuki* con la participación de miembros de dicha sociedad, llevando nuevamente la exclusión de las mujeres en el escenario.

El *chūnori* y *karihanamichi*²⁹ fueron elementos que se integraron al teatro para buscar atraer nuevamente la atención del público pero la actitud del público hacia el *kabuki* cambio notoriamente; el teatro pasó de ser considerado el entretenimiento familiar a ser un espectáculo muy refinado. Las familias ya no pasaban el día entero en las obras, pues al conocer el repertorio y los actores, ahora entraban y salían de las salas, comían, platicaban y solo prestaban atención a las partes más importantes de la obra.

1.3 Innovación del Teatro Kabuki de 1967 a la actualidad.

En 1967 se fundó el Teatro Estatal *Kokuritsu Gekijō*, para conservar y divulgar el arte teatral japonés, y dos años después en ese mismo lugar se establece el Centro de Formación de Actores de Kabuki, para enseñar la técnica de actuación a aquellos que quieren formar parte del *kabuki* y no pertenecen a las familias de actores, que son los principales actores de dicho género; aunque los actores del centro han logrado encontrar oportunidades de actuación, usualmente interpretan personajes menores, pues los pertenecientes a las familias *kabuki* siempre tendrán mayor importancia.

El teatro *kabuki* sigue siendo un teatro de tradiciones, por lo tanto, la mayoría de sus innovaciones solo consisten en el perfeccionamiento de la técnica actoral y el refinamiento de los mecanismos para cada elemento escenográfico. Por medio de escotillones, elevadores, rejillas y plataformas giratorias, las puestas de escena han logrado obtener efectos similares a los montajes cinematográficos con acciones paralelas que rodean al espectador rompiendo la cuarta pared.

²⁹ Elementos abordados en el capítulo 2.

Es menester mencionar que el *kabuki*, desde el 24 de noviembre del 2005, se encuentra en la lista de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad de la UNESCO. En la actualidad, el Teatro Estatal sigue abriendo sus puertas al público con puestas de escena del *kabuki* con solo una obra el día, en otros tiempos lo usual era tener mínimo dos, estas interpretaciones son largas, durando entre siete a nueve horas y por lo tanto, para los turistas existe la posibilidad de entrar a una función gratis, pues al no estar acostumbrado a obras tan largas, tiene la oportunidad de retirarse en el momento que desee.

A partir del 2016 vemos una nueva innovación en el teatro *kabuki*, con el uso de la tecnología las puestas en escena logran marcar un nuevo camino en la historia, y al igual que su pasado, se vuelven a retomar historias para la creación de nuevas obras, pero en esta ocasión, las ideas son tomadas de los manga *bestsellers* de Japón, películas y hasta *vocaloid*³⁰.

El 29 y 30 de abril del 2016, se llevó a cabo una interpretación nunca vista: La unión de la canción *vocaloid* de Miku Hatsune³¹ “*Senbonzakura*” con “*Yoshitsune Senbonzakura*”, una de las obras representativas del *kabuki*; esta presentación especial tomo el nombre de “*Senbonzakura*” en un espectáculo con hologramas para proyectar a la *idol*³² virtual japonesa junto a los actores del *kabuki*, también se usó una pantalla para proyectar efectos de fuego, poderes y animaciones.

A partir del 2018, también encontramos adaptaciones del manga *Naruto* a los escenarios del *kabuki*, haciendo uso nuevamente de proyecciones para los efectos especiales en momentos de acción que ayudan con la idea de fantasía de dicha historia.

El 28 de noviembre de 2019, se llevó a cabo una adaptación de *Star Wars The Force Awakens* y *The Last Jedi* al teatro *kabuki* con el nombre *Three Shining Swords*, en esta adaptación se modificaron los nombres y vestuarios de los personajes de la saga, logrando

³⁰ Un *software* de computadora de síntesis de voz, desarrollado por *Yamaha Corporation* y promocionado como *un cantante en una caja* capaz de reemplazar a un cantante real. A partir de este programa, en Japón se creó una amplia gama de personajes-cantantes *vocaloid*.

³¹ La primer cantante *vocaloid* y también la más conocida.

³² Término utilizado para hablar de las celebridades japonesas jóvenes.

una gran fusión, los medios escenográficos unidos a la proyección de animaciones y uso de láser, de nuevo abren la puerta a una unión de la tecnología y la tradición teatral.

1.4 Reflexiones finales sobre la historia del teatro *kabuki*

Finalmente, es necesario realizar un resumen de los datos más relevantes, para reconocer el largo trayecto que ha recorrido el teatro *kabuki*, para consolidarse, desde el 2005, como parte de las obras maestras del patrimonio oral e intangible de la humanidad de la UNESCO.

El teatro *kabuki* surgió en 1603 con las danzas de Izomu no Okuni a las orillas en las riberas secas del río Kamo, como representaciones gratuitas y sin ningún medio escenográfico, pronto reunió un grupo de bailarines comenzando sus presentaciones en los palacios de Kioto y con ello, ganando fama rápidamente.

Estas representaciones fueron copiadas por las cortesanas de las zonas rojas de las ciudades, agregando un toque más sensual que provocó la prohibición de las mujeres en el *kabuki* en 1629, a raíz de esta prohibición se originó un nuevo estilo: el estilo de los jóvenes, con la necesidad de vestirse y actuar de forma femenina para los papeles que las mujeres ya no podían representar, con los mismos resultados fue prohibido en 1642, pero dos años después se volvió a permitir con la condición de que los roles de género debían ser notorios y separados.

Es en este momento que, el *kabuki* atrae la mirada de los comerciantes y pasa convertirse en un espectáculo de paga en un espacio privado, con el apoyo económico de los comerciantes para la escenografía, vestuarios y pago de los actores. Aquí es donde se encuentra el primer cambio importante, la creación del escenario basado en que se usa en el teatro *Nō*, la creación de los palcos y un área de venta de alimentos y bebidas en los alrededores.

En 1652, la homosexualidad del entorno del *kabuki* de jóvenes llevó a la prohibición de este estilo teatral y pasaron dos años antes de que resurgiera con el nuevo estilo, interpretado solamente por hombres maduros, que le dieron al teatro *kabuki* mayor valor

al mezclar las danzas con los diálogos e historias, muchas veces retomadas de su antecesor, el *Nō*.

Surgieron las categorías de personajes que se conocen hoy en día, los distintos estilos de obras y todos los fundamentos del teatro en la actualidad. En el siglo XVIII, el *kabuki* comenzó a perder fama contra el *bunraku*, y la solución fue adaptar la mayoría de las obras para poder ser representadas de manera que los actores demostraran todo su talento en el escenario.

Después de volver a retomar su fama, comenzaron a establecerse teatros dentro de las ciudades, cada vez más preparados para recibir un gran público y surgieron ahí los componentes del escenario que hoy en día se conocen, después retomando la arquitectura europea se añadieron recibidores y zonas de servicio en los teatros, también se crearon escuelas de *kabuki*.

De lo anterior, podemos reconocer que el teatro *kabuki* es arte, historia y tradición, y aun así, hoy en día se pueden encontrar también entre las innovaciones del teatro el uso de proyecciones, hologramas, sistemas eléctricos cada vez más refinados, logrando así una unión entre la tecnología y el teatro tradicional.



Ilustración 1. El actor de Kabuki Shido Nakamura actúa en el espectáculo de teatro kabuki 'Hanakurabe Senbonzakura' el 29 de abril de 2016 en Tokio, Japón.



Ilustración 2. Estatua de Ichikawa Danjūrō IX en Tokio representando su papel más emblemático en la pieza clásica Shibaraku.



Ilustración 3. "Odori Keiyo Edoe no Sakae" Colección del Teatro Nacional.



Ilustración 4. Estatua de Izumo no Okuni frente al teatro Minami-za de Kioto.

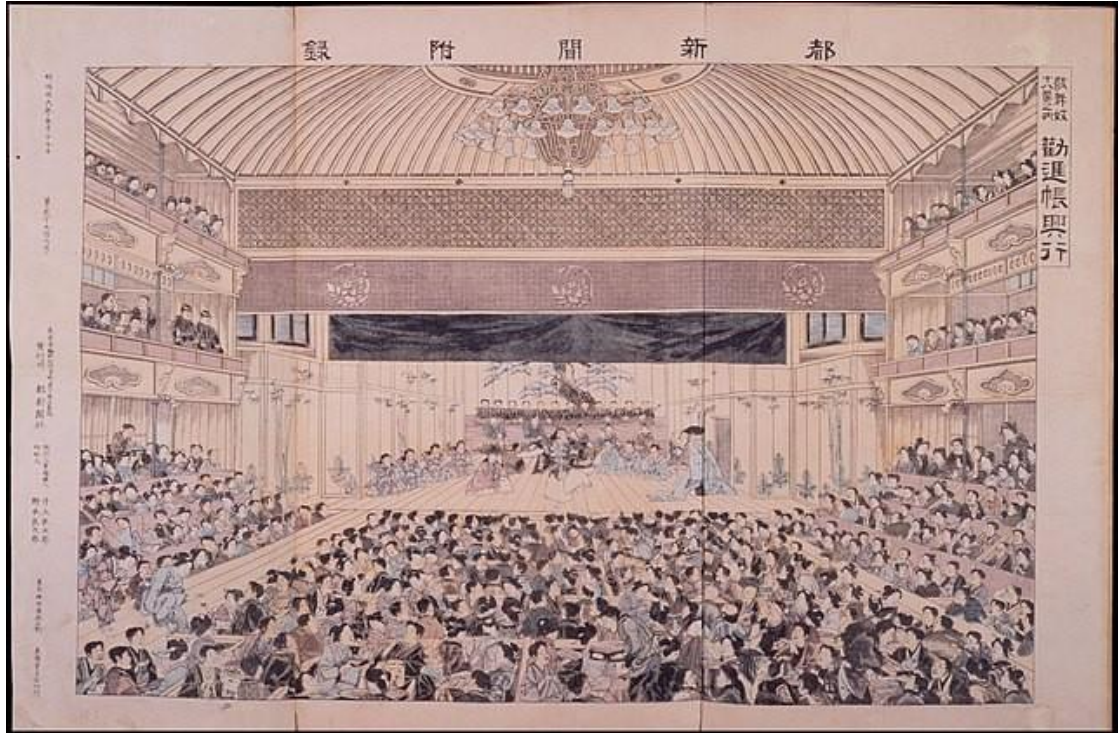


Ilustración 5. "Kabuki-Juhachiban no uchi Kanjinchō Kogyo" Colección del Teatro Nacional.



Ilustración 6. "Kokon Haiyu Nigaodaizen" Colección del Teatro Nacional.

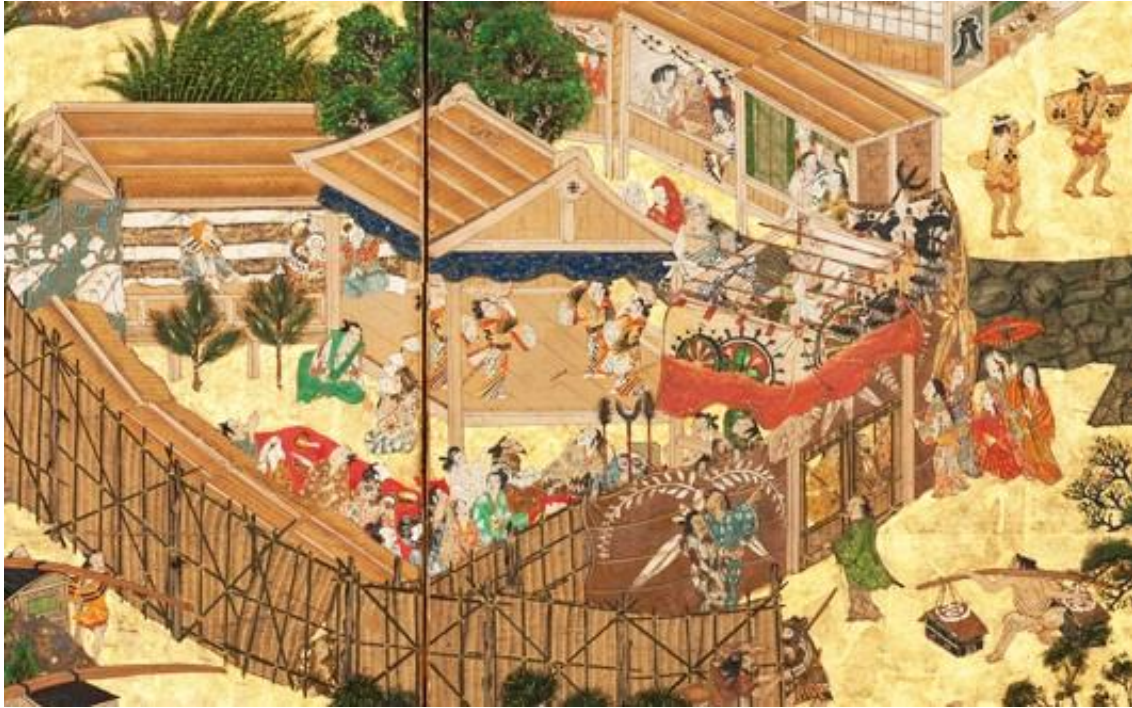


Ilustración 7. "Onnakabuki zu Byobu" detalle, Colección de la Universidad Waseda.



