



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

***KABUKI: MÚSICA, DANZA Y HABILIDAD  
CORPORAL***

**TESIS**

Que para obtener el título de  
Licenciada en Literatura Dramática y  
Teatro

Presenta:

Valeria Emiko Dueñas Takane

Asesora:

Dra. Didanwy Davina Kent Trejo

Ciudad Universitaria, CD. MX., 2019





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## ÍNDICE

PRELUDIO.....	1
INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I. TRADICIÓN E HISTORIA DEL <i>KABUKI</i> .....	9
1.1 CONTEXTO HISTÓRICO DE JAPÓN (1185-1868).....	9
1.2 RECORRIDO HISTÓRICO DEL <i>KABUKI</i> .....	16
1.3 LENGUAJES ESCÉNICOS DEL <i>KABUKI</i> .....	28
CAPÍTULO II. <i>KABUKI</i> : A TRAVÉS DE LOS CUERPOS QUE LO ESCENIFICAN.....	37
CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LOS DIFERENTES ESTILOS DE REPRESENTACIÓN DENTRO DE LA TRADICIÓN <i>KABUKI</i> ; A PARTIR DE SUS OBRAS.....	57
3.1 <i>SANGOKU MUSO HISAGO NO MEDETAYA</i> / “LA HISTORIA DE ÉXITO DE TOYOTOMI HIDEYOSHI”.....	62
3.2 <i>MUSUME DOJOJI</i> / “LA DONCELLA EN EL TEMPLO DOJO”.....	82
3.3 COMPARACIÓN DE LOS ESTILOS DE REPRESENTACIÓN <i>SHOSAGOTO</i> Y <i>JIDAIMONO</i> .....	95
CONCLUSIONES.....	99
BIBLIOGRAFÍA.....	103
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	106

*El presente trabajo está dedicado a mis espíritus protectores: Marcela Torres Soto y Manuel Takane Watanabe. Donde sea que se encuentren, sé que me cuidan.*

## PRELUDIO

Desde que era tan solo una niña mi vida ha estado llena de contrastes. Por un lado, la familia de mi padre es de nacionalidad colombiana. Su familia vive en un pequeño poblado costeño, bajo un clima que perdura cálido a lo largo de todo el año. La gente es alegre y efusiva. Por otra parte, del lado de mi familia materna, mi abuelo creció en la prefectura de Yamanashi- Japón, muy cerca del monte Fuji y mi abuela en la actual ciudad de México. Ella me solía contar, después de comer, lo difícil que fue su infancia ya que su origen fue bastante humilde, por lo que se vio en la necesidad de vender fruta en la Merced a muy corta edad. Cuando no trabajaba, iba a la escuela con el anhelo de convertirse en una mujer admirable. Sin embargo, al terminar la primaria fue obligada a dedicarse por completo al negocio familiar y a cuidar de su padre. Al llegar a la juventud intentó convertirse en costurera, escapándose de su casa para acudir a clases. Lamentablemente no pudo culminar su preparación, por problemas con sus padres. Posteriormente, decidió trabajar como enfermera y gracias a la oportunidad que le brindó un doctor, aprendió entre otras cosas a inyectar y nació en ella un espíritu de cuidado a todo el que lo necesita. Un día, sintió un profundo dolor en una muela, y su jefe la mandó con un dentista de su confianza. En este punto, entra en la historia mi abuelo, pero me gustaría contar un poco de la vida de él, previa a este momento. Manuel Takane Watanabe fue el hijo mayor de una familia tradicional japonesa, sus padres fueron muy estrictos con él por ser el primogénito, por lo tanto cuando los estragos de la Segunda Guerra Mundial llegaron a su puerta, se convirtió en el encargado de proteger a toda costa a su madre y a sus hermanos. Con motivo de la hambruna,

se vieron obligados a emigrar a México, ocultos en un barco con destino a la ciudad de Sonora. Durante mucho tiempo sobrevivieron haciendo y vendiendo pan. Pasados los años, decidieron trasladarse a la capital de país con la intención de obtener mejores oportunidades de estudio. Afortunadamente, mi abuelo ingresó a la Universidad Nacional Autónoma de México. Mientras estudiaba, trabajaba en un consultorio para poder seguir ayudando a sus hermanos. Hasta que un día, conoció a su paciente más valiente y se enamoró de ella. Con el tiempo se casaron y formaron una nueva familia. Pero, ¿por qué es tan importante esta historia? Lo es para mí ya que ellos fueron los encargados de enseñarme todo lo que sé respecto a la cultura japonesa y sobre la vida en general. Él en los escasos, pero muy importantes 6 años que duró a mi lado, y ella, como mi guía a través de 23 años, antes de su lamentable muerte.

Mi abuelo formaba parte de una religión llamada Tenri-kyo<sup>1</sup>, en ella se realizan rezos dirigidos a la deidad Oyagami, a través de la ceremonia *Otsutome*, la cual consta de movimientos de manos y bailes acompañados de música. Por lo tanto, cuando yo era pequeña iba con frecuencia a este tipo de encuentro espiritual.

Uno de los recuerdos más lúcidos que conservo de mi abuelo, es cuando lo veía ensayar las danzas que realizaba durante las ceremonias religiosas. Él me sentaba en un banquito y me mostraba cómo se debía tomar el abanico. Por otro lado, mi

---

<sup>1</sup> En la doctrina de Tenri-kyo se enseña claramente un humanismo centrado en las personas y en este mundo, y la igualdad entre el hombre y la mujer; los administradores son dirigidos por la "montaña alta" y los creyentes se llaman "fondo del valle". Una nueva calidad ausente en la religión feudal, el insistente llamado por el alivio material y espiritual de las masas, se convirtió en la característica de Tenri-kyo. En este momento, la esperanza de los creyentes para el mundo se basa en que por la virtud de *kami*, el mundo cambie instantáneamente y se materialice en un mundo ideal. (Shigeyoshi Murakami, *Japanese Religion* (Tokyo: Kodasha, 1968), 15.

abuela me llevaba todos los domingos a presenciar las misas católicas, y en las noches rezábamos el rosario.

Lamentablemente, cuando mi abuelo falleció dejamos de profesar su religión, y el catolicismo predominó. Cabe mencionar que mi abuela siempre decía: a donde fueres, haz lo que vieres. Por lo tanto, en sus viajes a Japón ella tomó cursos de iniciación a la religión Tenrikyo, y nunca tuvo problemas en asistir a ambas ceremonias. Pocos días antes de su muerte, yo comprendí que cuando realizaba un encuentro con Oyagami, ella en realidad le hablaba a la virgen María.

A pesar de la ausencia de la religión japonesa en mi vida, mi abuela procuró conservar la cultura y las tradiciones de mi abuelo, a través de la comida, pero también de los estudios, ya que desde los cuatro años ingresé a una escuela del idioma japonés. En ella, además tomaba clases de danza tradicional japonesa, y duré en esa institución hasta los once años aproximadamente.

Durante un tiempo prolongado abandoné la práctica del idioma y de la danza, hasta que entrada a la adolescencia, mi abuela me dio la oportunidad de continuar con mi formación como bailarina, pagándome clases, primero privadas, y luego en una agrupación. Durante seis años además de apoyarme económicamente, se encargó de tejer con sus propias manos la vestimenta que utilizaba para ensayar y los fondos que ocupaba debajo del *kimono*, en las presentaciones a público que realicé.

Posteriormente, ingresé a la carrera de Literatura Dramática y Teatro, y me vi en la necesidad de dejar de lado las danzas. Sin embargo, a partir de mi formación teatral, obtuve la capacidad de reconocer la gran capacidad emotiva que la danza japonesa

y las diferentes formas de representación de Japón contienen. Por lo tanto, decidí realizar a manera de homenaje para mis abuelos, y como una herramienta de estudio teatral, la siguiente investigación.

En este trabajo tomaré como eje central la forma de representación *Kabuki*, a partir de la hipótesis de que la mayor parte de las formas de representación en Japón unifican distintos lenguajes, transformándolos en uno nuevo. Esto, como resultado de mis observaciones desde la infancia hasta la actualidad, en las que incluso dentro de la religión que profesaba mi abuelo, encontré unidos el lenguaje corporal a través del baile, y el verbal, en cuanto a las palabras que acompañan a las danzas.

De la misma forma, el *Kabuki* presenta una suerte de equilibrio entre el lenguaje corporal y el verbal logrando transmitir al público historias y mensajes, de forma muy cercana a la manera que los creyentes de la religión Tenrikyo se aproximan a la conexión espiritual. Esta similitud me hace pensar que las diferentes formas de representación en Japón y en particular el *Kabuki* mantienen una sólida relación con el contexto espiritual y la forma en la que la gente de Japón concibe el contacto con la divinidad. Sin más, este trabajo presenta un resumen de los diferentes elementos que conforman al *Kabuki*, a través de su trayecto histórico, y realizando énfasis en la diversidad de lenguajes que aparecen sobre el escenario.

## INTRODUCCIÓN

Durante mi recorrido en la carrera de Literatura Dramática y Teatro fueron múltiples las ocasiones en las que se tocó en algunas clases el tema de las diferentes formas de representación de Japón. Sin embargo, estas menciones resultaban en conclusiones un tanto epidérmicas ya que no se contaba con información precisa y certera sobre ellas. En cada uno de los momentos en los que se habló de este ámbito era inevitable que mis compañeros me preguntaran sobre mi experiencia, sin embargo, yo no contaba con las herramientas necesarias para formular respuestas asertivas y, sobre todo, responsables. Por tal motivo, al cursar la materia de seminario de investigación y titulación decidí enfocar mi atención en el marco de la representación en Japón.

Después de indagar en las diferentes formas de representación orientales que se habían investigado por los ya egresados del colegio de Literatura Dramática y Teatro, me di cuenta que solo existían trabajos de titulación referentes al *Noh*, pero no existía ninguno que hablara sobre *Kabuki*, por lo que decidí tomar a esta tradición como tema de estudio.

A lo largo de este trabajo presento las diferentes características que el *Kabuki* contiene y que lo hacen formar parte de una tradición emblemática de Japón. En un principio, y por tratarse de una manifestación que surgió dentro de un contexto social específico, realizo un recorrido por la historia de Japón, tomando en cuenta los sucesos políticos más importantes, pero también lo que ocurrió en el contexto del arte y por supuesto las diferentes formas de representación.

Debido a mi formación en el Colegio de Literatura Dramática y teatro, es de mi conocimiento que una larga lista de autores occidentales, como es el caso de Antonin Artaud y Jerzy Grotowsky, han realizado escritos sobre su percepción de las formas de representación orientales. Sin embargo, mis intereses se inclinan a desarrollar un estudio del *Kabuki* a partir de sus propias singularidades, normas y poética. Esto, obedeciendo a una intención de respetar la cultura japonesa, comprendiendo el valor de sus diferentes artes escénicas por sí mismas sin necesidad de introducir conceptos de teoría teatral occidental. Por estas razones me parece importante fijar mi atención en las convenciones propias de la tradición *Kabuki*, que están presentes durante la escenificación a través del vestuario, escenario, maquillaje y danza.