Ilustración 8 "Okuni Kabuki Zu" Kioto Colección del Museo Nacional.



Ilustración 9. "Otokomai Zu" Tokio Colección del Museo Nacional



Ilustración 11. Establecimiento del wagoto. "Yarozeki Zumo". Biblioteca Central de Tokio, Colección Kaga Bunk.



Ilustración 12. Desarrollo del Shosagoto. Nakamura Tomijuro I, "Kokon Haiyu Nigao Daizen", Colección del Teatro Nacional.



Ilustración 13. Crowded Saruwaka-machi "Toto Meisho Shibaimachi Hanei no Zu"



Ilustración 14. Vista interior del Kabuki-za de Tokio



Ilustración 15. Vista desde el escenario al interior del Kabuki-za de Tokio



Ilustración 16. Japón, Kabuki Performance. Kankuro Nakamura "Renjishi. Education Images / Universal Images Group), 12 de abril de 2001.



Ilustración 17. Shichinosuke Nakamura de la compañía Heisei Nakamura realiza 'Renjishi' en el Teatro Canal de Madrid, España. 27 de junio de 2018 Peter Sabokel



Ilustración 18. Los actores japoneses de Kabuki Ichikawa Danjūrō XII (centro, como 'Mitsukuni') y Nakamura Utaemon VI (derecha, como 'Kisaragi / Princesa Takiyasha') actúan, con otros, en la producción del Gran Kabuki de Japón de 'Masakado' en la Ópera.



Ilustración 19. El actor japonés de Kabuki Bando Tamasaburo V, con un papel onnagata, en letrero de Zhang Snow del Teatro Ginza, 2001.



Ilustración 20. El actor japonés Ebizo Ichikawa XI se presenta como Espíritu de Wisteria en Fuji Musume como parte de Kabuki en Sadlers Wells el 30 de mayo de 2006 en Londres. Ebizo Ichikawa XI, heredero aparente de una dinastía Kabuki que se remonta a trece generaciones, interpreta dos producciones clásicas de Kabuki con una compañía de treinta músicos y actores en el escenario londinense.



Ilustración 21. Los actores japoneses de Kabuki Bando Kotoji (izquierda, como 'Sato Tadanobu') y Nishizako Sakurako (como 'Shizaku-gozen') interpretan 'Yoshino-Yama' ('Yoshino Mountain'), la sección de viaje de la obra 'Yoshitsune Senbon-zakura' durante un programa de Nihon Buyo Kabuki Dance en la Japan Society, Nueva York, Nueva York, 29 de marzo de 2012.

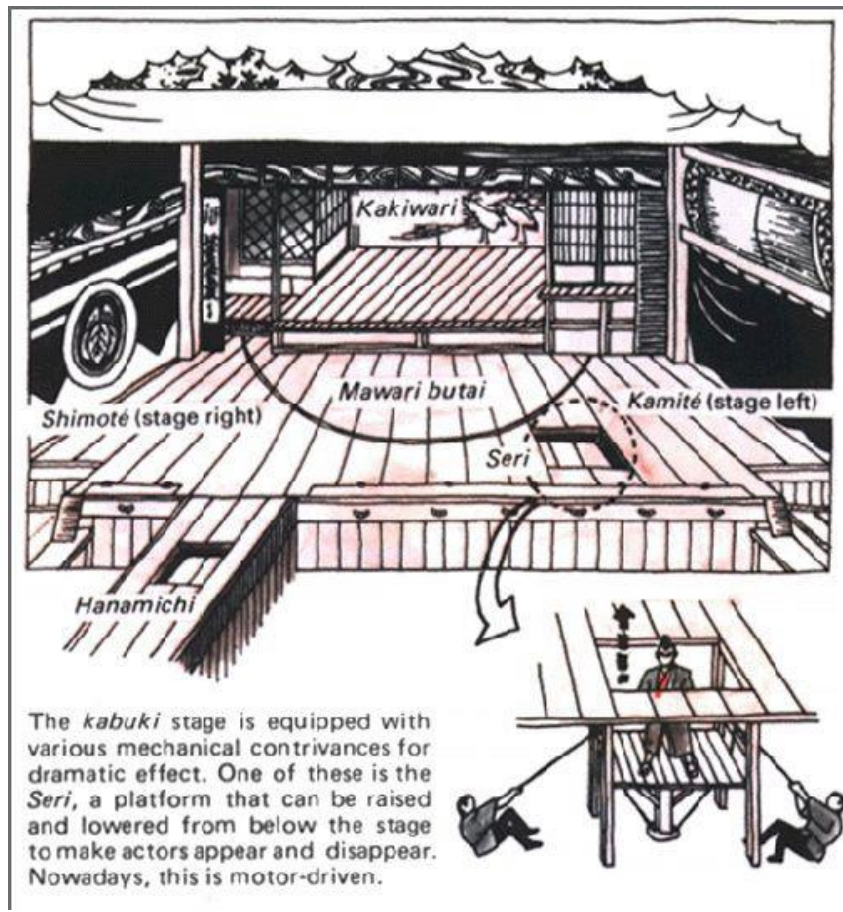


Ilustración 22. Esquema del escenario del teatro Kabuki.



Ilustración 23. Instrumentos musicales dispuestos dentro de la sala.



Ilustración 24. Marzo 2010, Teatro Nacional, Escena de "Kimmon Gosan no Kiri" 'Nanzenji Sammon". Ishikawa Goemon: Nakamura Hashinosuke III (Nakamura Shikan VIII)



Ilustración 25. Marzo 2010. Teatro Nacional, Escena de "Kimmon Gosan no Kiri" 'Nanzenji Sammon', Ishikawa Goemon: Nakamura Hashinosuke III (Nakamura Shikan VIII), Mashiba Hisayoshi: Nakamura Senjaku III.

中村七之助

中村勘三郎

中村勘九郎

シネマ歌舞伎
河竹黙阿弥 作

スクリーンならではの
美と迫力

れんじし

山田洋次
監督作品

主演 中村勘三郎
主演 中村勘九郎
主演 中村七之助
監督 山田洋次
脚本 山田洋次
監修 金亀十郎

同時上映 『眠駱駝物語』

初めての方も
長年観劇の
日本語字幕版の
上映回もあり

製作・配給:松竹

www.shochiku.co.jp/cinemakabuki

Ilustración 26. Renjishi (The Father and Son Shishi Lions) 2008. Cartel promocional.



Ilustración 27. The troupe Heisei Nakamura-za brought Kabuki en el Festival del Centro Lincoln, 2004. Stephanie Berger.



Ilustración 28. Japón, Kabuki Performance. Kankuro Nakamura "Renjishi"



Ilustración 29. Ebizo Ichikawa XI, actor de Kabuki, Japón.

KABUKI DANCE III Bando Tamasaburo



坂東玉三郎舞踊集 3

楊貴妃

—ようきひ—

YOUKIHI

たかお おろち | 高尾 | 大蛇 |
ゆうぎり かねがみさき | 夕霧 | 鐘ヶ岬 |

DVD
VIDEO

photo by 藤山紀彦

Ilustración 30. Kabuki Dance III Tamasaburo Bando Kokihi, DVD, 2003.



Ilustración 31. Marzo 2014, Teatro Nacional, Escena de "Sugawara Denju Tenarai Kagami" 'Yoshidashato Kurumabiki' Umeomaru: Nakamura Mantaro I.



Ilustración 32. Diciembre 1992, Teatro Nacional, Escena de "Kuruwa Bunsho" 'Yoshidaya Okuzashiki' Fujiya Izaemon: Nakamura Tomijuro V.



Ilustración 33. Miembro de la compañía Ichikawa Ennosuke en maquillaje, 01 de junio de 1986, Pierre Perrin.



Ilustración 34. Actor kabuki Ainosuke Kataoka de la compañía Ichikawa Ennosuke. Quim Llenas.



Ilustración 35. Cartel especial de "Kamahige "y" Kagekiyo ", Julio 2016.

江戸絵兩國八景

荒川の佐吉

七月大歌舞伎 製作・松竹

平成28年 7月2日(土) 初日 26日(火) 千穂楽

チケットホン松竹 03-3489-4891

チケット松竹の時間受付 | チケット松竹 | 検索

市川猿之助

猿蓑伝

Ilustración 36. Cartel especial de "Kamahige "y" Kagekiyo ", Julio 2016.

七月大歌舞伎

7月2日(土)初日→26日(火)千穂楽

製作 松竹

市川左團次

中村東蔵

市村家橘

市川男女蔵

市川栄也

大谷桂三

市川門之助

市川丸之助

片岡市藏

坂東亀三郎

澤村田次郎

市川右之助

辰の部 (午前11時開演)

宇野浩二 主演

通し狂言

柳影 澤螢 火

柳澤 騷動

本所菊川町浪毛より
駒込六蔵園庭園まで

市川丸之助 市川右之助 相助 中し候

夜の部 (午後4時30分開演)

荒川 佐吉

江戸絵 両八景

三升 景清

歌舞伎の内鏡

十番の内景

市川丸之助 市川右之助 相助 中し候

市川丸之助

市川左團次

市川寿猿

市川笑三郎

尾上右近

市川右之助

中村東蔵

坂東巳之助

◆チケットホン松竹 (10:00~18:00) ナビダイヤル 0570-000-489 または 03-6745-0888

◆チケットWeb松竹 (24時間受付、発売初日は10:00から) チケットWeb松竹

※窓口販売 お引取りは、6月14日(火)午前10時より ※窓口販売用別種でのお取置きはございません。

※電話番号のおかけ間違いには充分ご注意ください。1番ごじダイヤルボタンを押していただきます。ご協力をお願い申し上げます。

◆観劇料(税込) 1等席 18,000円 / 2等席 14,000円 / 3階A席 6,000円 / 3階B席 4,000円 / 1階様敷席 20,000円

Ilustración 37. Julio 2016, Especial Julio Gran Kabuki del teatro Kabukiza.



Ilustración 38. 2018, Cartel de la obra aragoto 'Kurumabiki' en el teatro de Tokio.



Ilustración 39. 'Mikasyama Goten' (Mikasyama Palace) Escena de "Imoseyama Onna Teikin", [Kugimachi Kumaji].



Ilustración 40. Tsune-ashi ajuste de 'Hamamatsuya Misesaki', Escena de "Aotozoshi Hana no Nishikie", [Kugimachi Kumaji].



Ilustración 41. Kuroko. Asistente de escena vestido de negro. Febrero 1932, Tokio Gekijō, Escena de "Ichinotani Futaba Gunki" "Kumagai Jinya", Sagami: Nakamura Fukusuke V.



Ilustración 42. Marzo 2009, Londres., Shochiku Grand Kabuki, Teatro Barbican.