El primer capítulo, además de contener el trayecto histórico, presenta información sobre otra forma de representación denominada *Noh*, ya que ésta manifiesta características comunes al *Kabuki*, las cuales son el uso de tres diferentes lenguajes en un mismo hecho escénico: música, danza y habilidad corporal. Al final de este primer pasaje, realizo un recorrido explicando de qué trata cada uno de ellos y cómo los aplica el *Kabuki* dentro de su tradición.

En el siguiente capítulo: *Kabuki*: a través de los cuerpos que lo escenifican, analizo el término personaje y si es correcto el uso de esta palabra al referirse a las diferentes figuras escénicas que aparecen en el *Kabuki*, hasta llegar a la nomenclatura de rol, que es utilizada por otros autores que estudian, a través del contexto occidental, un suceso oriental. Posteriormente, presento las diferentes categorías de rol que existen en esta tradición, enfocándome en características

como el vestuario y el maquillaje, pero también la conexión que existe entre el marco de la representación y el contexto real a través del cual se originan. Cabe mencionar que dentro de este análisis, proporciono información sobre el tercer lenguaje del que hace uso el *Kabuki*, que es la habilidad corporal. La cual, vista desde el mundo occidental, podría ligarse con lo que conocemos como actuación. Por lo tanto, realizo un acercamiento a los distintos mecanismos mediante los cuales esta forma de representación actúa dentro de la ficción.

Por último, al inicio del tercer capítulo, brindo información que recabé a partir de un viaje que realicé a Japón, con la finalidad de contar con información actual y precisa de los espectáculos de *Kabuki*. Entre estos datos, menciono los diferentes recintos en los que se presentan funciones activamente y los costos de entrada.

Posteriormente a partir de la obra: *La historia de éxito de Toyotomi Hideyoshi*, realizo una explicación detallada de uno de los estilos de representación del *Kabuki*, en el que se tratan temas de carácter histórico. En este caso, se trata de una obra enfocada en un trayecto muy importante de la historia de Japón, que corresponde a la etapa de reunificación. A partir del análisis de esta obra, prosigo con la exploración de las simbologías propias del *Kabuki*, que aparecen en el vestuario y maquillaje, específicamente en el caso del rol de *samurái*.

Continúo con el análisis de otro estilo de representación, el cual se caracteriza por mantener predominio del baile, y en el que además domina la tradición *onnagata* (roles femeninos interpretados por hombres). Dentro de esta sección, realizo una descripción detallada de lo que ocurre sobre la escena durante la obra *Musume*

*Dojoji*, a partir de la cual explico más de qué trata el lenguaje de la danza, dentro del *Kabuki*.

Como capítulo final, realizo una comparación de las dos obras tratadas con anterioridad y de los diferentes estilos a los que pertenece cada una de ellas, brindando un marco de referencia de cómo acercárseles desde el lugar de público extranjero.

Comenzaré planteando la hipótesis de que a partir del estudio del *Kabuki*, es posible comprender que el marco de creación de las diferentes formas escénicas de Japón está delimitado por la adopción de antiguas tradiciones, que han sido modificadas por cada generación de intérpretes a partir de sus propias necesidades estéticas. Por tal motivo, algunos de los estilos de representación en Japón (*Noh*, *Kabuki*, *Nihon-Buyo*) están de cierta manera interconectados.

## I.

### TRADICIÓN E HISTORIA DEL *KABUKI*

#### CONTEXTO HISTÓRICO DE JAPÓN (1185-1868)

Dado que el presente trabajo toma como eje central un hecho escénico que no pertenece a la cultura occidental, es necesario comenzar realizando un recorrido a través de algunos de los sucesos relevantes de la historia de Japón, que permitirán comprender de mejor manera los diferentes rasgos característicos del *Kabuki*.

Si bien la historia de Japón es bastante extensa, me parece pertinente enfocar mi atención varios siglos atrás, antes de que el *Kabuki* siquiera apareciera en el panorama, ya que los modos de organización política y social, y la forma en la que estos se transformaron al transcurrir del tiempo, son fundamentales para comprender el porqué de una tradición artística que sobrevive a través de los siglos.

Algunos historiadores, como Michiko Tanaka, han clasificado la historia de Japón en 7 grandes periodos: Hombres arcaicos (30,000 A.C.), Etapa primitiva (11,000 A.C. – Siglo III D.C.), Época antigua (Siglo III – 1185), Estado medieval (1221-1576), Estado moderno temprano (1585- 1868), Estado moderno (1890-1952) y el Estado contemporáneo (1955-2009)<sup>2</sup>.

Comenzaré dando un repaso de lo que ocurrió en el Estado medieval, el cual está dividido en dos grandes periodos: El *Shogunato Kamakura* (1185-1333) y el

---

<sup>2</sup> Michiko Tanaka et al., *Historia mínima de Japón* (México D.F: El colegio de México, 2011), 120 y 121. Para efectos de este trabajo la clasificación de Michiko Tanaka resulta útil, aunque existen otras clasificaciones.

*Shogunato Ashikaga (1338-1573)*. Durante el primero de estos *shogunatos*, la situación política fue un tanto complicada ya que existieron conflictos por la obtención del poder y del liderazgo de diferentes sectores de la nación. En concreto, a principios del siglo XII dos de las familias más influyentes de Japón, conocidas como el clan Taira y el clan Yorimoto, se disputaron el control de la capital del país. Convirtiendo a Japón en un territorio repleto de guerras internas, que culminaron en épocas de grandes hambrunas, llevando a la muerte a miles de personas.

En 1185 el jefe del clan Yorimoto asesinó a todos los miembros de la familia Taira. Sin embargo, logra la supremacía del poder hasta el año 1192, cuando es nombrado *seitaishogun*. A partir de este momento, el cargo de *shogún*<sup>3</sup> aparece en la historia de Japón, y durará por varios siglos. Este hecho, resulta vital para comprender el tema central de este trabajo, ya que a partir de la conformación de la pirámide social que surge en esta época, el *Kabuki* generará posteriormente una lista de roles escénicos, que dotan de importantes significados a las historias en las que aparecen.

Como parte de una estrategia política, Yorimoto conformó su base o cuartel en la ciudad de Kamakura, y por este hecho se le conoce a toda la época en la que él o su familia gobernaron como *shogunato kamakura*.

---

<sup>3</sup> El shogún tenía el cargo de comandante del ejército japonés. Este título era otorgado directamente por el emperador. Sin embargo, en el siglo XVII y hasta el siglo XIX, el shogún era quien realmente controlaba al país, y el emperador resultaba una figura simbólica de poder.  
Mikiso Hane, *Breve historia de Japón* (Madrid: Alianza Editorial, 2003), 37-50.

Cuando Yorimoto murió, a pesar de que el periodo Kamakura continuó siendo liderado por sus herederos, surgió otro cargo político, el cual estaba conformado por la familia de su viuda. Este nuevo puesto fue tomado por el llamado clan hojo, quienes ejercieron el poder como regentes<sup>4</sup> del *shogún*, quien perdería la mayor parte de su liderazgo.

Los nuevos regentes generaron conflictos internos en el país, ya que las fuerzas imperiales no estaban conformes con este nuevo nombramiento, sin embargo surgió otro peligro mayor con la llegada de invasiones de los mongoles al territorio japonés.

A pesar de que la invasión fracasó y el pueblo japonés resultó victorioso, el gobierno Kamakura quedó tambaleante. La corte imperial deseaba recuperar su poder político, y lo logró en el año de 1333, durando brevemente hasta 1336.

De esta manera culminó el primer periodo dentro del Estado medieval, y continuó con el *Shogunato Ashikaga*<sup>5</sup> (1338-1573).

Antes de comenzar la revisión del siguiente bloque histórico, es importante mencionar los avances que surgieron en cuanto a movimientos artísticos. Durante el periodo Kamakura, dentro del marco de la pintura, se realizaron grandes obras sobre pergaminos, y se comenzaron a crear murales como decoración de los castillos. La arquitectura estaba basada en la temática budista ya que desde el periodo Heiano, dentro de la clase alta ésta era la religión predominante. Fue

---

<sup>4</sup> Los *shikken* o regentes, aparecieron como una figura consejera y de ayuda para el *shogún*, sin embargo, el *shikken* pasó a ser el mayor cargo, quien incluso controlaba al *shogún*.

<sup>5</sup> Durante este periodo, el *shogún* recuperó su poder político, y la figura de regente desapareció.

difundida en el pueblo durante el periodo Kamakura, por lo que se crearon grandes estatuas como el gran Buda de Kamakura que mide casi trece metros de altura. En cuanto al marco de las formas de representación, el *Noh* comenzaba a dar pasos a través de danzas folclóricas que eran representadas en fiestas *sintoístas*<sup>6</sup>.

Regresando a la línea temporal, en 1338 la corte imperial nombró *shogún* a Ashikaga Takauji, y a su muerte, su línea sanguínea continuó gobernando. El tercer *shogún* de este linaje fue Yoshimitsu, quien decidió aumentar los impuestos para subsanar sus propias necesidades, lo cual desencadenó serios problemas en los diferentes poblados.

La dinastía Ashikaga continuó a través del tiempo en medio de problemas económicos y sociales, hasta que a mediados del siglo XV surgió un conflicto civil conocido como la guerra Onin (1467-1477), la cual detonó más luchas internas entre jefes regionales, y se prolongó durante un siglo. Después de cien años de continuas guerras para obtener el control del poder, hacia mediados del siglo XV Oda Nobunaga (hijo de un *daimio*<sup>7</sup> menor), ocupó Kioto y puso fin al *shogunato* anterior. A partir de este hecho, comienza el Estado Moderno temprano.

Es de suma importancia mencionar que dentro del marco artístico casi todo se desarrolló de la misma forma que en el *shogunato* anterior, a excepción de la forma

---

<sup>6</sup> Hane, *Breve historia de Japón*, 52.

<sup>7</sup> En la tradición japonesa, *Daimio* significa gran hombre. Funcionaron como el líder militar que un *shogún* o regente (dependiendo el periodo) seleccionaba.

de representación *Noh*, ya que esta continúa su desarrollo y se convierte en un espectáculo más refinado, que buscaba la apreciación de la elite de Japón.

El periodo que a continuación trataré, es conocido como la reunificación. En esta etapa no ocupa el poder ningún *Shogún*, ya que se trata de una transición que el país llevó a cabo a partir del ascenso al poder de personajes que no pertenecían a un linaje real.

Uno de los hechos más sobresalientes que ocurrieron dentro del tiempo de gobierno de Nobunaga, fue la aceptación y la introducción del cristianismo y la comercialización con extranjeros. Nobunaga mandó construir un castillo como sede de su poder, al cual llegaban mercaderes chinos, coreanos y portugueses. A pesar de que el sistema de gobierno de Nobunaga fue fructífero, en 1582 fue atacado y sitiado por uno de sus vasallos cercanos, Akechi Mitsuhide, y sin tener alternativa se suicidó. A la muerte de Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi quien fuera uno de los jefes militares del finado, derrotó al ejército de Mitsuhide, y al poco tiempo se proclamó como nuevo gobernante.

En un principio el gobierno de Hideyoshi desarrolló un fuerte movimiento de comercio con el extranjero y permitió la inserción de misioneros cristianos. Sin embargo, en 1587 prohibió toda clase de evangelización, y ordenó la realización de persecuciones de japoneses que se habían convertido al cristianismo. El motivo de la negativa a esta religión, fue la posibilidad de que todos los conversos se volvieran adversarios para su gobierno. También existió la posibilidad de que el cambio a la política exterior se debiera a conflictos con misioneros españoles, en particular los

franciscanos, quienes cada vez ganaban más espacios de prédica en el país, logrando generar intrigas dentro del gobierno de Hideyoshi.<sup>8</sup>

A toda esta etapa de reunificación del país se le conoce como cultura Momoyama, ya que este fue el nombre del lugar dentro de la ciudad de Kioto en el que Hideyoshi estableció su castillo. Durante este periodo, se vio estimulada la aparición de nuevas artes populares, comenzaron las danzas de Okuni y los espectáculos con marionetas. En 1598, tras la muerte de Hideyoshi, culmina el periodo de reunificación, y comienza el tercer *Shogunato* de la historia japonesa.

El siguiente bloque histórico, es conocido como el *Shogunato Tokugawa*, el cual tiene su inicio en 1600 y se prolonga hasta el año de 1868. El *shogún* Tokugawa Iyasu, fue hijo de un señor feudal, y en un inicio participó en la lucha del poder como aliado de Nobunaga y competidor de Hideyoshi, sin embargo en 1590 pactó con Hideyoshi la paz, obteniendo el control de ocho provincias a su cargo. A la muerte de Hideyoshi, Tokugawa tomó la posición de tutor del heredero al poder que aún era menor de edad; de esa manera ejercería el poder del gobierno central, hasta que en 1600 fue nombrado *shogún* y asumió el cargo de forma legal. De la misma forma que sucedió en los *shogunatos* de periodos anteriores, el *Shogunato Tokugawa* fue gobernado por miembros de la misma familia, que heredaban el cargo de *shogún* a la muerte de su antecesor.

Una de las características emblemáticas de este periodo, fue la adopción del código moral confuciano como reglamento de gobierno, siendo utilizado desde fines del

---

<sup>8</sup> Hane, *Breve hisotira de Japón*, 129.

siglo XVII. A partir de las enseñanzas confucianas de esa época, la mujer debía practicar obediencia en todas las etapas de su vida: de niña a su padre, de adulta a su esposo y de vieja a su hijo.

Es importante resaltar que en esta época es cuando el *Kabuki* comienza a consolidarse y conformar las bases de su movimiento artístico. Por tal motivo, este estilo de representación está dotado de las normas y visiones confucianas que gobernaban al pueblo japonés.

A mediados del siglo XVII el gobierno del *shogún* comenzó a tener problemas financieros hasta que entre 1767 y 1786 se ordenó elevar los impuestos, por lo que en la década de 1830 se generó gran hambruna y comenzó un levantamiento de campesinos en contra del *shogunato*. Sin embargo, en 1837 apareció una amenaza mayor para el pueblo japonés, ya que arribaron buques provenientes de Estados Unidos, con la intención de comercializar en el territorio japonés, mismas que fueron rechazados ya que el gobierno se centraba en un pensamiento nacionalista que no permitía la inclusión de extranjeros.

En 1853 el comodoro Mathew C. Perry llegó nuevamente a territorio japonés con dos buques, solicitando amistad comercial, y al retirarse tras una nueva negativa, prometió regresar en 6 meses con otros navíos. Al cumplirse el lapso de tiempo establecido, bajo la presión ejercida por Estados Unidos, el *shogún* firmó el primer tratado de amistad comercial.

Tras la firma del nuevo tratado comercial, surgieron movimientos anti-*shogún*, ya que miembros de la monarquía no estaban de acuerdo con la apertura al mundo

occidental. Tras varios conflictos, en 1868 se declaró la restauración monárquica y el emperador recuperó el poder político, dando término al Estado Moderno temprano, y comienzo a la renovación Meiji.

Hasta este punto, culminan los periodos históricos que son relevantes para el tema central de este trabajo. A partir de toda la información presentada hasta el momento, me es posible generar algunas conexiones entre la situación política-social que se desarrolló en Japón, y lo que ocurrió con las diferentes formas artísticas, que posteriormente desembocaron en el *Kabuki*.

Comenzaré enfocando mi atención a un fenómeno que me resulta sumamente atractivo, y es el hecho de que Japón fue una nación que durante mucho tiempo permaneció hermética en cuanto a sus tradiciones y al contacto con culturas diferentes a la suya. Abriéndose al pensamiento occidental, de manera permanente, aunque no voluntaria, hasta el siglo XIX. A pesar de que previo a la firma de un tratado comercial entre Estados Unidos y Japón, el cristianismo- y con él un sin fin de rasgos y conocimientos pertenecientes al mundo occidental- ya había tocado el territorio del sol naciente, las costumbres y creencias japonesas permanecieron intactas.

## **RECORRIDO HISTÓRICO DEL *KABUKI***

Todo lo anterior, se ve reflejado en las diferentes formas de representación que surgieron en Japón, ya que todas ellas están dotadas del sentimiento nacionalista, que los diferentes gobernantes, de las múltiples etapas o periodos, procuraron en el pueblo, con la intención de mantener el control de la nación.

Específicamente en el caso del *Kabuki*, las diferentes áreas que lo conforman están inmersas en los códigos de comportamiento político-social, que la época en la que se desarrolló les exigía a sus ciudadanos. De la misma forma, los diversos cargos políticos y las divisiones de clases sociales, aparecen y resaltan dentro de la tradición del *Kabuki*, mediante los roles que se escenifican.

Sin embargo, para poder comprender a mayor profundidad todo lo anterior, es necesario comenzar revisando paso a paso lo que ocurrió desde los inicios hasta la actualidad dentro de la forma de representación *Kabuki*. Para lo cual, me es pertinente comenzar presentando algunos antecedentes de las formas de representación, que surgieron previas al *Kabuki*.

Antes del siglo XVII, las formas principales de teatro en Japón eran las danzas cortesanas *Bungaku*, los dramas *Noh* aristocráticos y refinados con sus comedias *kyogen* y el *Ningyo Joruri*, que se convirtió en el teatro de títeres *Bunraku* de hoy.<sup>9</sup>

Al presenciar un hecho artístico de origen japonés, ya sea *Noh*, *Kabuki*, *Bunraku* o incluso las tradicionales danzas *Nihon Buyo*, se pueden encontrar grandes similitudes entre cada una de ellas. A tal grado, que existe una conexión directa que las unifica, y las hace formar parte de una gran tradición. El principal común denominador es que en cada una de estas formas de representación, existe una conjunción de varios lenguajes en un mismo hecho escénico: música, danza y habilidad corporal.

La música, engloba la utilización de diferentes instrumentos tradicionales de Japón, como lo son los tambores *otzumi*, *kotsuzumi* y *shime-taiko*. La danza, se refiere a

---

<sup>9</sup> Ronald Cavaye, *KABUKI A Pocket Guide* (Boston: Tuttle Publishing, 1993), edición de Kindle.

una complicada red de movimientos corporales, creados a partir de símbolos, que generan el alma o el fondo de las piezas. Por último, la habilidad corporal, habla del entrenamiento al que los intérpretes prestan sus cuerpos para poder realizar las danzas.

Particularmente, el *Noh*, cuenta con estos tres lenguajes artísticos y resulta sencillo identificarlos. Por lo tanto, es la expresión ideal para ejemplificar y profundizar en el tema anterior. Esta forma de representación surgió a partir de un conjunto de influencias tomadas de grupos de representación previos a él. Uno de ellos es el denominado *Kagura*, el cual consiste en la elaboración de festividades fuera de los santuarios, en las que se realizan cantos y danzas en honor a las deidades. Tuvo su origen en el siglo VIII, pero en la actualidad se puede observar en los atrios de los templos *shintoístas*, en donde los intérpretes danzan y realizan pantomimas haciendo uso de máscaras. Otro antecedente es el *Dengaku*, ritual originado por los campesinos al acompañar su labor con cantos y movimientos rítmicos, con la intención de ahuyentar el aburrimiento y atraer la fertilidad en la siembra. Por último, *Foryu*, representaciones que los cortesanos realizaban vestidos con sus mejores galas, en las que se incluía danza y en ocasiones diálogos.<sup>10</sup> Sin embargo, también hubo un acercamiento a las formas de representación de otros países y culturas como la de China e India, que permitieron la posterior formación de conceptos propios del *Noh*. Este es el caso de nómadas que practicaban un arte llamado *Sangaku* que consistía en acrobacia, presdigitación, canciones y danzas. Otros ejemplos son. *Gigaku*, que tuvo sus orígenes en las danzas que se hacían en los

---

<sup>10</sup> Óscar Cossío, *La tensión espiritual del teatro Noh* (México: Coordinación de difusión cultural, 2001), 31-35.

templos budistas de la India, en las que es muy posible que hayan usado máscaras, y *Bugaku*, danzas lentas, solemnes, con magníficos vestuarios, y que son consideradas como gran influencia en el desarrollo del *Noh* respecto a cuestiones como: el uso de un escenario carente de escenografía, que todos los actores sean hombres aun cuando representan personajes femeninos, pero especialmente en la teoría estética de *jo-ha-kyu*, la cual se intenta traducir como presentación-desarrollo-clímax.<sup>11</sup>

Dando continuidad al párrafo anterior, prosigo tratando el tema del escenario y el foro en donde se presencia el espectáculo *Noh*, para lo cual acudo al teórico Óscar Cossío:

Sin excepción todos los escenarios de *Noh* tienen pintado en el panel del fondo, llamado *kagami-ita* (tabla espejo), un hermoso, añejo y retorcido pino, que incluso tiene nombre propio: *Yogo-no-matsu* (pino de la revelación), en recuerdo de aquel que se encuentra en el templo Kasuga, en la antigua ciudad de Nara, donde se dice que un dios se manifestó. El escenario principal, *hon-butai*, tiene unos seis metros cuadrados y cuenta con dos extensiones, la llamada *ato-za* (asiento posterior), donde se acomoda el conjunto *hayashi*, justo frente al pino pintado del fondo; y el *jiutai-za*, lugar donde se hinca-sienta el coro.<sup>12</sup>

Me es importante mencionar otra sección que conforma el foro y que es conocida como el espacio del espejo, ya que a partir de ella es posible comprender la conexión espiritual que el *Noh* conserva de las formas de representación que lo precedieron, y que es una de las diferencias fundamentales que presenta con el *Kabuki*.

---

<sup>11</sup> Cossío, *Teatro Noh*, 46.

<sup>12</sup> Cossío, *Teatro Noh*, 187.

Atrás del escenario están los camerinos, *gakuya*, donde los intérpretes se visten y preparan, pero inmediatamente antes de entrar a escena hay un lugar muy importante llamado *kagami-no-ma* (espacio del espejo); ahí el *shite*, una vez vestido, se pone en la máscara y se contempla largamente en el espejo, para entrar en el espíritu de la obra, para “ponerse en onda” con las vibraciones del momento y en contacto consigo mismo. La idea no es la de convertirse en el personaje, o de crear una imagen realista, todo el *Noh* es abstracto, esencial. Lo que hace el actor es una especie de meditación para reunir sus energías, fortalecerlas y buscar un clima propicio para la manifestación artística, clima de tensión espiritual que lo envuelve a él, a otros intérpretes, y al público.