十七世中村勘三郎三十三回忌追善狂言

河竹黙阿弥 作

連獅子

中村勘九郎
親獅子の精

中村勘太郎
仔獅子の精

二月大歌舞伎

第三部

午後5時30分開演

令和3年 2月2日(火)初日 ⇒ 27日(土)千秋楽 (全3演 0部演 - 18部演)

歌舞伎座 チケットセンター松竹 0570-000-489 #126 054905000

チケットWeb松竹 022-227-0000 (0部演専用)

歌舞伎座株式会社(有) 歌舞伎座 歌舞伎座 歌舞伎座 歌舞伎座
〒100-0001 東京都千代田区千代田1-1-1
東京千代田区千代田 歌舞伎座 歌舞伎座 歌舞伎座 歌舞伎座

製作 松竹

Ilustración 43. "RENJISHI" para conmemorar el 33 aniversario de la muerte de Nakamura Kanzaburō XVII. Teatro Kabukiza.

世阿彌元清 原作 坂東玉三郎 補綴

二人静

ふたりしずか

静御前の豊
坂東玉三郎



令和元年10月2日(水)初日 | 26日(土)千秋楽
芸術祭十月大歌舞伎「夜の部」午後4時30分開演
※令和元年年度(第24回)文化庁芸術祭参加公演

二階観料 (税込)
1等席 18,000円
2等席 14,000円
3階A席 6,000円
3階B席 4,000円
1階観劇席 20,000円

※チケットホン松竹 (03-588-1810)
予約センター 0570-000-489
FAX 03-5743-0888

※チケットWeb松竹 (3日間限定)
チケットWeb松竹 [検索]
チケットWeb松竹のお問い合わせ
03-5545-2208 (10:00-18:00)

松竹

製作 松竹

Ilustración 44. 2019, FUTARI SHIZUKA, 'The Two Shizukas'.



Ilustración 45. 28 de abril del 2016, Tokio. El actor de Kabuki Shido Nakamura 'Hanakurabe Senbonzakura' La última obra de teatro kabuki de tecnología digital, coprotagonizada por el popular ídolo virtual Hatsune Miku. Carl Court.



Ilustración 46. Ejemplos de maquillaje.

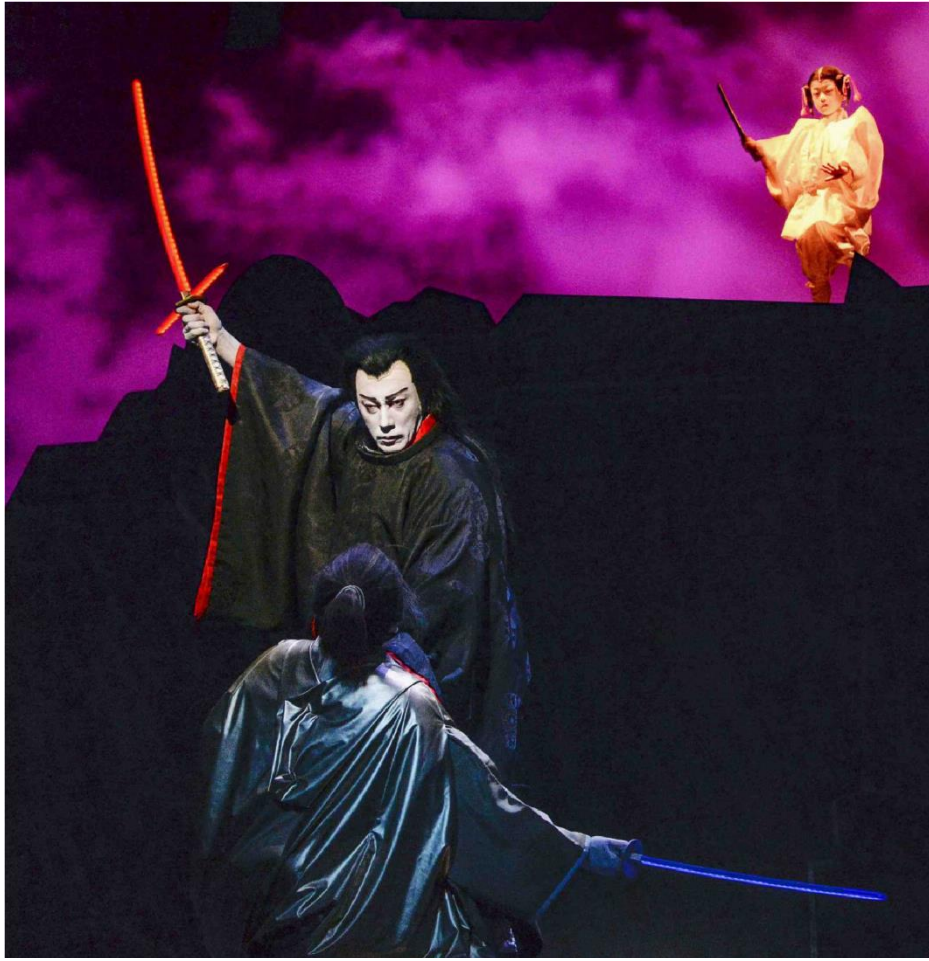


Ilustración 47. 28 de noviembre del 2019, Tokio, Los actores de Kabuki Ebizo Ichikawa y su hijo Kangen Horikoshi actúan durante la actuación de 'Star Wars Kabuki' que se produjo para promover el próximo lanzamiento de 'Star Wars. El ascenso Skywalker'.

Capítulo 2. Elementos visuales de la puesta en escena

Una vez conocido el contexto histórico y cultural del *kabuki*, se abordarán los elementos escenográficos que lo componen. Al plantear una explicación sobre el escenario, el vestuario, maquillaje y estilos de obras que existen en el teatro *kabuki*, identificarlos es necesario no solo para apreciar una interpretación, sino para hacer un análisis completo y con ello poder entender todo lo que sucede en una puesta en escena.

Este capítulo se basa en la tesis de la doctora Violetta Brázchnikova³³, la información disponible de la página web Invitación al Kabuki³⁴, del Consejo de Artes Japonesas; y el texto de Miguel Astorga³⁵.

2.1 Clasificación de las obras del teatro *kabuki*

Se parte de la clasificación de las obras que componen el teatro *kabuki*, al igual que en el teatro occidental, es posible encontrar distintos tipos de obras, en la actualidad se siguen interpretando más de trescientas obras del *kabuki*, estas se pueden agrupar según su contenido o según su origen.

La primera categoría por revisar es según su contenido, es decir, el tipo de historias, y se divide en tres tipos de obras.

- a) *Jidai-mono* hace referencia a las obras históricas, estaban basadas en sucesos que involucraban *samuráis* o nobles de la corte, además de sucesos anteriores a la época Edo, cuando algunas obras llegaban a hablar de los sucesos de dicha época tenían que ocultar la información para intentar evitar las prohibiciones del *bakufu*, esto lo lograban tomando eventos y nombres de otras épocas.

³³ Violetta, Brázchnikova, *La influencia de Ichikawa En'Nosuke III en la evolución de los recursos escenográficos del teatro kabuki y su relación con la puesta en escena del teatro contemporáneo español*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2011, p. 187.

³⁴ Japan Arts council, *Invitación al Kabuki: Guía de artes escénicas tradicionales japonesas kabuki*, Japan Arts council, marzo 2019, <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/sp/index.html>

³⁵ Astorga, Miguel, *Nuevas Perspectivas De Investigación Sobre Asia Pacífico*, Capítulo 7. Kabuki: Estilos y características principales del teatro japonés en época Edo, Granada, Universidad de Granada, 2008.

Estas obras no siempre respetaban los hechos históricos, los escritores tenían libertad creativa para reescribir la historia según sus intereses y las puestas en escena eran estilizadas, se necesitaba una gran escenografía y grandes cantidades de reparto, los vestuarios, por su parte, debían ser estilizados y elegantes, acordes a las clases altas.

- b) *Sewa-mono* eran obras contemporáneas nacionales, al contrario de la categoría anterior, en estas puestas en escena estaban basadas en asuntos que reflejaban las costumbres y las condiciones sociales de las personas comunes en la época Edo. Las producciones eran realistas, representando conflictos amorosos o historias de la vida cotidiana, se intentaba captar a los ciudadanos, el vestuario al igual que la escenografía era mucho más realista. Una subcategoría que se encuentra aquí son las obras *kizewa-mono* que eran historias realistas sobre personas de clases bajas.
- c) También se encuentran las *Jidai-sewa* que son puestas en escena donde la historia presentaba, de forma estilizada, las relaciones humanas entre personas comunes; cómo se puede observar, esta subcategoría es la unión de las dos primeras.
- d) *Shosagoto* es un término referente a las obras de teatro danzadas, como se mencionó en el capítulo anterior, el *kabuki* surgió como un estilo de danza que, pasando por diversos cambios, se convirtió en la combinación de danza y diálogos; estas obras se siguen presentando hoy en día, un ejemplo de ello son los *henge-buyo*, o danzas de transformación, en las cuales un solo actor danza como si fuera distintos personajes.

El vestuario utilizado en estas obras está cargado de color, son piezas artesanales y de diseño; aquí es donde se encuentran, en gran parte, las obras retomadas del teatro Nō y algunas del Bunraku.

Ahora bien, la segunda categoría se integra de tres tipos de puesta en escena según el origen de las obras.

- a) *Gidayu-kyogen* son las obras que fueron adaptadas del *ningyo-joruri*, también conocido como *maruhon-mono*³⁶, se caracterizan por tener una gran cantidad de actuaciones musicales estilizadas, su dirección estética y la narración *takemoto* o *gidayu-bushi*.³⁷
- b) *Jun-kabuki* hace referencia a las obras escritas exclusivamente para producciones del *kabuki*, es decir, que no fueron apropiaciones de otras artes escénicas japonesas. La mayoría de las producciones del periodo Bunka y Bunsei forman parte de esta categoría.
- c) *Shin-kabuki* fueron las obras escritas desde la mitad del periodo Meiji hasta la Segunda Guerra Mundial, estas eran escritas por autores que no tenían una conexión directa con el *kabuki* hasta ese momento, son influenciadas por el teatro occidental y las novelas, las interpretaciones se hacían con técnicas de actuación y producción modernas.

2.2 Clasificación de personajes

En este apartado se retoman las clasificaciones más usuales dentro de las obras ya que las subclasificaciones son amplias y varios personajes no son comunes de ver en todas las puestas en escena. Es importante mencionar que, *Yakugara*³⁸ es el método utilizado dentro del *kabuki* para agrupar a los personajes que se encuentran en las obras, principalmente se dividen en tres tipos de papeles, *onnagata*³⁹, *tachiyaku*⁴⁰ y *katakiyaku*⁴¹, estos a su vez serán divididos según más características.

Los *onnagata* se dividen en dos categorías:

³⁶ Teatro de marionetas japonés.

³⁷ Música narrativa usada para el argumento, está compuesta de un narrador o *tayu* y los músicos de *shamisen*.

³⁸ Papel o rol.

³⁹ Personajes femeninos.

⁴⁰ Personajes masculinos.

⁴¹ Personajes villanos.

- a) Los jóvenes: Se pueden encontrar a las *akahime*, las princesas elegantes, y a las *machimusume*, las jóvenes valientes de ciudad.
- b) Los maduros; dentro de la primer, mientras en los personajes femeninos mayores se encuentran las *katahazushi*, las tenaces sirvientas que trabajan en las casas de *samuráis*, y las *sewa-nyobo*, esposas que cuidan a sus maridos diligentes.

En los *tachiyaku* se encuentran dos papeles principales: los *aragoto*⁴² y los *wagoto*⁴³, comparten los papeles de personajes menores de los *jitsugoto*, hombres valientes y desgraciados; y los *sammaime*, personajes tontos.

Entre los villanos (*katakiyaku*) se pueden encontrar cinco clasificaciones más comunes:

- a) Los *jitsuaku*: supervillanos irremediables, conspiran para formar una rebelión.
- b) *Irogataki*: El rival de amor del héroe.
- c) Los *iroaku*: Un “Don Juan” villanos apuestos.
- d) *Hagataki*: Villanos de menor importancia.
- e) Los *kugeaku*: Nobles malvados.

Otros papeles de menor importancia que se pueden encontrar en las puestas en escena son los *dokegata*, comediantes cuyo trabajo es hacer reír a la audiencia; los *wakashugata*, los jóvenes hermosos y los *kuroko*, son personas totalmente vestidas de negro, no son actores, sino ayudantes de escena, su trabajo es ayudar al actor con su vestimenta o a cambiar la escenografía, por tanto, el público no les presta atención.