Continuando con los diferentes lenguajes escénicos que conforman al *Noh*, éste cuenta con tres conceptos básicos sobre los cuales se desarrolla. El primero, en japonés llamado *Mai*, es la danza.

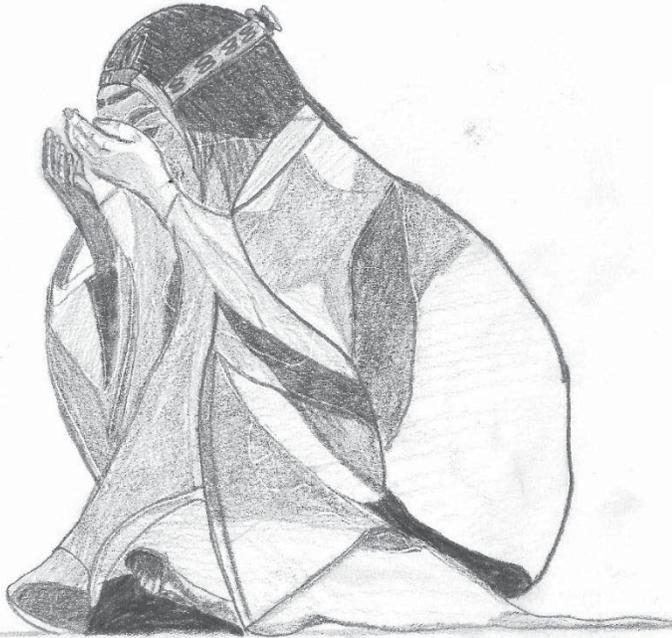
Toda expresión corporal podría ser llamada *mai* (danza), ya que todos sus movimientos son siempre controlados y preciosos. En realidad al actor de *Noh* se le llama *mai-kata* (persona que danza), y actuar *Noh* es *no wo mau*, que se puede traducir como “bailar *Noh*”.<sup>13</sup>

Dentro de este lenguaje del *Noh*, existen diferentes metodologías y símbolos, que crean una parte fundamental de lo que construye una específica forma de concebir la expresión humana. La danza del *Noh*, surge y se basa en diferentes posturas corporales o movimientos llamados *Kata*. Cada uno de ellos, expresa algún sentimiento o situación. Por ejemplo: *Shiori*, es un *Kata*, que significa tristeza o detener las lágrimas. Este *Kata*, se realiza colocando las manos a la altura de la cara.

---

<sup>13</sup> Cossío, *Teatro Noh*, 90.

En este punto ya se advierten las diferencias que existen en la manera en que se concibe al teatro en occidente y las formas de representación en oriente. Como se puede notar una de ellas es la manera en la que se expresan las emociones<sup>14</sup>.



Ils. 1 “Detener las lágrimas”

*Kata* para expresar tristeza

El segundo lenguaje del *Noh*, es *Utai*, cuya traducción al español es: cantando. *Utai*, engloba todo lo que tenga que ver con la ejecución de la voz; que se utiliza para realizar parlamentos que explican lo que ocurre durante la pieza.

Los parlamentos consisten en prosa no-rítmica, versos no-medidos (no se le podría llamar verso libre, pues está sujeto a severas reglas), y versos medidos. Los textos en prosa son siempre dichos por el actor en estilo formal, no imitativo; por ejemplo aun en el caso de que el actor esté interpretando a un personaje femenino, no intenta, nunca, imitar la voz de una mujer, por el contrario, siempre mantiene un tono de voz altamente estilizado. De igual manera, no cambia la voz

---

<sup>14</sup> Siempre hay que tomar en cuenta que las emociones en Japón se reflejan de distinta manera que en México u occidente. Por lo tanto hay que tener precaución en cuanto a la lectura que se le dan a las acciones de los roles dentro de cada una de las obras.

<sup>15</sup> Ils. 1 Dibujo a lápiz del *Kata Shiori*. Autor: Gustavo Ortiz.

para interpretar a una deidad, demonio, a un viejo o a un joven. Los versos pueden ser dichos por el actor, o por el coro, en lugar del personaje.<sup>16</sup>

Por último, *Omote*, son las máscaras<sup>17</sup> que se utilizan durante el *Noh*. Dependiendo la forma de mover la máscara, se demuestra el sentimiento de quien la porta. Por lo tanto, para lograr la perfección en la utilización de ellas, los ejecutantes se someten a duros y prolongados entrenamientos corporales. Este rubro, también es conocido como *monomane*, y se refiere a la imitación.

En este punto, he expuesto en qué sentido el *Noh* reúne y unifica diferentes lenguajes [*Mai*, *Utai* y *Omote*], y a partir de ellos, crea una nueva forma de representación. Por otra parte, el *Kabuki* contiene una esencia similar, que fue construida a partir de la herencia del *Noh*. Sin embargo su historia lo dotó de otras características que le otorgaron un nuevo lugar en las preferencias del público japonés.

La primera referencia al *kabuki* data de 1603 y un registro escrito sobre un grupo de bailarinas lideradas por una mujer llamada Okuni. Okuni probablemente fue una prostituta. Ella y sus grupos dieron actuaciones en un escenario improvisado de *Noh* instalado en el lecho seco del río Kamo en Kioto. Sus bailes, que acabaron con las máscaras y eran mucho más animados que cualquier cosa que se haya visto en el *Noh*, parecen haber sido una mezcla original de danza folclórica y tipo de danza religiosa llamada *nembutsu odori*.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Cossío, *Teatro Noh*, 84.

<sup>17</sup> La palabra que se usa para referirse a las máscaras usadas en *Noh* es *nohmen*. La palabra *Men* significa la cara o la superficie, y el personaje de la máscara se conoce como *omote*, que significa afuera. *Omote* es la palabra utilizada por los actores profesionales de *Noh*. La palabra usual para referirse a una máscara en japonés es *kamen*, o cara temporal, y se aplica a las máscaras de Bungaku y Gigaku, tipos de bailes de la corte traídos a Japón desde china en el siglo séptimo. Las diferencias lingüísticas en japonés reflejan una diferencia conceptual importante, ya que tanto *nohmen* como *kamen* difieren de la composición en que sirven como herramientas para las transformaciones, y en la traducción nos referimos a ambas como máscaras. (Kunio Komparu, *THE NOH THEATER PRINCIPLES AND PERSPECTIVES* (Tokyo: John Weatherhill, Inc., 1983), 226.

<sup>18</sup> Cavaye, *Kabuki*, 158.

A partir del párrafo anterior, se deduce, que los comienzos del *Kabuki*, pueden localizarse en la reinterpretación que un grupo de mujeres crearon de las danzas y formas de representación que existían dentro de su cultura. Es sumamente interesante y representativo que el surgimiento de una nueva visión de la expresión humana, surja sobre las raíces de una anterior. En este caso, El *Kabuki* nace sobre un escenario de *Noh*. Sin embargo, este grupo de mujeres no solo actuaban sobre las tablas que hablaban de una cultura pasada, también utilizaban danzas que provenían de tiempos previos. Por lo tanto, generan una evolución o transformación de su propia cultura artística.

No hay que perder de vista el hecho de que la precursora del *Kabuki* sea una mujer, ya que a partir de esta particularidad, el *Kabuki* adquirirá una esencia diferente a todas las disciplinas que lo preceden. Tomando en cuenta que la sociedad japonesa de la época no permitía la libre expresión femenina, y mucho menos la exposición de la sexualidad fuera de los barrios de placer. Sin embargo, Okuni, se atrevió a presentarse a sí misma a través del arte, y con ello generó un espacio de libertad para las mujeres que la acompañaron. A pesar de que el *Kabuki*, continuó desarrollándose por caminos diferentes por los que su precursora inició, el espectáculo continuó siendo de un estilo diferente a los que los japoneses estaban acostumbrados, ya que esa necesidad de romper con lo establecido perduró a través del tiempo. Sumado a esto, el hecho de que ella perteneciera a un rango social no aristocrático, resulta una visión del arte y de la expresión corporal, frescas y con un profundo sentido del contacto del ser humano con él mismo y con el otro.

Es aquí donde el *Kabuki* inicia, formalmente, sus pasos hacia el reconocimiento del público popular japonés.

Me gustaría enfocar mi atención en este momento de la historia del *Kabuki*, ya que en él ocurre un avance de suma importancia, en el hecho de que las danzas que atraían a pequeños grupos varoniles, comenzaron a incrementarse y no solo en el sector masculino, resultando en un tránsito que va de un acto privado a un espectáculo de carácter público, que incluso obtiene el privilegio de ser categorizado como una forma de representación novedosa y de alto impacto en la sociedad.

Las danzas y parodias de Okuni se volvieron extremadamente populares y se les aplicó el nombre, de la palabra *kabuku*, ahora arcaico, que literalmente significaba "titulado", pero implica que es extraño, exótico y posiblemente algo subido de tono.<sup>19</sup>

En ese momento histórico, del nombrado *Kabuku*, se percibe un ambiente de desconcierto entre el público que lo recibe. Esto, desde el hecho de adquirir una nomenclatura un tanto genérica y al mismo tiempo que señala algo novedoso y que despierta los sentidos. De la misma forma, para ese momento, ha sido aceptado por el pueblo japonés y no ha llegado a la aristocracia ni a los altos rangos del poder. Por lo tanto, seguía siendo una forma de entretenimiento y de comunicación libre de normas o restricciones. Es aquí donde se forma el alma o el fondo de las danzas que, posteriormente conformarán al *Kabuki*.

Sin embargo, la historia de cómo se creó el *Kabuki*, no termina con la participación de Okuni y su grupo de bailarinas, dando paso a una nueva etapa de desarrollo para

---

<sup>19</sup> Cavaye, *Kabuki*, 178.

esta forma de representación, la cual se explica de mejor manera en la siguiente cita:

Desafortunadamente, el *Kabuki* también estuvo cada vez más bajo el escrutinio de las autoridades, que lo consideraron como una influencia negativa. Eventualmente, en 1629, el *Shogunato* usó los matices siempre presentes de la prostitución como una excusa para prohibir a las mujeres salir al escenario por razones de inmoralidad.<sup>20</sup>

Este lamentable hecho modificó por completo el rumbo de lo que hasta el momento representaba el *Kabuku*, que siendo un movimiento artístico impulsado por mujeres, dejaría de ser interpretado por ellas. Sin embargo, ya existía, en el público japonés, una fuerte necesidad de recibir este estilo de entretenimiento, y es ahí donde el *Kabuku* encuentra su posibilidad para re-inventarse o evolucionar.

Sin embargo, los jóvenes bailarines conocidos como *wakashu* continuaron interpretando los bailes de *Kabuki*. Aunque los chicos, como las mujeres, utilizaron el escenario principalmente para publicitar sus encantos, agregaron acrobacias a las actuaciones, y estas siguen siendo una característica importante de *Kabuki*.<sup>21</sup>

Como es de esperarse, nuevamente estas intervenciones de jóvenes bailarines, generaron gran controversia en el público japonés. Teniendo como resultado una gran aceptación, pero generando, también, controversia por tratarse de danzas que habían sido realizadas exclusivamente por mujeres, y por lo tanto con movimientos claramente femeninos.