⁴² Personajes salvajes y heroicos, su principal característica es la virilidad y la violencia.

⁴³ Personajes elegantes y sutiles, caracterizados por la sumisión, una potente vida afectiva y un rol pasivo.

2.3 El *mie* y las *katas*

El *mie* es una técnica especial en el teatro *kabuki*, se usa en momentos culminantes o cuando el actor principal pone fin a una obra, (...) *podría definirse como una pose o gesto que hace el actor dando un gran énfasis a la ausencia de todo movimiento, congelándose, este mie va acompañado de un gesto de ojos (cruzando los ojos)*⁴⁴. Esta técnica se origina por la influencia de las estatuas budistas, donde Buda es representado con poses exageradas y una mirada agónica.

En el *kabuki* no hay movimientos libres, todos sus movimientos y pasos son estilizados, debido a su origen en la danza tradicional japonesa, el *mie* marca el tipo de *kata* que se usará, acompañado del ritmo de un instrumento de percusión; estos movimientos representan acciones mímicas.

Las *katas*, o formas, son usadas para marcar las diferencias entre los roles de las obras, son movimientos para que el actor muestre su habilidad⁴⁵ en el escenario, es también el cómo debe mirar a los demás personajes y denota el movimiento particular del papel desempeñado; también son usadas cuando el actor prescinde del diálogo y muestra una idea condensada en una serie de movimientos.

Estas formas son heredadas de padre a hijo, en las familias *kabuki*, o de maestro a alumno, se aprenden mediante la observación e imitación buscando la perfección a la hora de la interpretación y aunque existe permiso de modificar las *katas* debe hacerse de forma sumamente sutil, para que cada actor pueda darle un sello personal.

Durante la época Meiji se crearon la mayoría de las *katas* existentes⁴⁶, en la actualidad se prefiere usar las formas ya existentes, pues está comprobada su efectividad sobre el escenario y la aceptación del espectador; por el contrario la invención de nuevas *katas*

⁴⁴ Astorga, Miguel, *Nuevas Perspectivas De Investigación Sobre Asia Pacífico*, Capítulo 7. Kabuki: Estilos y características principales del teatro japonés en época Edo, Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 12.

⁴⁵ Como se vio en el capítulo pasado, el actor es lo principal dentro de la obra *kabuki*, todo lo que está en el escenario es usado para hacer destacar la gran habilidad interpretativa, hasta el punto de que los libretos deben ser aprobados solo cuando los actores estén satisfechos.

⁴⁶ Creados por Danjūrō IX y Kikujirō V.

supone un riesgo, además, el público mismo es quien demanda la realización de las formas antiguas.

2.4 Diseño de personaje

Al pensar en el vestuario nos encontramos con una amplia gama de elementos que sirven para conformar y reforzar cada personaje, éste además es asignado acorde a la edad, clase social, profesión de cada personaje para facilitar la identificación por parte del espectador.

a) Ropa

La mayoría de las obras son ambientadas en la época Edo, esto tiene como consecuencia que el vestuario habitual de todas las obras sea el *kimono* mismo que es diseñado y confeccionado según las necesidades del personaje y la historia, como realzar partes del cuerpo, el uso de color o adornos. Para los papeles masculinos, sobre todo los guerreros, las líneas del *kimono* serán más gruesas, los hombros exagerados para dar la sensación de fuerza y valentía; mientras que para los papeles femeninos las líneas deberán ser más suaves, el *kimono* más largo y ajustado para buscar que se vean las curvas de un cuerpo de mujer.

Se pueden encontrar distintas piezas textiles en todas las obras, los *samuráis* son identificados por su *kamishimo*⁴⁷ usado para imponer en el escenario; los campesinos y marginados visten el *kataire*, es decir, en los hombros y faldones de dichos trajes tienen manchas de distintos colores para simular ropa remendada.

El vestuario de los personajes masculinos usualmente está inspirado en la época Edo, suele ser el *suo*, que es el *kimono* clásico combinado con una *hakama*, el color de estos varía según la intención de la escena o de la personalidad del personaje. Los *nikujuban*⁴⁸, son comúnmente usados cuando un personaje debe tener tatuajes, marcas o cuando se debería mostrar “piel desnuda”.

⁴⁷ Vestimenta formal de los *samuráis*, constaba de tres prendas: la *hakama* que cubría las piernas, el *kimono* para cubrir el cuerpo y el *kataginu* una chaqueta que se llevaba encima. Esta ropa solo se usaba para la vida en la corte; en batalla usaban prendas más sencillas.

⁴⁸ Prenda de color piel, simula una segunda piel.

En el vestuario de personajes femeninos se pueden encontrar los trajes hechos con seda roja, bordada con hilos de oro y plata para representar a las jóvenes de la alta aristocracia. Además, cada familia del *kabuki* tiene su propio emblema para diferenciarse entre sí, estos emblemas son usados en la parte trasera de los *kimonos*.

En cuanto al uso de color, el *asagi*⁴⁹ es usado para los hombres jóvenes que transmite gran atracción física; el *murasaki*⁵⁰ es para los jóvenes guerreros de alto grado, transmitiendo honor y dignidad. El *ukoniro*⁵¹ representa poder, personajes ricos y extravagantes; el *roiro*⁵² es usado por los villanos, representando el mal y; el *tankoushoku*⁵³ transmite inteligencia, usado para las doncellas o dos amantes en la obra.

b) Pelucas

Los actores utilizan pelucas que representan los peinados de la época Edo, se fijan sobre una base de seda llamada *habutae*⁵⁴, el tipo de peluca más común en las obras es la *abura tsuki*⁵⁵, llamada así por la película de aceite que la cubre para lograr brillantez. Los personajes *samuráis* utilizan una peluca característica, *chikaragamis*, que dejan la parte frontal despejada y solo los laterales de la cabeza con mucho cabello.

Para los papeles de jóvenes, que no se afeitaban la cabeza, se usan las pelucas *maegami* que son cabelleras con gran cantidad de cabello peinado hacia atrás y recogido en una coleta. Los niños usan las *chicomage*, y para personajes que no se han afeitado en pocos días o por enfermedad existen las *gojunichi*⁵⁶ que son pelucas de poco pelo.

Por su parte, las pelucas para personajes femeninos son más estilizadas y sirven para mostrar la posición social; las *shimada* son para las mujeres solteras, reciben un segundo nombre acorde al tocado que lleven. Los *tachiyaku* tienen alrededor de mil tipos de pelucas, debido a las personalidades de los papeles, por su parte, los *onnagata* tienen aproximadamente cuatrocientas variedades.

⁴⁹ Color azul claro.

⁵⁰ Color púrpura.

⁵¹ Color dorado.

⁵² Color negro.

⁵³ Color rosa.

⁵⁴ Sirve para representar la porción de cabeza afeitada.

⁵⁵ Peluca aplicada en aceite.

⁵⁶ Pelucas de cinco días

Así, dentro de las obras se utilizan diversos trucos que ayudan al espectáculo para ser más vistoso, algunos son usados para cambiar el traje de los actores sin que se tenga que terminar la escena.

El *hikinuki*, es uno de estos trucos, el *kuroko* ayuda al actor a quitarse la parte superior del traje, para quedarse con el que llevaba debajo; es usado en escenas de batalla para mostrar el cambio de personalidad del personaje.

Bukkaeri es el nombre de otro truco, en este las costuras de los hombros y las mangas son realizadas de tal manera que cuando el ayudante tire de los hilos, la parte superior del traje quede colgando en la cintura y así se muestre el traje inferior de un color distinto; usualmente en ese momento también se hace un cambio de peinado.

c) Maquillaje

El uso del maquillaje es de los elementos más importantes del diseño de personajes en el *kabuki*, este sirve para identificar el tipo de personaje que se está representando; a diferencia del teatro Nō donde se usan máscaras, en el teatro *kabuki* el rostro y las expresiones del actor son vitales para la actuación.

Dependiendo del personaje se usa uno de los tres colores básicos del maquillaje: azul, rojo y negro; también se emplean grises y marrones para acentuar o esconder ciertos rasgos faciales. Se comienza por aplicar una capa base de color blanco de polvo de arroz⁵⁷, esto ayuda a que el rostro se asemeje a una máscara y después se pinta acorde al papel del actor. Esta técnica se conoce como *kumadori*⁵⁸, sigue el contorno de los huesos y los músculos faciales para enfatizar expresiones, además es una de las características importantes del *aragoto*. El color azul suele usarse para dar cualidades diabólicas, de odio, por lo cual es usado para los villanos; mientras el rojo denota ira, energía, fuerza, rectitud y pasión, así que es asignado a los héroes.

⁵⁷ Como la que usan las *geishas*.

⁵⁸ Significa "tomado por las sombras". Surge en 1673, cuando los teatros iluminados con antorchas, al tener poca iluminación era necesario tener maquillajes muy remarcados para que el público pudiera verlos, el primero en aplicar esta técnica fue Ichikawa Danjūrō I

También existe la tradición del *hayagane*⁵⁹ para darle más realismo a la obra, pues en la época Edo, las mujeres casadas y los hombres nobles solían utilizar la técnica como distintivo de su rango social. Hoy en día la variedad de *kumadori* es aproximadamente de cien tipos distintos.

El *kumadori* se divide en varios estilos, los más representativos son:

- a) *Ipponguma*: El color que predomina es el rojo, el contorno de las fosas nasales, el exterior de los ojos hacia arriba y hacia la oreja se crea un medio círculo; el espacio entre el lagrimal y las cejas, el contorno de la boca con líneas hacia abajo, para simular una cara triste; y la punta de la barbilla, son los elementos que se pintan de rojo; mientras los ojos y las cejas son pintadas de negro. Este maquillaje suele usarse para expresar maldad.
- b) *Kugeare* o *iruka*: Las cejas son pequeñas y cortas, el contorno de los ojos y la boca se pintan de negro; en este maquillaje predomina el color azul, que sale del párpado inferior hacia las sienes; las fosas nasales son contorneadas, las líneas siguiendo el contorno del pómulo, desde el cartílago nasal salen líneas que siguen el contorno de las cuencas de los ojos hasta la mitad superior, para después unirse entre las cejas; el mentón nuevamente lleva adornos del mismo color. Es usado para representar villanos, por la astucia y la rudeza.
- c) *Mukimi*: Las cejas se pintan de color negro en un ángulo de treinta grados, las líneas rojas se extienden desde el párpado inferior, curvándose hasta encontrarse con el final de la ceja; la sombra de los ojos es suave, difuminada, mientras, el contorno del ojo se pinta de negro con una línea que sale hacia arriba desde la parte exterior del ojo. Este maquillaje enfatiza el encanto sexual y la hermosura de un hombre joven.
- d) *Nihonguma*: El maquillaje es similar al *ipponguma*, pero la sombra de los ojos se difumina, el contorno negro de los ojos es más enfatizado; las cejas son exageradas y pintadas hacia arriba, una línea roja es pintada hacia afuera desde la

⁵⁹ Tintar los dientes de negro.

parte exterior de la ceja; la barbilla es pintada con azul. La intención es transmitir calma.

- e) *Sujiguma*: El color predominante nuevamente es el rojo, parecido al *ipponguma*, agregando líneas gruesas hacia arriba desde la parte interior del ojo, se conectan las cejas con otra línea roja y las líneas de las barbillas son más pronunciadas. Simboliza la rigidez, la pasión y la juventud.
- f) *Tsuchigumo*: El color predominante es el marrón, hace alusión al mal y a los demonios. Las líneas se pintan desde el lagrimal, pasando por el párpado superior y hasta el exterior del ojo girando hacia abajo, se usan sombras y líneas marrones hacia arriba de la frente, la barbilla lleva decoraciones del mismo color y desde la espina nasal anterior se trazan líneas que siguen el contorno de los pómulos; la boca es pintada de negro con curvaturas hacia arriba, similar a un bigote, las cejas también son exageradas con el color negro.

El maquillaje de los *onnagata* es diferente, el actor sella sus cejas con tela, se envuelve la cabeza con una tira de seda o algodón y aplica la base blanca sobre el rostro, cuello y espalda. Los párpados, nariz, cejas, pómulos, sienes y orejas se pintan, ya sea con pinceles o los dedos; con color rojo, verde y negro.