---

<sup>20</sup>Cavaye, *Kabuki*, 168.

<sup>21</sup> Cavaye, *Kabuki*, 167.

Nuevamente, la atención del gobierno japonés fue atraída, y fue prohibida la aparición de jóvenes en los escenarios, aludiendo homosexualidad.

Al hacer un recuento de todo lo que había sucedido, hasta ese momento en particular, se puede entender que el resultado del *Kabuki*, sea una recopilación de diferentes visiones y necesidades artísticas. Todo comienza a través de la necesidad vital de un grupo de mujeres por confirmarse a sí mismas dentro de una sociedad, y transita, posteriormente, por los cuerpos de jóvenes creadores, que de la misma manera desean aportar su particular visión de las danzas femeninas.

Este tránsito es vital para el todo que construye el hecho escénico denominado *Kabuki*. Habría que preguntarse cuál es el resultado que tiene el paso de una danza realizada por un cuerpo femenino a un cuerpo masculino, tomando en cuenta que no solo eran jóvenes realizando danzas creadas por mujeres, sino jóvenes danzando al estilo de mujeres. Es decir, jóvenes que pretendían interpretar las danzas como si fuesen mujeres.

El cuestionamiento anterior, me parece de suma importancia, tomando en cuenta que el traslado no solo ocurre en cuanto a los cuerpos que desarrollan las danzas, sino que de la misma forma, surge un cambio en el pensamiento de los bailarines, dado que ya no se trata más de mujeres luchando por abrirse paso a un mundo de la libre expresión. Ahora se trata de hombres que a través de la danza presentan su opinión sobre la figura femenina, que como ya se había mencionado con anterioridad, para este punto de la historia, está dominada por la idea de la superioridad del hombre frente a la mujer.

Sin embargo, la evolución y la historia continúan y dan paso a la última etapa de este movimiento artístico. En ésta aparecieron en el panorama hombres maduros que tenían la intención de instaurar una nueva y permanente tradición en Japón. Ellos, retoman el camino que habían iniciado los jóvenes y de la misma manera, tienen un especial interés en la representación de la figura femenina, y como se menciona en la siguiente cita, el *Kabuki* obtiene su nombre actual.

Así surge el *Yaro Kabuki*, o *Kabuki* de hombres, que con algunas modificaciones ha llegado hasta nuestros días. Ya sin el atractivo sexual ni la belleza de los jovencuelos, el *Kabuki* tuvo que desarrollar una forma estética atractiva para la generalidad del público. Dramas más interesantes, espléndido vestuario y maquillaje y espectaculares escenografías nacen de esta necesidad, así como técnicas de actuación más perfeccionadas.<sup>22</sup>

A partir de ese momento, comienza la estructuración de lo que hoy se conoce como *Kabuki* y se cimentan las bases de lo que lo constituye. Nuevamente, abro un paréntesis para explorar el tránsito de cuerpos que ocurre a partir de esta etapa de cambios, ya que tanto los impulsos artísticos como los intereses en cuanto a la forma y el fondo de los espectáculos, difieren en cada uno de ellos. Los jóvenes, al conservar el tono temático sexual en sus representaciones, y al agregar maniobras corporales, reflejaban la intención de conservar en sus espectáculos un mensaje de libertad, y sobre todo de individualidad. Por el contrario, los hombres maduros, se inclinaron por mostrar a través de sus puestas en escena la identidad nacionalista que se les enseñaban desde niños. De esta manera, el *Kabuki* se convirtió en un

---

<sup>22</sup> Oscar Cossío, "EL KABUKI", *Máscara Teatro Oriental*. no. 1 (1989): 60.

espejo de los códigos y normas de comportamiento en las que la sociedad estaba inmersa durante la época.

## **LENGUAJES ESCÉNICOS DEL *KABUKI***

Me permito poner especial atención a los nuevos términos que aparecen dentro del panorama del *Kabuki*, ya que empiezan a presentarse mecanismos que también se encuentran en, lo que se suele denominar, como teatro en occidente; siendo estos: vestuario, maquillaje, escenografía y –especialmente- actuación. Es a partir de esto que es posible realizar un análisis de lo que conlleva o implica el *Kabuki*, pero sobre todo problematizar qué lo conecta o lo aleja de la visión occidental.

El análisis requiere, en una primera etapa, comprender cómo funcionan o de qué manera se da el proceso de significación de todos los elementos que se encuentran al presenciar el hecho escénico denominado *Kabuki*. Para ello, me resulta necesario regresar a la hipótesis que dio inicio el argumento de este trabajo, en la que refiere que las diferentes formas de representación de Japón, siempre conllevan la colaboración de varios lenguajes escénicos. Esto se puede ver reflejado en la siguiente cita:

*Kabuki* se escribe con los ideogramas *ka* de canción, *bu* de danza, y *ki* de habilidad. De ahí que etimológicamente sería “la habilidad para representar cantos y danzas.”<sup>23</sup>

Al igual que en el *Noh*, El *Kabuki* recupera estos tres lenguajes escénicos y los unifica de una forma en la que ninguno puede existir sin el otro. Esto no resulta difícil

---

<sup>23</sup> Oscar Cossío, “EL KABUKI”, *Máscara Teatro Oriental*. no. 1 (1989): 60.

de comprender, ya que como se ha visto con anterioridad, el *Kabuki* retoma muchas de las bases del *Noh* y de otras danzas antiguas.

Uno de los elementos que se vuelven a encontrar, dentro del área dancística, son los *Kata*, que tienen una profunda conexión con la concepción que tienen los japoneses de la expresión humana. Dentro de esta cultura, el uso de signos y símbolos es fundamental. Desde su forma de escritura, a través de ideogramas, podemos acercarnos o asimilar la forma en la que se comunican.

En el caso específico de los *Kata*, estos funcionan como símbolos que comunican al público, la emoción que el bailarín interpreta, la situación o lugar en la que se encuentran e incluso de quién se trata (el rol que el bailarín interpreta). Un ejemplo muy útil para comprenderlo de mejor manera, es la explicación del *Kata: Sashi*, que se traduce en señalar. Este *Kata*, que solo implica el movimiento del brazo y de la mano, puede resultar en una metáfora de lo que una persona siente al admirar la luna o encontrarse con el ser amado.

Ils. 2 "Doncella  
danzando"  
*Kata Sashi.*



24

---

<sup>24</sup> Ils. 2 *Kata Sashi*. Dibujo a lápiz realizado por el Arquitecto Gustavo Ortiz.

De esta manera, se puede comprender la profundidad simbólica que estas danzas contienen. Sumado a esto, los movimientos corporales, son acompañados de música, lo cual conecta con el siguiente lenguaje escénico.

La música se escucha casi continuamente en la mayoría de las obras de *Kabuki*. A veces, dos o tres estilos diferentes de música, reproducidos desde diferentes partes del escenario, sonarán en varios puntos durante la obra o incluso simultáneamente.<sup>25</sup>

Lo más importante a rescatar de este lenguaje, además del uso de instrumentos musicales como son: el *shamisen*, la flauta de *Noh* o *nohkan*, la flauta de bambú (*take-hue*) y los tambores: *Kotsuzumi*, *o-tsuzumi*, *taiko* y *o-daiko*; es la conexión que la música posee, con todos los demás elementos o lenguajes existentes en el *Kabuki*.

Como se menciona con anterioridad, la música está presente durante todo el transcurso de las obras. Sin embargo, aparece de diferentes formas y con distintas intenciones: Durante las apariciones de cada uno de los participantes, en medio de combates, en escenas trágicas o cómicas, y por supuesto, en los momentos de danza. En cada una de estas situaciones, las melodías cambian y se adaptan a las necesidades de lo que ocurre sobre el escenario. Por ejemplo: existen momentos en los que algún miembro, de la historia que se narra, se encuentra en el clímax o en una situación extrema (ya sea positiva o negativa), y se recurre a la danza para expresar lo que él o ella siente. Al mismo tiempo, la música acompaña el movimiento corporal, e incluso comienzan cantos que narran lo que ocurre. Por lo tanto, la

---

<sup>25</sup> Cavaye, *Kabuki*, 918.

música se convierte un elemento que cobra vida y asume un rol de narrador e incluso me atrevo a decir que en algunos momentos de las obras, funge como un personaje dentro de la escenificación.

En mi experiencia como bailarina de danza tradicional japonesa, durante los ensayos y en el momento de las presentaciones a público, la música me brindaba la profundidad emocional de cada movimiento. A pesar de que los canticos que se realizan para acompañar a los instrumentos musicales, mantienen la misma calidez y timbre vocal, sin importar el momento de la narración en la que se encuentren, ya sea un momento trágico o de éxtasis, me servían de referente y me sumergían en el estado *Zen* del que se requiere para poder realizar las danzas.

En cuanto a mi experiencia con la música, como espectadora de *Kabuki*, me parece que ésta funge como un cronómetro que delimita el ritmo de cada suceso sobre el escenario, y guía a los intérpretes a través de su travesía dentro de la ficción. De esta manera, el ideograma *ka*, se manifiesta y se concreta sobre el escenario; fusionándose con la danza y generando un todo indivisible, excepto para su estudio.

Después de haber revisado un poco de los primeros dos lenguajes que el *Kabuki* contiene, es momento de comenzar a estudiar a qué se refiere el término de: habilidad corporal. Me resulta necesario mirar este concepto más allá de lo evidente, ya que no solo se podría entender como el entrenamiento que los intérpretes necesitan generar, para lograr cuerpos capaces de realizar las danzas y demás actividades que su labor requiere, sino que, a partir de una visión occidental de un

hecho de oriente, se puede pensar como un símil de lo que es conocido como actuación.<sup>26</sup>

Para poder iniciar con una discusión con este grado de complejidad, me es pertinente, explicar cómo funcionan ciertos mecanismos del denominado 'teatro oriental'. Es importante realizar la siguiente aclaración: Lo que se conoce como teatro en occidente, no es lo mismo que el fenómeno que estudio en este trabajo. El *Kabuki*, al igual que las demás formas de representación en Japón, tiene sus propios códigos y estructuras, que no son, de ninguna manera, los mismos que se conocen y realizan en las diversas tradiciones teatrales de occidente. Sin embargo, en medio de un mundo globalizado, que funciona, en gran medida, a partir de la difusión y adopción de diferentes tradiciones y conocimientos entre diferentes países, ambas culturas, se han visto en la necesidad de homogenizar términos con la intención de generar acercamientos y puentes comunicativos. Es así, como en Japón se hace uso del término teatro *Kabuki*, para realizar la difusión de su cultura a los extranjeros que visitan el país. Sin embargo, los términos, teatro oriental y teatro *Kabuki*, responden meramente a una necesidad comunicativa, y generadora de conexiones terminológicas entre dos visiones de las representaciones humanas. En este hecho se puede notar un ambiente artístico oriental que trata de adaptarse a la visión occidental, y un público occidental que voltea a ver diferentes formas de representación desde su particular concepción del teatro.