El kumadori femenino se usa solamente para caracterizar personajes sobrenaturales, como espíritus malignos, hechiceras, demonios, etc. En el teatro *kabuki* no hay maquilladores, cada actor debe maquillarse, pues es un ritual importante que significa prepararse mentalmente para desarrollar su papel y entrar en el personaje.

2.5 Escenario

El *honbutai*⁶⁰ es donde toda la magia sucede, por ello, en el *kabuki* pasó a través de varios cambios, se agregaron elementos con el objetivo de mantener el contacto con el público, volviendo las puestas en escena en acción en todos los lugares de la sala. En este apartado

⁶⁰ Escenario.

se explica cada elemento que compone el escenario actual del teatro *kabuki*, comenzando por la división del escenario como los puntos cardinales:

- a) *Kamite*: el lado derecho donde los personajes de alta posición se sientan y que representa el este, los elementos de utilería son acomodados para que las escenas de interiores se realizan aquí.
- b) *Shimote*: A la izquierda, aquí es donde se acomodan los personajes de posición menor, representa el oeste, y en este lado suceden las escenas de exterior.
- c) El fondo del escenario representa el norte y las butacas, donde se encuentra sentado el público, representa el sur.

Debido a las escenas de acción o de fantasía, era necesario encontrar como lograrlos, se crearon numerosas trampillas, pasillos y más elementos que ayudarán a dar efectos visuales como los que hoy en día se tienen con el cine; entre estos elementos se encuentran:

- a) *Mawaributai*: Es una sección giratoria en el centro del escenario, permite desarrollar una escena dentro de otra de forma simultánea, también se logran cambios de escenografía en pocos segundos y por tanto no hay necesidad de cerrar el telón; sirve para dar énfasis en el drama que se está ejecutando o para representar recuerdos.
- b) *Seri*: Es una trampilla que permite subir y bajar elementos de utilería, gran parte de la escenografía o actores; es usado para generar sorpresa entre el público, es muy usado en los personajes mágicos y se pueden encontrar en cualquier parte del escenario.
- c) *Naraku*: Se refiere al sótano bajo el escenario, aquí se instalan el *seri*, el *mawaributai* y más elementos, es el lugar donde se operan los mecanismos.
- d) *Kuromisu*: Es la sala de música, de aproximadamente cuatro metros cuadrados, se encuentra del lado *shimote*, es utilizada para cantar con acompañamiento de instrumentos musicales, el uso de tambores y demás efectos de sonido. Tiene una ventana cubierta con mamparas negras que da hacia el escenario.

- e) *Yuka*: Es la plataforma para los narradores, se encuentra en *kamite*, aquí se realizan dos tipos de narraciones: *degatari*, que es una narración con la cortina enrollada, es decir, deja a la vista al narrador; y *misu-uchi*, la narración con la cortina baja.
- f) *Joshiki-maku*: Es el telón habitual del escenario que marca el inicio y termino de las escenas, los tramoyistas lo cierran de izquierda a derecha.
- g) *Hanamichi*: Es una pasarela en el *shimote*, se extiende desde el escenario atravesando la zona de los asientos hasta la parte trasera de la sala. Su nombre significa “camino de flores”, esta pasarela puede servir para simular un camino u otro entorno, se implementó en el *kabuki* para mantener la interacción con el público.

En algunas obras se usa una segunda pasarela, *kari-hanamichi*, ubicada en *kamite* paralela a la primera, usualmente los actores suelen mantener diálogos desde ambos caminos, provocando así una obra casi en trescientos sesenta grados para el espectador.

- h) *Suppon*: Es un *seri* de menor tamaño ubicado en el *hanamichi*, se usa para la entrada de actores cuyos papeles son fantásticos y así dar la impresión de haber aparecido de la nada.
- i) *Agemaku*: Es el telón de entrada para separar la pequeña habitación detrás del público que se conecta con el escenario por medio del *hanamichi*, en el telón se encuentra el escudo del teatro sujeto con anillos de metal, la intención es que tintineen avisando la entrada o salida de un personaje.
- j) Otro elemento utilizado en el teatro *kabuki* son los arneses y cuerdas para las escenas de los *chūnori*, personajes voladores; estos pueden recorrer todo el teatro casi rozando las cabezas del público.

2.6 Reflexiones finales sobre los elementos visuales de la puesta en escena

El teatro *kabuki* está integrado por muchos elementos que han sido conservados durante el paso de los años como partes fundamentales para el éxito de la función y, al igual que en el capítulo anterior, se nota el peso que las tradiciones tienen en cada interpretación, donde los actores aprenden y reproducen las enseñanzas del teatro clásico japonés.

Las obras se pueden dividir en tres categorías: las obras de contenido histórico, las de temática de la vida cotidiana y las obras danzadas. También suelen dividirse según el periodo donde fueron creadas: las puestas en escena retomadas del *ningyo-joruri*, las obras escritas exclusivamente para el *kabuki* y las piezas escritas a partir de la mitad de la era Meiji hasta la Segunda Guerra Mundial.

De igual forma, se tienen muy bien identificados por categorías, los elementos que integran las historias, como son los personajes, los movimientos, el vestuario, las pelucas, etc.

Por medio del *yakugara* se agrupan los personajes de las obras, teniendo tres principales categorías: *onnagata*, *tachiyaku* y *katakiyaku*, estos papeles tienen además sus propias divisiones, debido a la gran cantidad de personajes que existen.

Las familias del *kabuki*, y las escuelas hoy en día, son los responsables de que la tradición y el conocimiento sobre este arte siga pasando de generación en generación; las *katas* son claro ejemplo de esto, aprendidas mediante la observación, la imitación en la práctica, pocas veces se permiten tener variaciones sutiles en las series de pasos. Además, se prefiere seguir usando las formas ya existentes, por su éxito, en vez de la creación de nuevas.

El símbolo de la familia *kabuki* se puede encontrar no solo en las *katas* que realiza un actor, sino también en su vestuario, ya que tiende a estar cosido en la parte trasera del kimono. El vestuario habitual está basado en la ropa de la época Edo, diseñado para captar a la perfección la esencia del personaje y del actor que lo interpreta, por medio de colores, adornos y exageraciones se puede lograr que cada prenda sea única, que muestre el rango social, trabajo y personalidad.

Las pelucas también son basadas en los peinados de la época donde surgió el kabuki, y al igual que el vestuario, es un refuerzo que dependerá de la cantidad de cabello, el peinado o el corte, para saber la condición de cada personaje.

El maquillaje en el *kabuki* es un ritual para los actores que ellos mismos deben realizar, simboliza la preparación mental para entrar en la piel del personaje, para lograr la interpretación perfecta, por lo que no hay maquillistas que los ayuden, es un proceso individual.

Existe una gran variedad de *kumadori*, creados para realzar los rasgos y expresiones del actor, por medio de los colores y líneas se puede dar a entender la naturaleza de los personajes, el papel que desempeñan dentro de la obra; sobre todo en los *aragoto*, pues para los *onnagata* el proceso de maquillaje es distinto y el único momento donde se usa el *kumadori* es cuando los personajes femeninos son demonios, hechiceros o fantasmas. Por su parte, el escenario y los elementos que se han añadido con el tiempo, logran generar ilusiones ópticas, similares a los efectos cinematográficos; buscan y logran la interacción de los actores con el público, creando obras que sumergen al espectador en la historia, gracias a que esté rodeado de acción con escenas simultáneas durante la función.

Finalmente, si bien, cada componente del teatro *kabuki* ha sido pensado para crear una experiencia única, donde la cuarta pared no existe, mientras en el teatro occidental es algo común; es importante conocer cada elemento y su significado para poder comprender una puesta en escena.



Ilustración 48. Paleta de colores básicos en el Kabuki.



Ilustración 49. Exposición de vestuario Kabuki en el Aeropuerto de Narita.



Ilustración 50. Ejemplo de pelucas masculinas.



Ilustración 51. Ejemplo de pelucas femeninas.



Ilustración 52. Maquillaje Ipponguma.



Ilustración 53. Maquillaje Kugeare o iruka.

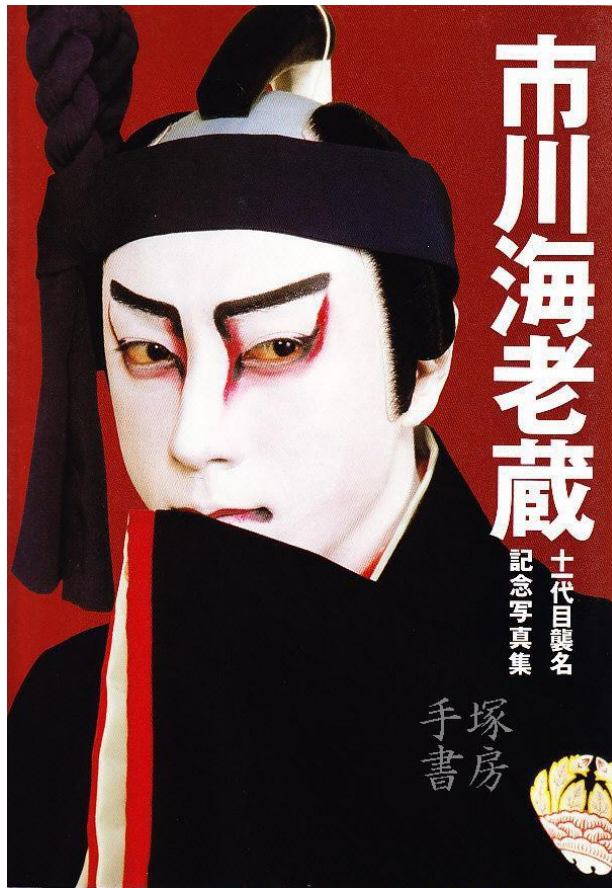


Ilustración 54. Maquillaje Mukimi.



Ilustración 55. Maquillaje Nihonguma.



Ilustración 56. Maquillaje Sujiguma.



Ilustración 57. Maquillaje Tsuchigumo.

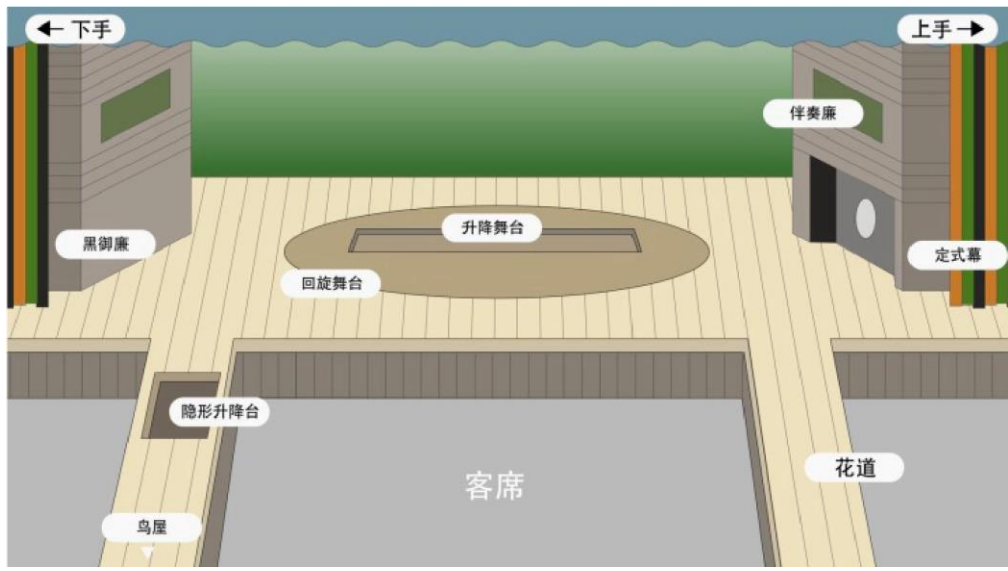
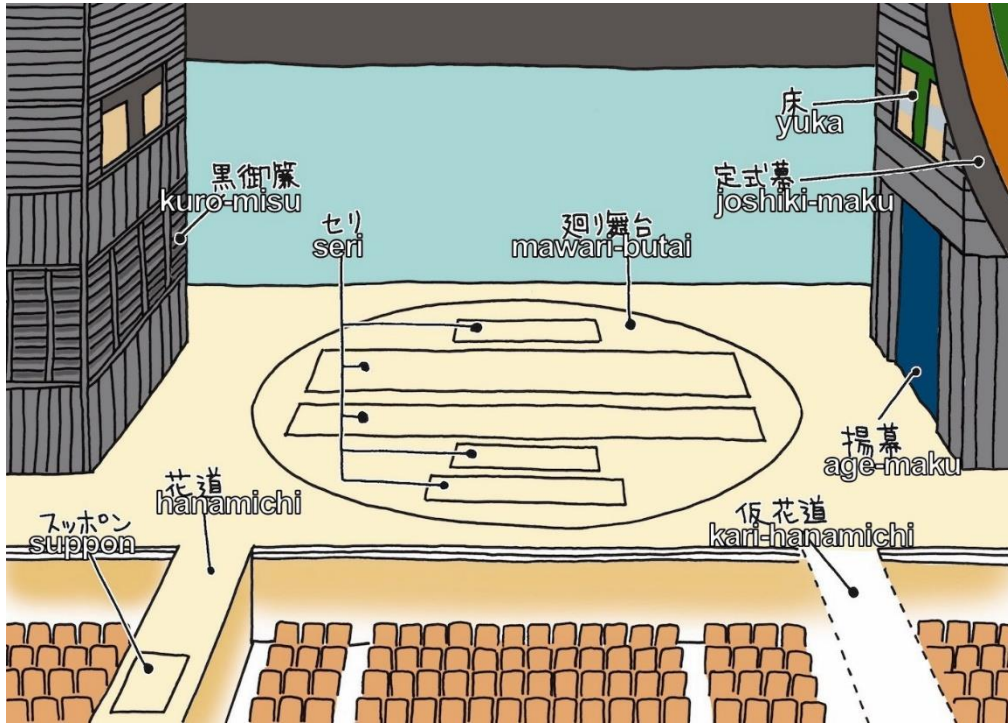


Ilustración 58. Esquemas del escenario.



Ilustración 59. Mawaributai.



Ilustración 60. Seri.



Ilustración 61. Naraku.



Ilustración 62. Kuromisu.

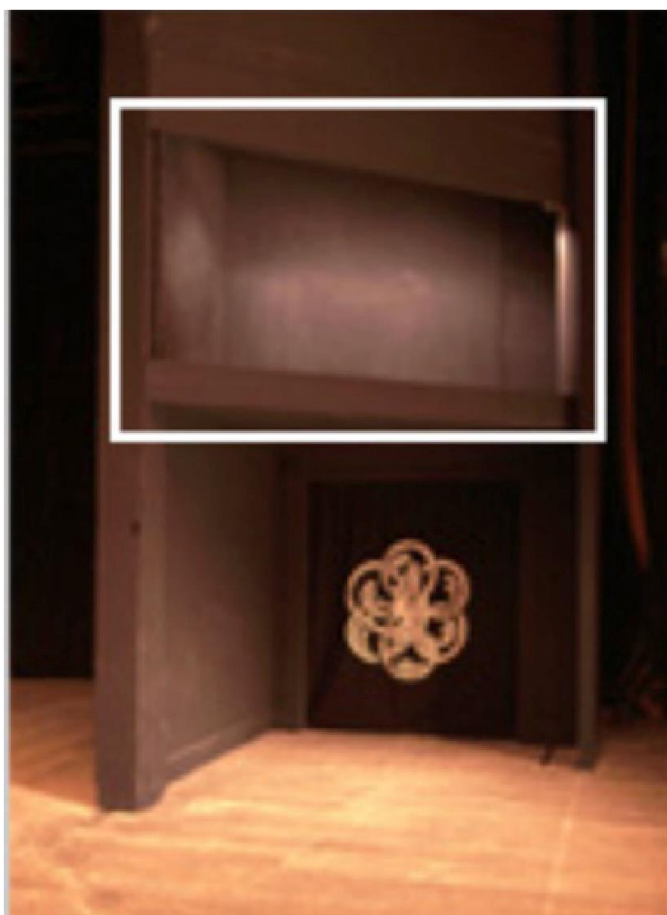


Ilustración 63. Yuka.



Ilustración 64. Joshiki-maku.



Ilustración 65. Hanamichi.



Ilustración 66. Suppon.



Ilustración 67. Agemaku.

Capítulo 3. Análisis de la obra *Kotobuki Soga no Taimen*

Una vez explicados los elementos fundamentales dentro del teatro *Kabuki*, es necesario ejemplificarlos por medio del análisis de una obra. Para este apartado se ha elegido la puesta en escena *Kotobuki Soga no Taimen*, donde los elementos más importantes a analizar son los personajes y los recursos del escenario; hay que recordar que las obras del *kabuki* durante aproximadamente ocho horas, por lo cual solo se toman cuatro fragmentos de esta obra.

Este análisis está dividido en cuatro partes: Argumento de la obra, un listado de personajes descritos psicológicamente junto a su posición social, vestuario y maquillaje, y el uso de los elementos del escenario.⁶¹

3.1 Argumento

Kotobuki Soga no Taimen – The Revenge of the Soga Brothers, creada por el dramaturgo Ichikawa Danjūrō I, y actualizada por el dramaturgo Kawatake Mokuami, es de las obras más populares del *kabuki*, se encuentra en la categoría de *Jidai-mono* y *Jun-kabuki*, basada en la venganza real de los hermanos Soga y ambientada en la época Kamakura, desde el siglo XIX ha sido frecuentemente interpretada durante el primer programa de *kabuki* cada año.

Kotobuki Soga no Taimen cuenta la historia de los hermanos Soga en busca de su venganza contra Kudō Saemon Suketsune, el hombre que asesinó a su padre, Kawazu Saburō Sukeyasu, cuando ellos eran pequeños; esta historia se considera un importante ejemplo de lealtad en Japón.

El primer fragmento de la obra es *Oshi no Fusuma Koi no Mutsugoto – The Lovebirds: Sumo*, en la cual se presentan cinco personajes y es la introducción a la historia principal.

⁶¹ Las escenas analizadas y las fotografías de los vestuarios fueron tomadas del canal de YouTube: Kabuki Kool.

La cortina se abre dejando ver a Kawazu Saburō Sukeyasu (el padre de los protagonistas y un famoso luchador de *sumo*), que pelearía contra Mata no Gorō (su rival y el villano irremediable de la historia) y a la cortesana Kisegawa cuyo papel era decidir al vencedor del encuentro; Kawazu y Kisegawa salen del escenario al terminar el enfrentamiento. Cuando Mata no Gorō pierde el encuentro no puede aceptar la derrota y cegado por el resentimiento decide hacer un plan para que Kawazu muera.

Entrando por la parte izquierda o *shimote* del escenario aparecen dos pájaros del amor, cuya leyenda dice que si uno muere, el otro se volverá loco y morirá; Mata decide asesinar a uno de ellos para darle de beber un poco de su sangre en el *sake*⁶² a Kawazu y con ello arrojarle una maldición de muerte, después sale del escenario.

Desde el *suppon* emerge el espíritu del pájaro del amor hembra y desde el fondo del escenario aparece su amado, el espíritu del pájaro del amor macho, ambos de forma antropomorfa, cuando ellos se reencuentran en un abrazo, Mata vuelve a aparecer dispuesto a pelear.

La historia de los hermanos Soga cuenta que un día durante una cacería en las montañas de Hakone, Kawazu es asesinado por su primo, Kudō Suketsune, como causa del hechizo arrojado por Mata no Gorō y por una pelea de poder, donde buscaba quedarse con sus tierras; Kudō ordena a sus criados asesinar a Kawazu, y estos le disparan una flecha en el pecho. Jūrō, con cinco años, y su hermano Gorō, de tres años, se quedan sin padre. Cuando su madre se vuelve a casar con un hombre llamado Soga, deciden enviar al menor a un templo budista para que se convierta en monje y quedarse solo con el hijo mayor; ambos crecen deseando vengar la muerte de su padre.

En la segunda parte, *Ya no Ne – The Arrowhead*, se presenta a Soga no Gorō, el hermano menor en el templo, como un poderoso guerrero listo para buscar la venganza; a través de un sueño, producido por el dibujo de un barco del tesoro⁶³, Soga no Jūrō aparece pidiéndole ayuda pues ha sido capturado por Kudō. Cuando despierta, decide ir a ayudar a su hermano tan pronto como sea posible, en su caballo (dos actores en un disfraz de caballo) sale por el *hanamichi* y termina la escena.

⁶² Bebida alcohólica tradicional japonesa.

⁶³ Una ilustración que se pone bajo la almohada para tener suerte por medio del sueño que se presente en el primer día del año.

Una vez que los hermanos están reunidos nuevamente, deciden que es el momento de vengarse del asesino de su padre. Los hermanos Soga presentan distintos vestuarios a lo largo de la obra que serán analizados en el orden que aparecen. También se pueden observar a los *kuroko* durante distintos momentos de la puesta en escena, ayudándole a los actores a hacer las transformaciones de sus vestuarios, y otros ayudantes portando en su vestimenta los colores de la familia *kabuki* que presenta la obra para mover utilería.

Harukoma – New Year's Ponies es la tercera parte, durante este baile, los hermanos Soga logran infiltrarse en la mansión de Kudō, ambos aparecen disfrazados de los bailarines de *Harukoma*, se presentan dos nuevos personajes, el villano, Kudō Saemon Suketsune como el anfitrión del festejo y Kobayashi Asahina, quien será aliado de los hermanos y les ayudó a encontrar camino para acercarse a su enemigo. Su primer intento de atacar resulta fallido, Gorō tuvo que ser controlado por Jūrō para que dejará su enojo de lado antes de meterse en problemas.

Durante *Kotobuki Soga no Taimen – The Soga Brothers Confront Their Enemy*, Kudō Saemon ahora se encuentra en una reunión con todos los *samuráis* más poderosos de la tierra para preparar un campamento de caza en las laderas del Monte Fuji. Aquí es presentado otro personaje, Maizuru, la hermana menor de Asahina, quien ayuda los hermanos Soga a entrar a la ceremonia diciéndole a Kudō que eran dos amigos suyos.

En el banquete, el villano reconoce cierta familiaridad en el rostro de los hermanos, es en este momento cuando ellos revelan su identidad y su intención de asesinarlo. Kudō les dice que podrán asesinarlo después de que cumpla su deber como comandante durante el evento de caza y los invita a participar.

La historia cuenta que los hermanos asesinaron a Kudō es su tienda de campaña, desatando una batalla entre ellos y los sirvientes del villano muerto, Jūrō es herido de muerte durante el combate, mientras Gorō es capturado por un samurái y finalmente ejecutado por orden el *shogun*.

3.2 Personajes

Hay una gran variedad de personajes en esta puesta en escena, tiene la peculiaridad de tener tanto personajes *aragoto* como *wagoto*, también *onnagata* de distintas posiciones sociales y hasta personajes cómicos, el diseño de estos es analizado conforme aparecen en la historia que es contada en este mismo apartado.⁶⁴

a) Kawazu Saburō Sukeyasu

El padre de los hermanos Soga, es un *samurái* y guerrero de alto grado, también un luchador de *sumo* famoso, inteligente, elegante y tranquilo, ubicado en la categoría *wagoto jitsugoto*.

b) Mata no Gorō

El oponente de Kawazu, es el personaje contrario a Kawazu, aunque es otro *samurái*, se puede ver iracundo, fuerte, tosco y agresivo, lo que lo coloca en el papel aragoto como un *katakiyaku*, pero al solo aparecer en la primera escena es considerado un *hagataki*.

c) Kisegawa

La cortesana una *onnagata* inteligente, pasional y es un personaje, que solo aparece en esta escena, cuya única función es declarar vencedor a uno de los guerreros.

d) El espíritu del pájaro del amor hembra, *onnagata*

La personalidad de esta *onnagata* es dulce, inocente y con virtud, una representación del amor, nuevamente, este personaje solo aparece en la primer escena.

e) El espíritu del pájaro del amor macho, *wagoto*

Este personaje terciario *wagoto* es relajado, tranquilo y atractivo, pero también valiente al enfrentar a Mata no Gorō.

f) Soga no Gorō

⁶⁴ Es necesario recordar que al ser un análisis desde la mirada occidental, las interpretaciones pueden tener variaciones, o incluso, ser distintas a lo que sería desde una mirada oriental – japonesa.