---

<sup>26</sup> Para aquellos lectores que estén interesados en el tema de cómo es la preparación actoral de los intérpretes, a lo largo de su vida, aconsejo acudir al siguiente video: "Youtube", Culturas vivas, consultado el 26 de Julio, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=TcfRULAcqxE>

Sin embargo, a pesar de no ser lo mismo, el teatro y, en este caso, el *Kabuki*, contienen similitudes que los acercan y que me permiten generar canales comparativos. Esto, con la intención de comprender un hecho escénico fuera de nuestra cultura, utilizando las herramientas que son conocidas en occidente y que son las del teatro. Por supuesto, sin dejar de estudiar, a plenitud, la tradición de Japón. Siendo así, estudiaré qué ocurre con la actuación dentro del *Kabuki*; si es que esta existe, de qué manera ocurre o a partir de qué bases. Además analizaré qué sucede con las figuras que aparecen dentro de las historias que narra el *Kabuki*, es decir, si existen personajes, o cómo funciona este elemento tan importante. Para lograrlo, habrá que iniciar explicando cómo funciona la estructura de estas obras:

Cada elemento que conforma al *Kabuki*, tiene detrás ciertas reglamentaciones y estructuras, que logran dotarlo de personalidad y sentido. No en vano, la historia de su surgimiento y desarrollo, es en conclusión la suma de aportaciones de diferentes personas, en distintas épocas. Siendo el resultado, una pirámide de lenguajes escénicos que se colocan sobre una base sólida: las obras o narraciones a interpretar.

En este caso, las obras no son precisamente sobre temas libres. Sin embargo, por este motivo, son un reflejo de su pasado histórico, y de las memorias de personas que fueron y serán sumamente importantes para los japoneses.

Las obras de *kabuki* generalmente se dividen en tres categorías principales: bailes (*shosagoto*), obras históricas (*jidaimono*) y obras sobre la gente común

(*sewamomo*). Dentro de estas tres categorías hay muchas subdivisiones, y también es bastante común que las categorías se superpongan.<sup>27</sup>

Como mencioné en páginas anteriores, el baile es de suma importancia para el *Kabuki*. Siendo así, una de sus categorías o géneros, deberá ser, específicamente, una exaltación o exposición de la danza clásica japonesa. Por lo tanto, la primer categoría: *shosagoto*, podría ser aquella que recupera los primeros elementos que instauraron Okuni y su grupo de bailarinas, pero también, el resultado de la mezcla de estilos, visiones e intenciones, de todos los que participaron en la creación de esta forma de interpretación artística.

Para poder comprender el estilo del que se habla, se deben tomar en cuenta las particularidades de la danza en cuestión. Comienzo retomando la idea de que en Japón, la historia de la danza comienza tiempo atrás de la aparición del *Kabuki*. Por lo tanto, existen miles de conexiones entre los diferentes estilos dancísticos y las variadas formas de representación (*Noh, Kabuki, Bunraku y Nihon Buyo*).

Japón siempre fue una nación que utilizó la danza como medio de expresión, no solamente dentro de sus formas de entretenimiento o movimientos artísticos, sino que tiene una fuerte conexión con su espiritualidad y concepción de la divinidad y la humanidad. A partir de esta visión del contacto del ser humano con aquello que es sagrado y por lo tanto, fuente de vida, la danza encuentra su sentido. Los movimientos corporales, no solo son el resultado del entrenamiento o de una creación coreográfica; son también, el espejo de lo que cada individuo puede sentir al estar vivo.

---

<sup>27</sup> Cavaye, *Kabuki*, 293.

Para entender de mejor manera lo que la danza japonesa contiene, me resulta pertinente dirigir la mirada a otras fuentes de expresión y reflexión, distintas al *Kabuki* y a todo lo que engloba el ámbito artístico: la religión.

Como ya había revisado con anterioridad, el *Kabuki*, en sus orígenes, tiene una fuerte conexión con danzas y tradiciones antiguas. Una de ellas, *nembutsu odori* o danza *nembutsu*. Sin embargo, no se ha visto aún la conexión del *Kabuki* y las demás formas de representación, con la religión o la espiritualidad. Como explica Elisabeth Moriarty, en su documental, *nembutsu odori*, es un estilo de danza-ritual, que tiene la finalidad de lograr la salvación para los creyentes o practicantes de la religión Budista. Tomando como verdadera la teoría de que este tipo de danzas-rituales, fueron utilizadas como inspiración, en los orígenes del *Kabuki*, se puede comprender que existe una conexión de los bailarines, y de la danza en sí misma, con la espiritualidad y del ser humano con la divinidad. Esta relación de la divinidad con la danza, se ve separada, a medida que el *kabuki* avanza en su trayectoria histórica. Convirtiéndose, la danza, en un elemento meramente artístico y de entretenimiento que, sin embargo, conserva la memoria corporal y mental del suceso o transcurso religioso.

En conclusión, la danza dentro del *Kabuki*, y en muchas otras formas de representación japonesas, tiene un fino lazo que conecta al bailarín con su espiritualidad y su fragilidad humana, logrando que sobre el escenario aparezca una esencia diferente a lo que se puede generar a través del uso de la palabra oral o escrita. Existen diferentes estilos de danza dentro de la cultura japonesa, sin embargo, todos tienen una característica en común: la delicadeza. Todos los

movimientos que se observan dentro de la tradición dancística de Japón, están dotados de precisión y una temporalidad que pareciera estar suspendida.

Regresando a los diferentes estilos de obras que existen en el *Kabuki*, resulta importante puntualizar el hecho de que no solo en la sección *shosagoto*, aparece el baile, también en las obras de estilo *jidaimono* y *sewamono*, aparecen grandes momentos dancísticos.

Sin embargo, el área de la danza, está conectada en todo momento, con los demás lenguajes escénicos (música y habilidad corporal), y es necesario mantener la conciencia de que una no puede existir sin la otra, y que hay particularidades que las conectan y que precisamente no permiten que se separen.

## II.

### ***KABUKI: A TRAVÉS DE LOS CUERPOS QUE LO ESCENIFICAN***

Para comenzar a estudiar el funcionamiento de la forma en la que se representan las diferentes figuras del *Kabuki*, es importante dirigirse, nuevamente a sus orígenes. Para ello, me permitiré crear una re-construcción de hechos históricos y de las diferentes visiones y puntos de vista existentes, que se refieren al tema al que convoco: la existencia o ausencia de personajes dentro del *Kabuki*.

Inicio este trayecto con la nomenclatura de personaje, ya que es el término al que tengo mayor acceso y comprensión. Pero, ¿qué es un personaje? En el mundo occidental, desde algunas perspectivas, se podría enlistar una serie de características que le dan origen a éste, como los son los rasgos físicos, el carácter, los antecedentes, los conflictos, el mundo interno, etc. Es decir, para el teatro, los personajes tienen una amplia gama de lugares desde dónde estudiarse, sin embargo utilizaré este término a partir de las siguientes premisas, dictadas por el autor José- Luis García Barrientos:

Insistiremos en este capítulo en el perfil técnico del personaje como “artefacto” que el análisis deberá desmontar, como algo construido por el autor en el texto y por el director y el actor, además, en la representación, y que, a lo largo de esta o de la lectura, tiene, en el último término, que reconstruir el espectador o el lector.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> José- Luis García Barrientos, *Cómo se analiza una obra de teatro* (Madrid: Editorial síntesis, 2017), 129.

La definición anterior toma en cuenta a los personajes dentro de la escenificación, pero también a partir del texto dramático. Sin embargo, es del interés de este trabajo hacer énfasis en las implicaciones de este término dentro del ámbito de la representación. En este sentido, García Barrientos apunta lo siguiente: “*personaje dramático*, la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel.”<sup>29</sup>

Siguiendo esta definición, hasta este punto del trabajo, el término personaje se apega a lo que sucede en el escenario de *Kabuki*, sin embargo considero pertinente continuar revisando los mecanismos de creación propios de esta tradición con la finalidad de revisar a mayor profundidad si la palabra personaje en verdad es funcional o existe otro que se apegue más al contexto oriental.

Aludiendo a los orígenes del *Kabuki*, Ronal Cavaye apunta:

En los primeros días del *Kabuki*, los primeros roles estándar en los sketches primitivos, demasiado cortos para llamarse obras reales, eran simplemente un hombre, una mujer y un payaso. Los roles masculinos también eran interpretados por mujeres.<sup>30</sup>

A partir de la información anterior, se puede conocer a quienes aparecían sobre el escenario, lo que permite comprender por cuáles vías o intenciones comenzó a construirse el repertorio literario y escénico del *Kabuki*. En el caso mencionado, con tintes cómicos, y con figuras masculinas y femeninas, sin mucha profundidad dramática, pues tenía como único fin el de contar pequeñas historias que divirtieran

---

<sup>29</sup> García Barrientos, *Cómo se analiza*, 130.

<sup>30</sup> Cavaye, *Kabuki*, 487.

al público, pero sin la intención de construir conflictos o situaciones que incluyeran la historia de una nación o que generaran un análisis en el público. Aunado a lo anterior, aparece el término rol. Siendo éste otra vía desde la cual se pueda analizar el cuestionamiento sobre la existencia de personajes.

Para asentar el término, rol, como una categoría de estudio, comienzo por aclarar a qué se refiere dicho término y cuál es su definición exacta. Para la Real Academia Española, el término rol, dentro del ámbito escénico, significa lo siguiente: 1.- Función que una persona desempeña en un lugar o en una situación. 2.- Parte de una obra de teatro o de una película que es representada por un actor<sup>31</sup>.

Para complementar la información, la búsqueda en algunos diccionarios, como lo es Diccionario Academia, arrojaran la siguiente información: 3.- Rol. Papel de un actor.<sup>32</sup>

A partir de estas dos definiciones, se ha confirmado que la palabra rol, puede ser adecuadamente utilizada para referirse a un hecho de naturaleza escénica. Sin embargo, en ambas definiciones aparece la palabra actor. Con fines de practicidad y eficiencia, en el marco de este trabajo se hará uso de la palabra actor, como aquella persona que realiza alguna actividad artística sobre un escenario. En este sentido, llamaremos, por el momento, actores, a los intérpretes de *Kabuki*.

---

<sup>31</sup> “Diccionario Panhispánico de dudas”, Real Academia Española, consultada 5 Septiembre, 2018, <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=QZjLj2XKDD6rq10k8b>

<sup>32</sup> Héctor Campillo Cuautli, *DICCIONARIO ACADEMIA PRÁCTICO ESCOLAR*, (México D.F.: Fernández editores, 1997) 226.

Siguiendo las premisas anteriores, hasta este punto, la nomenclatura rol, me ha arrojado la siguiente información: Se trata de actores que representan partes de un hecho escénico. Ahora bien, revisando la definición número uno, que no solo es válida dentro del marco de estudio del teatro o de las diferentes formas de representación existentes en el mundo, sino que tiene inferencia en los actos o comportamiento sociales en general. Ya que se trata de un concepto que habla más o se enfoca en la manera en la que todas las personas actúan frente a sus particulares situaciones dentro de diferentes círculos sociales, ya sean laborales, familiares, etc., se abre una nueva ventana que dirige a nuevos panoramas y posibilidades, que sugieren que, de ser así, los roles dentro del *Kabuki*, tienen que ver con una adopción y representación de los roles existentes dentro de la sociedad japonesa. Podría tratarse de la presentación de los hombres, mujeres, niños, figuras de autoridad, y demás individuos que construyeron la pirámide socio-cultural, del antiguo Japón.