Es un personaje principal, ubicado como *aragoto jitsugoto*, aunque creció como un monje, su carácter es enérgico, iracundo, muy pasional y es el más joven de los dos hermanos, está dispuesto a cualquier cosa para cumplir con su propósito, es tosco, fuerte y agresivo.

g) Soga no Jūrō

Los hermanos son opuestos, muestra de ello es que Jūrō, el otro personaje principal; se encuentra en la categoría *wagoto jitsugoto*, elegante, de personalidad tranquila y respetuosa, es considerado un joven atractivo, inteligente y caballeroso.

h) Kudō Saemon Suketsune

Es un *katakiyaku jitsuaku*, es el villano principal, poderoso y de clase alta, inteligente, observador y calculador, además de ser un *samurái* famoso, conocido y respetado por todos los guerreros de la tierra.

i) Kobayashi Asahina

El aliado de los hermanos Soga, Asahina, es claramente un personaje *aragoto dokegata* de personalidad graciosa, recto, astuto y con la dignidad de todo *samurái*, cuya importancia es ayudar a los hermanos a acercarse a su enemigo, después no volverá a aparecer.

j) Maizuru, *onnagata* – Aliada de los hermanos Soga

Es la hermana menor de Asahina, personaje *onnagata*, que le ayuda a los hermanos Soga a entrar en el palacio del villano; es de la aristocracia, inteligente, perspicaz, con el poder de convencer a Kudō Saemon de lo que ella quiera.

Existen diferentes momentos de la obra donde se pueden apreciar los *katas*, estos son anunciados cuando el ritmo de los elementos de percusión aumenta y el personaje comienza a moverse lentamente hasta quedar en una pausa; el personaje que tiene más formas es Soga no Gorō, pues las usa cuando se presenta o cuando está decidido a realizar su venganza.

3.3 Vestuario y maquillaje

Ahora se analizará el vestuario de los personajes durante las cuatro escenas, se toma en cuenta la paleta de color, los accesorios, los estampados, las pelucas y el maquillaje.

a) Kawazu Saburō Sukeyasu

Esta vestido con una *hakama* de color púrpura con flores, un *kimono* azul claro, una peluca *chikaragamis* y la espada en su cintura; deja claro que se trata de un *samurái*.

El color púrpura es usado para los jóvenes guerreros de grado alto, que concuerda con el hecho de ser un luchador de *sumo* famoso, con honor y dignidad, mientras el color azul representa la atracción física que posee, es decir, que es un personaje atractivo, hecho reforzado cuando al ganar, la cortesana decide acompañarlo.



b) Mata no Gorō

De acuerdo a su vestimenta, su rostro con un *kumadori* es una variante de *ipponguma* totalmente rojo reflejando la ira y fuerza del personaje, usa un *kamishimo* completo de color dorado con tono marrón en conjunto con una peluca *maegami*.

Además del maquillaje; el vestuario completo de *samurái* y la vitalidad que refleja, son elementos comunes de los villanos.



c) Kisegawa

Viste un *kimono* rojo con rosa, el maquillaje de su rostro es sencillo, sin resaltar rastro alguno de su expresión, una peluca *shimada* con un tocado simple pero vistoso, el color dorado del tocado puede ser señal de ser una cortesana de clase alta. El color rosa transmite inteligencia que en combinación con la pasión del color rojo, sirve para reforzar su papel como amante.



d) El espíritu del pájaro del amor hembra

Su color principal es el lila que representa virtud, en algunos casos el color rojo también significa la inocencia y dulzura en los personajes femeninos, siendo probable que este sea el caso al ser un espíritu del amor. En el *kimono* se puede apreciar el bordado de hojas doradas acompañadas de líneas en plata que representan la brisa del aire. Usa una *shimada* con una flor grande en el lado derecho y sin adornos extravagantes en el cabello.



e) El espíritu del pájaro del amor macho

Un *kimono* azul claro es su vestimenta principal, reflejando que es un personaje atractivo y tranquilo, al igual que el espíritu femenino, se puede ver el bordado de las hojas doradas con líneas plateadas, al ser aves es posible que el bordado refleje su cualidad de volar. Usa una peluca *chikaragamis* pues se puede notar el brillo que posee.



Cuando Mata no Gorō entra en escena, ambos espíritus usan la técnica *hikinuki* para deshacerse de la parte superior de su vestuario y dejar a la vista otro con múltiples colores, cuyo propósito es simular el plumaje de las aves, mientras danzan, las mangas de sus kimonos dan la apariencia de aleteo.



f) Soga no Gorō – Primer vestuario

Gorō tiene el típico traje de héroe *aragoto* del *kabuki*, el cinturón de casi siete metros que lo envuelve por la cintura varias veces y termina como un moño en su espalda, es el elemento visual que dentro del teatro, dice que se trata de un héroe. La peluca *abura tsuki* se reconoce al instante por la gran cantidad de brillo que posee; su *kimono* rojo es el reflejo de su actitud pasional, iracunda y energética que se ve a lo largo de la obra. El maquillaje que lleva es un *Sujiguma*, usado para denotar fuerza y juventud.

El color negro es usado para representar la maldad, en este caso usado para denotar que el personaje haría cualquier cosa con tal de obtener su venganza. Se puede observar que

su vestuario está compuesto por muchas capas gruesas de tela, el objetivo de esto es la exageración de proporciones para hacerlo ver como un personaje corpulento y así resaltar su falta de elegancia.

Los trajes de Gorō siempre tendrán mariposas bordadas, en el Japón medieval era común que se usara como símbolo de nobleza, además de que representa la iluminación búdica, fortaleciendo la idea de que el hermano menor fue enviado a convertirse en monje en un templo.



g) Soga no Jūrō – Primer vestuario

Su *kimono* tiene un degradado de rosa, púrpura y blanco, los colores usados en este primer vestuario son acordes al ser una aparición dentro de un sueño. Con el rosa como inteligencia, el púrpura para transmitir el honor y dignidad que posee; y el blanco como la pureza al ser inocente. La peluca es *chikaragamis*, muestra de que aunque no posee el mismo carácter que su hermano, él también se preparó para ser un guerrero o *samurái*. Por su parte, Jūrō siempre tendrá un bordado de pájaros voladores que representan el honor y la lealtad.



h) Soga no Gorō y Soga no Jūrō – Segundo y tercer vestuario

Los hermanos Soga en su segundo vestuario, usan, prácticamente, las mismas prendas, ambos portan un *kimono* azul claro, un *kataginu* dorado y un gorro blanco en la cabeza; este traje es usado por los bailarines durante el *Harukoma*.

Lo que diferencia los diferencia son las ropas que se pueden ver bajo el *kimono*, Gorō tiene un ropaje rojo, para seguir remarcando su carácter impulsivo y la ira, además de su bordado de mariposas, ahora su *kumadori* es el *mukimi* usado para resaltar la hermosura de un hombre joven; y que seguirá llevando en la siguiente escena. Jūrō lleva ropaje blanco debajo de su *kimono*, para representar la pureza del joven y al igual que su hermano, lleva su respectivo bordado de pájaros voladores.

Ambos llevan en su mano la representación de caballos entrenados que son parte de la danza ceremonial, esto se logra por medio de la utilería donde crean la cabeza de un caballo en tela unida a un palo de madera.



En el último cambio de vestuario, los hermanos Soga usan el mismo diseño: Un *kamishimo*, la vestimenta de los *samuráis* para eventos formales; compuesto por un *kimono* rojo, una *hakama* gris con su respectivo bordado personal y un *kataginu* a juego. En esta escena el color rojo es clave, pues era el momento donde ambos esperaban asesinar a su enemigo, así que es necesario demostrar la pasión y fuerza en ambos personajes.

La diferencia se da cuando Gorō se deja llevar por la ira y por medio de la técnica *bukkaeri* hace que la parte superior de su traje caiga, dejando ver más del *kimono* rojo que usa. Mientras Jūrō se mantiene tranquilo y nuevamente debe intentar calmarlo.



i) Kudō Saemon Suketsune

El villano porta un *kimono* negro, color usado para representar la maldad; con decorados dorados, símbolo de su familia y cuyo significado de color es el poder y riqueza. Sobre sus hombros lleva un *kataginu* blanco, usado para la celebración del baile de año nuevo, con los mismos bordados que usa en el *kimono*. Al ser una celebración que busca atraer la suerte y salud durante el año, es que usa el color blanco y su pureza. La peluca que usa es *maegami*, pues tiene una gran cantidad de cabello y ninguna parte afeitada.



Este será el mismo vestuario que use en la última parte de la obra, la única diferencia es que no utiliza el *kataginu*, solo el *kimono* negro con decorados dorados y dos espadas, pues la ceremonia ha terminado.



j) Kobayashi Asahina

Su maquillaje es el estilo *saruguma*⁶⁵, para darle un toque gracioso a él y a la obra; usa un *kimono* blanco con decorados azules, rojos, púrpuras y verdes, para representar rectitud, dignidad y astucia; y una peluca *chikaragamis*, que es usada para representar a los *samuráis*. Actitudes que deben destacarse al ser realmente un aliado de los hermanos Soga, infiltrado entre los acompañantes de Kudō.



⁶⁵ *Kumadori* creado por el actor Nakamura Denkurō I, el nombre significa “maquillaje de mono”.

k) Maizuru

En este personaje femenino podemos ver un vestuario de mayor complejidad a comparación de los dos anteriores *onnagata* que se presentaron en la obra. Su *kimono* es un combinación de púrpura con adornos en blanco y negro, el tocado en su peluca también es más vistoso, con gran cantidad de adornos; esto nos habla claramente de una posición social alta, además del hecho de que se encuentra en la reunión de Kudō, donde solo participan los miembros de la alta sociedad.

Aunque su maquillaje también es sencillo, se puede apreciar que se busca por medio de un delineado púrpura, resaltar los ojos; este color, en las mujeres, representa la aristocracia, el privilegio y la riqueza.



Diseño de personajes en el Teatro Kabuki

Ropa

La mayoría de las obras son ambientadas en la época Edo, esto tiene como consecuencia que el vestuario habitual de todas las obras sea el kimono.

Los colores más usados son el azul claro, el púrpura, dorado, negro, rosa, rojo y marrón.



Pelucas

Los actores utilizan pelucas que representan los peinados de la época Edo.

Las partes rasuradas que usaban los samurái son resaltadas con azul.

Para personajes femeninos son más estilizadas y sirven para mostrar la posición social.



Maquillaje

kumadori

Hay tres colores básicos del maquillaje: azul, rojo y negro.

Se aplica una base de polvo de arroz, para que el rostro parezca una máscara.

El kumadori femenino se usa solo para caracterizar personajes sobrenaturales.



FAD
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO

Infografía elaborada por Karina Zulema Meza Sabag

3.4 Escenario

El manejo del escenario y su espacio es de suma importancia para toda puesta en escena, aun cuando en el *kabuki*, la mayor importancia es para el actor, el escenario es fundamental para que la historia pueda ser creíble, la ambientación de cada escena ayuda a reforzar la idea y el contexto que se quiere presentar. Ahora, se analizará el uso del espacio y sus elementos dentro de esta obra, las cuatro partes que se eligieron presentan una ambientación distinta, debido a que la historia se desarrolla en lugares distintos.

El *kuromisu* es usado durante toda la obra para efectos de sonido y acompañamiento de percusión en los bailes y movimientos de los actores, sin embargo, en los cuatro fragmentos elegidos para este análisis se puede notar que se utiliza un narrador, y por tanto, el *yuka* es necesario.

a) *Oshi no Fusuma Koi no Mutsugoto – The Lovebirds: Sumo*

Durante la primera parte a analizar podemos ver claramente la división del *honbutai* en los puntos cardinales:

En el *kamite* se encuentra la casa donde Kawazu y Kisegawa desaparecen al terminar el duelo, también un pequeño puente desde donde Mata no Gorō ve a los pájaros del amor, mientras la puerta por donde entra en escena el espíritu del pájaro macho se podría considerar en el norte y en *kamite*; el lago, donde aparecen las aves por primera vez, y el terreno para el combate *sumo* se encuentran en el *shimote*. Es aquí donde podemos ver el uso del lado derecho para los elementos de interior o de procedencia humana, mientras en el izquierdo están los elementos de la naturaleza.