Como un primer paso para el análisis de la existencia y funcionamiento de los ahora denominados roles en el *Kabuki*, habré de analizar el comportamiento y la pirámide social que existía en la época en la que el *Kabuki* se originó y hasta que se desarrolló por completo. Situándose entre los siglos XVII y XVIII.

Recordando lo que ya se había mencionado en el capítulo anterior, este periodo es conocido como el *shogunato* Tokugawa. En ese periodo la población fue organizada y dividida bajo un orden social conocido como *mibunsei*, que contaba con 4 clases sociales: en el primer nivel estaban los *samurái*, en el segundo los campesinos, en el tercero los artesanos y al final los comerciantes. Además, fuera de estos grupos,

se encontraban los *eta*, que eran carniceros, curtidores y sepultureros, y los *hinin*, que eran útiles como guardias o verdugos. Por encima de todos ellos, estaba el *shogun*, que era el general en jefe de las fuerzas armadas de Japón, y por supuesto el emperador. Sin embargo, algunos eran excluidos del grupo social, a pesar de su innegable existencia y este era el caso de los mendigos y las prostitutas, que no eran considerados ciudadanos.

Conociendo a grandes rasgos la estructura social de este periodo en Japón, puedo comenzar a realizar una comparación más precisa entre estas divisiones y cargos existentes, con los posibles roles que aparecen en el *Kabuki*.

Como ya había relatado al principio del presente capítulo, al inicio de las representaciones, solo aparecían mujeres, hombres y figuras cómicas, pero sin una profundidad dramática ni una construcción dramática avanzada. Por el contrario, conforme la trayectoria del *Kabuki* fue avanzando, hasta llegar a ser lo que hoy en día se conoce, esto se fue modificando de la siguiente manera:

Con la prohibición tanto del *Kabuki* de mujeres como de los jóvenes, y el desarrollo de un teatro más maduro, los estándares comenzaron a aumentar y el arte tuvo prioridad sobre los encantos físicos de las actrices y actores. También se desarrollaron roles y roles-tipo, no solo en roles masculinos o femeninos, sino también en subcategorías como los viejos, los aristócratas malvados o los jóvenes enamorados.<sup>33</sup>

Un actor sobre el escenario, que realiza o ejecuta el rol de viejo, está presentando no solo a ese individuo en específico, sino que a través de él, se puede observar el comportamiento o sentir de todos los ancianos de un país o comunidad. Es por este

---

<sup>33</sup> Cavaye, *Kabuki*, 487.

motivo, que cada uno de estos roles, tienen una manera específica de representarse, todos los aristócratas malvados o los jóvenes enamorados, tendrán una forma de vestir establecida, al igual que movimientos corporales y formas de expresarse verbalmente. Resulta necesario para este trabajo profundizar en los diferentes tipos de roles a mayor profundidad, para ello, destaco que la primer gran categoría existente es la de roles femeninos (*onnagata*) y roles masculinos (*tachiyaku*), y a partir de ellas, derivan la siguientes sub-categorías.

El primer grupo, *onnagata*, resulta ser uno de los más llamativos, ya que como se ha revisado con anterioridad, estos roles femeninos, son interpretados por hombres. Por este motivo, los bailarines deben realizar entrenamientos que les permiten tener la habilidad corporal y vocal que la situación requiere.

Desde 1652, una orden gubernamental declaró que el *Kabuki* solo podía ser interpretado por actores masculinos maduros. A medida que los actores envejecían, buscaban aumentar su belleza y feminidad en el escenario al exagerar y estilizar los rasgos y movimientos femeninos. Estos se convirtieron en el arte de *onnagata* que vemos hoy. (*Onna* significa "mujer", *otoko* es "hombre", y *gata* significa "tipo").<sup>34</sup>

Al escuchar por primera vez que se trata de hombres interpretando roles femeninos, es inevitable preguntarse a través de qué métodos o formas corporales, se interpreta a la mujer, por lo tanto me resulta interesante explorar cómo se percibe este fenómeno desde el lugar de público, pero también desde la técnica y entrenamiento corporal que realizan los bailarines.

---

<sup>34</sup> Cavaye, *Kabuki*, 494.

En cuanto a la técnica corporal y vocal que los actores de *Kabuki* deben obtener y cuál es el resultado de esta, el autor Ronald Cavaye, dice lo siguiente:

La voz tiene un alto falsete, y los movimientos de las manos y los brazos, casi restringidos por las mangas del kimono, son pequeños y están estrechamente controlados. Los hombros caídos, las rodillas dobladas para reducir la altura, y lo más notable de todo, la caminata se convierte en una pequeña andadura femenina con las rodillas juntas y los dedos de los pies apuntando hacia adentro. Incluso hoy en día, los jóvenes actores como la Escuela Nacional de Teatro de Tokio practican caminando con una hoja de papel entre sus rodillas.<sup>35</sup>

A partir de la cita anterior, es notoria la manera tan particular en que los bailarines dentro del *Kabuki*, realizan los movimientos corporales y el resultado que estos tienen en las danzas. Las cuales logran una sensación de delicadeza, relajación, a partir de trazos sumamente rigurosos y a la vez fluidos.

Los diferentes roles femeninos, se basan en gran medida, o se construyen a través de figuras corporales y de símbolos creados a partir de gestos. Para poder conocer a mayor profundidad estos roles, hay que explorar las sub-categorías existentes dentro de la tradición *onnagata*.

Dentro de la amplia categoría de *onnagata* hay muchas subcategorías que dependen de la edad, el carácter y el estado social. Incluso una simple reverencia de saludo puede ser bastante diferente dependiendo de si lo hace una princesa (*hime-sama*), una chica de la ciudad (*machi-musume*) o una mujer de mediana edad.<sup>36</sup>

Los roles mencionados con anterioridad, forman parte de una pequeña sección del repertorio japonés, sin embargo existe otra categoría que da lugar a un nivel socio-

---

<sup>35</sup> Cavaye, *Kabuki*, 506.

<sup>36</sup> Cavaye, *Kabuki*, 506.

económico menos elevado, como es el caso de las prostitutas o damas de compañía. En palabras de Patrick de Vos:

Veamos antes de seguir más adelante cuáles son las principales categorías de roles en caso del *onnagata*: además de las cortesanas (*geishas*), existe toda una variedad, desde las *oiran*, reinas de los barrios del placer, hasta las vulgares niñas alegres; las muchachas jóvenes (de las ciudades, *machi-musume*, y del campo, *imaka-musume*, más raras), las princesas (llamadas a menudo “rojas”, en razón del color habitual de su vestido), las *sewa-nyobo*, las “esposas” en los *sewa-mono*, las esposas de clase burguesa y las *akuba*; y existen todavía las *katahasushi* (del nombre de la peluca llevada por estos papeles), las esposas de los guerreros, y las *koshimoto*, o “señoritas de compañía”, que representan roles muy secundarios; las *warabe* (niñas) y las *kamuro* (niñitas al servicio de las cortesanas) interpretadas por los *onnagata* solamente en la danza; mientras que las *baba* (“mujeres viejas”) pertenecen al repertorio de un *onnagata* puro. Se señala de paso que estas categorías *akuba*, no designan un carácter o un tipo teatral, sino una especie de estatus aparentemente poco singularizado y definido esencialmente por la clase social y la edad.<sup>37</sup>

Es importante retomar la idea de que dentro de la tradición del *Kabuki*, existen variadas simbologías y gestos a partir de los cuales se construye la profundidad artística de las obras. Cabe resaltar, que cada uno de los roles, presenta una esencia de movimientos y posturas corporales que les dan particularidades y a partir de ellas es posible diferenciar a quien se observa. Es decir, conocemos el carácter de cada rol con base en su forma de expresarse a través del cuerpo, la voz y además su vestimenta.

---

<sup>37</sup> Patrick de Vos, “Onnagata, flor de Kabuki”, *Máscara Teatro oriental*, no. 1 (1989): 49.

Regresando a los *Kata*, me interesa destacar en particular el acto de permanecer sentado. Esta postura, además de reflejar respeto ante el público que observa, se convierte en la presentación de un nuevo rol que aparece en escena.

Para destacar la importancia que tiene el saludo dentro de la tradición japonesa, y aún más en la cultura de la danza, daré una breve semblanza de mi propia experiencia como bailarina:

Al entrar a un salón de danza japonesa, es muy importante generar una relación cordial con cada uno de los miembros que conforman la clase, ya que para realizar las diferentes piezas dancísticas, las bailarinas deben encontrarse en un estado de paz interior y de conexión con el mundo que las rodea, esto se debe a que al ejecutar cada movimiento, la persona que lo realiza debe transmitir paz interior y relajación en el gesto facial. Por lo tanto, el saludo inicial, es de suma importancia, pues tiene la función de dar apertura a un convivio en el que se festeja la expresión humana. Del mismo modo, el cierre o la despedida, es fundamental, con la diferencia de que éste marca el regreso a la vida cotidiana. En ambos, las estudiantes forman un medio círculo, sentadas sobre sus rodillas y con las manos colocadas sobre las piernas; la maestra se posiciona frente a ellas, dejando el abanico en el piso, todas agachan la cabeza al mismo tiempo.

Como se puede ver con este ejemplo del saludo y el enorme significado que conlleva, es posible imaginar que cada movimiento que realizan los bailarines en el escenario de *Kabuki*, tiene una base simbólica, que les permite crear una serie de códigos que le dan sentido a cada pieza.

Continuando con el análisis de las diferentes posturas corporales de los roles *onnagata*, cuando estos se encuentran sentados, Patrick de Vos señala que:

En la inmovilidad de la posición sentada (sobre los talones, piernas recogidas, según la costumbre japonesa), el *onnagata* suspende su juego de acuerdo a la designación de categoría de su personaje: en efecto, da a leer siempre. La cortesana tiene una rodilla ligeramente levantada, sobre la cual posa sus manos una sobre la otra (la mano izquierda debajo si es la rodilla derecha la que está levantada). Una esposa, siempre lista a intervenir al servicio del esposo o de la casa, se sienta generalmente teniendo debajo de ella uno de los dos pies en posición para levantarse (talón levantado), las manos (dedos extendidos, siempre cuidadosamente cerrados) colocadas una sobre la otra, mano izquierda encima, sobre el muslo derecho (variantes: sentado sobre los dos talones inclinados de una parte y de otra posterior, las manos descansando sobre cada uno de los muslos, ligeramente vueltas hacia el interior de manera que su extremidad se cubra un poco; se marca entonces un estado de espíritu relajado; otra variante: separando más las manos, la posición se hace más formal, el personaje está por ejemplo en presencia de gente importante). Una princesa o una joven muchacha tiene un brazo separado hacia el exterior, la otra dirigida hacia lo alto del pecho.<sup>38</sup>

Hemos visto un ejemplo de cómo difieren las posturas corporales, de los diferentes roles femeninos, a partir del *kata* de saludo o la simple presencia al permanecer sentado.