El uso del *suppon* se puede ver cuando entra en escena el espíritu del pájaro del amor femenino, recordando que este elemento del escenario es usado para dar la entrada a personajes fantásticos y que parezcan salir de la nada, por tanto, se refuerza la idea de que es un ser del más allá. Durante el combate *sumo* y la primera muerte del pájaro del amor, podemos ver que el fondo del escenario es totalmente negro, pero cuando los espíritus aparecen, ese fondo negro desaparece, dejando ver un paisaje pintado a mano dándole al escenario un efecto de mayor profundidad.



Otro elemento que destacar es el uso de acompañamiento de *nagauta*⁶⁶ en el escenario, en algunas obras del *kabuki* se puede apreciar que los músicos se acomodan en el fondo del escenario cuando los actores van a bailar. Para esta escena mientras el combate sucede, los músicos están en una plataforma escalonada de tres niveles, que está pintada como parte de las montañas del paisaje para que se integre al fondo.



⁶⁶ Música vocal creada a través de canciones con distintos instrumentos y voces.

Cuando termina, la plataforma comienza a moverse hasta salir del escenario por *shimote*, es ahí cuando el lago queda al descubierto y da la entrada a los pájaros del amor; para esa danza, solo queda una hilera de músicos en el extremo izquierdo del escenario.



b) *Ya no Ne – The Arrowhead*

En esta escena, el ensamble musical se coloca en una plataforma, de color negro para nuevamente integrarse al fondo, en el extremo derecho del escenario. El *hanamichi* es usado cuando Gorō sale montado en un caballo para rescatar a su hermano, y que terminará por desaparecer por el *agemaku*.

El *seri* es usado en esta ocasión para dar altura al templo donde Gorō se encuentra, mientras que Jūrō entra desde *kamite* en una plataforma alta, por lo que parece salir en el cielo y refuerza la idea de que es una visión de un sueño. El fondo en esta escena es un paisaje de unas montañas lejanas, un cielo despejado, nubes y dos árboles de sakura pintados, uno de cada lado del templo.



c) *Harukoma – New Year's Ponies*

El escenario debe estar mayormente despejado en este momento, ya que el *Harukoma* es una danza ceremonial del año nuevo realizada al exterior; podemos observar que el fondo es un paisaje de árboles y las cimas de montañas, el uso de las nubes para cubrir la faldas de estas, dan a entender que se encuentran también en la parte alta de un monte. El *nagauta* regresa completo en esta escena, situado en *kamite* en una plataforma baja escalonada de color rojo, pues aquí si es importante que sea reconocido el ensamble musical como parte de la narrativa.



d) *Kotobuki Soga no Taimen – The Soga Brothers Confront Their Enemy*

Todo el escenario se convierte en la mansión dorada del villano, todas las paredes, columnas, e incluso el cielo, son dorados y por tanto la representación del poder y riqueza, desde que el telón se abre, se deja claro el poder del dueño del lugar. Es un espacio totalmente cerrado, que da una sensación de encierro, pero cuando los protagonistas entran a la escena, nuevamente por el *hanamichi*, parte del fondo se corre como una ventana con vista al Monte Fuji.



El *seri* nuevamente es usado en la última escena ahora para dar altura a la mansión, esta tiene una altura mayor al templo de la segunda escena, pues es habitual en la escenografía del *kabuki* que la altura de las construcciones serán mayores según el nivel social. Kudō se encuentra en una plataforma al frente derecho que lo separa de los otros *samuráis* para reforzar su posición social pues es el lugar de honor, mientras Maizuru está en el otro extremo de la mansión. Esta escena no tiene música de acompañamiento, solamente la percusión usada para indicar los *katas*, por cual aquí ya no se ve ningún miembro del ensamble musical.

3.5 Reflexiones finales sobre el análisis de la obra *Kotobuki Soga no Taimen*

Una puesta en escena tiene una gran cantidad de información visual, en la mayoría de las veces, esta información es pasada por alto al centrarse totalmente en la narrativa; la escenografía, el diseño de vestuario y de personajes, siempre serán elementos clave para el éxito de una obra. Los colores en la vestimenta, los accesorios, maquillajes, pelucas, los elementos escenográficos como las trampillas y elevadores, son el conjunto que le da al *kabuki* gran parte de la fama que ha tenido desde su invención.

A través del análisis de la obra *Kotobuki Soga no Taimen*, se puede ver todo el trabajo, estructuración y pensamiento que el equipo de producción realiza antes de comenzar las funciones; también se observó parte de la cultura japonesa y las tradiciones que se mantienen al día de hoy.

Conclusiones

Durante la carrera explore diversos temas y diversas áreas, con la finalidad de tener un mundo de posibilidades en la vida; la búsqueda que en algún momento parecía no terminarse, me acabo guiando hasta la escenografía; mientras que la convivencia con personas, que se volvieron importantes, los gustos en común y la apertura a conocer más, me llevaron a desarrollar un interés en Japón.

En mis estudios diversas materias me dieron el conocimiento necesario para poder llevar acabo un análisis de obras, desde la clase de Historia del Arte con la posibilidad de conocer y explorar diversas culturas, la materia de Estética para comprender los conceptos utilizados en el arte, y los distintos tipos de obras, abriendo la mente al “no todo lo bello es arte y no todo el arte es bello”; la clase de Análisis y redacción de textos para la elaboración de proyectos, donde la profesora también nos enseñó los elementos compositivos de toda pieza, la importancia del discurso y el tema, ahí fue mi primer acercamiento a un análisis.

En la materia Métodos de análisis de la obra de arte, tuve un mayor acercamiento a las primeras culturas, en el cual, también se estudió la diferencia entre Oriente y Occidente; con Modelado aprendí la importancia del espacio, de las sensaciones que este genera, donde la perspectiva puede cambiar todo; el Laboratorio de investigación y producción de diseño escenográfico fue el punto culminante, en el cual todo lo que aprendí a lo largo de la carrera se unió, en conjunto con nuevos conocimientos no solo técnicos prácticos, sino también, teóricos sobre el diseño de personajes y como representar cualidades con elementos visuales, el manejo del espacio, la importancia de la ambientación y el uso de color.

Este gran recorrido de aprendizajes durante la licenciatura me dio el conocimiento y experiencia necesaria para realizar este análisis, del cual, mis objetivos iniciales eran observar, conocer y comprender la puesta en escena del teatro *kabuki*, junto a la realización de una reflexión histórica y otra teórica – practica; conforme la investigación avanzó, al igual que la redacción de este texto, no solo se cumplieron, sino que surgió la necesidad de continuar con el tema, de sumergirme en la magia del *kabuki*, de dejar el puesto de espectador por medio de internet y poder presenciarlo al menos una vez en la vida.

La vida no es un deporte de mirones, si pasas el tiempo observando, verás tu vida pasar y tú te quedas atrás.

El jorobado de Notre Dame.

A veces vagamos por la vida, sin rumbo fijo, prefiriendo ser espectadores en vez atreverse a vivir, hace falta algo que nos motive, que ocasione el abrir de una puerta, la aparición de un camino que seguir, cumplir los objetivos de esta tesina ha generado nuevos objetivos para mi futuro; durante mucho tiempo creí que no encontraría un tema que llegara a apasionarme realmente, al punto de querer conocer más y más, de experimentarlo en carne propia, de ir al lugar donde la magia sucede; pero aquel pensamiento terminó cuando este proyecto comenzó.

Los nuevos objetivos que he decidido, son con una ruta fija: Obtener una beca de estudios para estudiar una maestría en Japón, bajo el tema de la escenografía del Teatro *Kabuki*, analizar una obra entera, no solo fragmentos, y lo más importante, que aquel análisis sea completamente mediante una experiencia en persona; desde entrar al Kabukiza, ver los vestuarios, maquillajes, el uso del escenario –sin que sea a través de una pantalla–, experimentar su cultura, conocerla y valorarla; inclusive tener la posibilidad de acercamientos a los actores, escritores, escenógrafos y músicos que están detrás de aquellas puestas en escena; aprender el idioma, entablar conversaciones con los profesores japoneses pues ellos podrán mostrarme una verdadera mirada oriental hacia el arte.

Siempre me maravilló la magia del cine y del teatro, el cómo a partir de palabras escritas pueden crear una imagen con gran poder, una escena que no solo relata una historia, si no que contiene un trasfondo, que comunica muchos más sin necesidad de hablar, todo por medio de la vista. Este tema me capturo de tal forma que incluso en el *anime* o videojuegos soy capaz de encontrar referencias al *kabuki*, hacerlo me causa emoción, demasiada a decir verdad; la música anunciando las *katas*, la simbología que hay en los vestuarios, los maquillajes, el uso de todos los elementos del escenario para hacerlo más vivido, más real; deseo continuar con el tema, dejar que me envuelva, tomarlo como propio y en un futuro usar ese mismo conocimiento para la experimentación de algún proyecto personal, o aplicarlo al trabajar, yendo de la mano con otro objetivo personal: Trabajar en el campo de la escenografía.

Fuentes de consulta

Escenografía, teatro e historia

Breyer, Gastón, *La escena presente: Teoría y metodología del diseño escenográfico*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2005.

Etchecoin, Lucrecia, *El objeto escénico: La escena como objeto. Perspectivas para reflexionar sobre su misterio*, Escena Uno, Número 2, Buenos Aires, 2015.

Navarrete, Inma, *El espacio escénico. Elementos, La transformación del espacio escénico*, E. T. S Arquitectura (UPM), Madrid, 2019.

Romero, Ricardo, Zapata, Sergio, Bazaes, Rodrigo, *El diseño teatral: Iluminación, vestuario y escenografía*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2013.

Troc, Rocío, *Escenografía teatral y posmodernidad: Aproximaciones para un estatuto de la escenografía*, Santiago, Universidad de Chile, 2005.

Teatro Japonés y Teatro Kabuki

Astorga, Miguel, *Nuevas Perspectivas De Investigación Sobre Asia Pacífico, Capítulo 7. Kabuki: Estilos y características principales del teatro japonés en época Edo*, Granada, Universidad de Granada, 2008

Almazán, David, *Descubrimiento, difusión y valoración del teatro japonés en España durante el primer tercio del siglo XX*, Zaragoza, Artigrama, Número 13, 1998.

Alonso, Iris, *El teatro Kabuki: el Japón feudal de la época Edo tras el escenario*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2018.

Brázchnikova, Violetta, *La influencia de Ichikawa En'Nosuke III en la evolución de los recursos escenográficos del teatro Kabuki y su relación con la puesta en escena del teatro contemporáneo español*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2011.

Cid, Lucas, *Origen y evolución de los espacios arquitectónicos teatrales en Japón*, Villanueva de la Cañada, Universidad Alfonso X el Sabio, 2012.

Martínez, Mauricio, *Artes Escénicas De Japón*. Japonartesesescenicas.Org, recuperado en 2021, <https://www.japonartesesescenicas.org/teatro.html>

Kabuki Kool. NHK World – Japan, recuperado en 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=XtoTJ1KuntU>

Kabuki official website, Shochiku Co, recuperado en 2021, <https://www.kabukiweb.net/>

Tanokura, Minoru, *La estructura ritual en el teatro kabuki: A propósito de “Los Leales 47 Ronin”*. *La dramaturgia de la Venganza*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Número 59, 2007.

Fuentes generales

Belting, Hans, *Imagen y Culto: Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal Ediciones, 2009.

Matía, Paris, Elena Blanch, Consuelo de la Cuadra, Pablo de Arriba, José de las Casas, y José L. Gutiérrez, *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Madrid, Akal Ediciones, 2006.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Plazaola, Juan, *Introducción a la Estética: Historia, Teoría y Textos*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2007.

Wölfflin, Enrique, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.