Ahora que ya se han revisado algunos elementos de la amplia gama de posibilidades de expresión a partir de la corporalidad y del significado que esta tiene dentro de la creación y diferenciación de roles escénicos, es posible comprender que la forma de representar individuos dentro de la tradición del *Kabuki*, y de la cultura japonesa en general, difiere en gran medida a las formas de teatro

---

<sup>38</sup> De Vos, "ONNAGATA", 48 y 49.

occidental. Siendo uno de los principales contrastes, la construcción de los diferentes roles a partir de los códigos de comportamiento regidos por estructura corporal, que está vinculada con su posición dentro de la sociedad. Es decir, dentro del *Kabuki*, cada rol permanecerá inmerso en un mundo de reglas y costumbres que pertenecen a un marco socio-cultural.

Aún queda por analizar el caso de los roles que se encuentran fuera de la tradición del *onnagata*, siendo estos los *Tachiyaku* o roles masculinos. Acudo a Ronald Cavaye para poder explicarlos. Dicho autor, menciona que existe una amplia gama de estilos o grupos de representación dentro de la tradición *Tachiyaku*, pero para poder realizar un breviario, que contenga a los más importantes, se pueden dividir bajo las categorías de los “superhéroes” ( pertenecientes al estilo *aragoto*) y los jóvenes enamorados, que forman parte de un estilo denominado *wagoto*.

La primer categoría, *aragoto*, fue fundada por una de las máximas figuras del *Kabuki*, Ichikawa Danjuro I, quien dijo que su estilo de actuación estaba basado en un personaje de la tradición de títeres, que representaba a un violento guerrero llamado Kinpira. Ya que el estilo de interpretación estaba basado en un títere, el actor se vio en la necesidad de añadir a su propia técnica movimientos corporales exagerados, y además agregó un estilo de maquillaje, que posteriormente se convertiría en una tradición denominada *Kumadori*.

La segunda categoría, *wagoto*, es el resultado de las necesidades de entretenimiento del público de las regiones de Kioto y Osaka, y de la creación del actor Sakata Tojuro I. Para el grupo *wagoto* el estilo de actuación es más realista y generalmente se utiliza para interpretar jóvenes enamorados, que llevarán la cara

pintada de blanco, indicando juventud y realizarán movimientos refinados. Es importante resaltar que este tipo de rol, incluye elementos de comedia, ya que representan el lado divertido del estado de enamoramiento en el ser humano.

Fuera de estos dos grandes bloques (los más representativos y tradicionales), se encuentra otra división de roles, que se clasifican dentro de 3 grupos que contendrán sus propias sub-categorías.

El primer grupo, es el de los villanos (*Kataki-yaku*), que cuenta con una sub-categoría de tres grupos conformados por: los aristócratas (*kuge-aku*), los 'caras rojas' (*akattsura*), y los samurái malvados (*jitsu-aku*). El segundo bloque, es el de los payasos o figuras cómicas (*doke-gata*). Y por último se encuentran los roles de hombres viejos o ancianos.

Para todas las categorías antes mencionadas, es muy importante resaltar el hecho de que la diferenciación de roles, se da en gran medida a partir del maquillaje y la vestimenta que portan cada uno de ellos. A pesar de que es importante que el espectador conozca estos códigos, para tener las competencias que les permitan percibir la totalidad de la poética que las obras de *Kabuki* contienen, me parece que el público extranjero, que acude a presenciar este tipo de hecho escénico, recurre a sus propios referentes teatrales u otras experiencias artísticas, a partir de las cuales realizan sus propias lecturas del espectáculo. En específico, pienso que la percepción occidental se inclina por rescatar la historia que se narra sobre el escenario.

Dando término a este repaso de los diferentes roles que existen dentro de la tradición del *Kabuki*, hay que mencionar por último a los roles infantiles (*koyaku*), que son interpretados por niños de entre ocho y nueve años de edad, que han seguido los pasos de sus padres, y que debieron realizar su debut o presentación al público, a la edad de cinco o seis años. Una de las más importantes características de los roles infantiles, es que siempre hablan en un tono monótono y agudo.

Habiendo revisado algunas de las categorías de roles existentes, se puede realizar un análisis de ellos, a partir de lo que la tradición del *Kabuki* dicta. Siendo esta tradición, muy rigurosa en cuanto a mantener intacta su visión y trayectoria cultural, frente a los mecanismos de representación.

La característica fundamental del *Kabuki*, en la que existe cierta estructura en cuanto al *onnagata* (roles femeninos) y otra para los *Tachiyaku* (roles masculinos), puede ser solo el resultado del trayecto histórico por el que transitó el *Kabuki*. Podría decirse que todo emerge gracias a los esfuerzos de la precursora Okuni, su grupo de bailarinas, los jóvenes que continuaron su trabajo y finalmente de los hombres que le dieron una estructura formal. Sin embargo, no se debe perder de vista que toda la historia creativa de esta forma de representación estuvo bajo reglamentaciones y estructuras del gobierno japonés y además mantuvo especial contacto con los gustos y necesidades de la gente del pueblo, que fue su principal público. Tal suceso expresa, a través de imágenes corporales la visión del comportamiento de una sociedad dentro de un marco temporal en específico. Es decir, las múltiples simbologías, y gestos que convergen a partir de este hecho

escénico, son un efecto espejo de lo que se percibía en la sociedad japonesa de los siglos en los que el *Kabuki* se desarrolló.

Desde mi particular punto de vista pienso que los siglos en los cuales se desarrolló el *Kabuki*, formaron parte de una etapa particularmente difícil para las mujeres de los diferentes sectores sociales de Japón. A pesar de que en los orígenes de la cultura japonesa, las deidades femeninas eran sumamente valoradas, y que la figura materna prevalecía como fuente de fortaleza, la adopción de otras creencias y normas sociales, a partir del código confuciano, debilitaron e incluso anularon la voz de las mujeres, rezagándolas al lugar de acompañantes, que desde niñas le debían fidelidad y obediencia a todos los hombres del país. Por ende, la sociedad que se refleja en el escenario de *Kabuki*, es un recordatorio de que las mujeres no siempre fuimos libres. Sin embargo, también es muestra de cómo algunas de ellas tuvieron la fortaleza de no solo sobrevivir a sus condiciones de vida, sino de sobresalir de alguna manera, ganando dentro de su encierro algo de libertad.

Para ejemplificar de mejor manera la conclusión anterior, realizo un breve repaso de las diferenciaciones entre categorías de rol, a partir de la corporalidad y gestación, existentes en las diferentes piezas.

Comenzando, nuevamente, con la categoría *onnagata*, y haciendo énfasis en el hecho de que la sub-división de roles, dentro de esta tradición, se realiza a partir de la condición socio-económica, en la que la mujer a representar, se encuentra. Se pueden observar roles tales como: princesas, *geishas*, *oiran* (cortesanas de alto rango), esposas, niñas, entre otros. Sin embargo, todos ellos están fuertemente ligados al comportamiento que las diferentes mujeres de Japón, de los siglos XVII y

XVIII, adoptaban frente a los valores, reglas y costumbres que indicaba su entorno, como la forma de dirigirse a los hombres, dependiendo de su rango social y su estado civil.

Analizando el rol de esposa, habrá que tomar en cuenta, la serie de sub-categorías existentes en él. Dada la aparición de diferentes tipos de estilos de representación de la figura de mujer casada, es importante revisar cómo funciona la construcción corporal de cada una de ellas, y a qué se deben tales diferencias.

Es importante comprender que para este tipo de rol, es fundamental considerar la clase de matrimonio a la que está unida la mujer. No será lo mismo si se trata de un compromiso con un *samurái* a uno con un hombre de menor rango social. Una esposa de la clase burguesa, se distinguirá de otras incluso en la manera de vestir.

El código de vestimenta, además de reflejar la anulación de la mujer a partir de su propia existencia, refleja a una nación a la que le importa resaltar la diferencia de clases sociales en todo momento. Sin embargo, como códigos artísticos dentro de una forma de representación, funcionan en gran medida para comprender la función dramática que cada rol experimenta dentro de la obra. Desde mi percepción, el vestuario denuncia las injusticias de una época pasada, y a la vez le permite al *Kabuki* cubrir el escenario de simbologías dotadas de información valiosa, pero también de gran belleza.

Desde este punto, se puede comenzar a visualizar de qué manera, los roles que se representan a través de la tradición del *Kabuki*, siguen los marcos de referencia que les fueron dictados por mecanismos de comportamiento de una sociedad que

estaba estructurada a través de una pirámide socio-cultural, en la cual todos los individuos que formaban parte de ella, debían conservar una serie de protocolos en cuanto a su comportamiento frente a la institución de la familia y de la misma manera, al formar parte de un círculo social. También es cierto que aquellos comportamientos adquiridos por los miembros de los diferentes círculos sociales, fueron exaltados y transferidos, a la creación de nuevas simbologías y conceptos artísticos, propios del *Kabuki*.

Gracias a las diferentes etapas por las que el *Kabuki* atravesó, y todas las modificaciones que se tuvieron que realizar, a partir de las reglamentaciones políticas y de las mismas necesidades de los creadores, esta forma de representación fue adquiriendo identidad propia, con bases sólidas surgidas de la elaboración de un nuevo lenguaje. Tal lenguaje se resume en la creación de un sistema de códigos gestuales, que conforman la estructura del modo de interpretación del *Kabuki*.

Para continuar con el análisis de los diferentes roles femeninos, y su conexión con la situación real en la que vivían las mujeres japonesas de la época, resulta muy útil tomar como ejemplo el caso particular de las *geishas* y de las *oiran*, quienes forman parte importante de la tradición japonesa, en cuanto a su participación social, pero también en el uso de su imagen e historia en el ámbito artístico (danzas y formas de representación).

La historia de las *geishas* estuvo protegida por la comunidad japonesa durante siglos, ya que ellas resguardaban muchos de los secretos de las altas figuras del poder, sin embargo en la actualidad la información es más accesible. Se sabe que

los distritos en los que las *geishas* habitaban recibían el nombre de *hanamachis*. En estos lugares, existían las llamadas casas de té en las que los hombres eran entretenidos a partir de danzas, cantos y el sonido de instrumentos musicales. Cabe mencionar que los clientes siempre eran hombres sumamente ricos, y ningún extraño era recibido a menos que pudiera pagar el costo de la compañía.<sup>39</sup>

Una de las antiguas tradiciones de los japoneses, era la realización de banquetes después de una larga jornada de trabajo, con el objetivo de agradecer a los dioses y pedirles que el cansancio se fuera de su cuerpo para poder continuar con la jornada. Este acto, fue retomado por las *geishas*, ya que ellas ofrecían comidas en honor a sus clientes, para que éstos pudieran descansar. A aquellos encuentros se les conocía como *ozashiki asobi*. A continuación introduzco al autor Shozo Arai<sup>40</sup>:

En el núcleo de un banquete "ozashiki asobi" están las mujeres conocidas como geisha (de las que se dice que heredaron sus talentos de Amenezume-no-mikoto, la diosa doncella del santuario) y también se encuentran las maiko o hangyoku (mujeres de entretenimiento inexpertas con rango por debajo de una geisha), que salen y bailan eróticamente<sup>41</sup>. La descripción de cómo la mujer baila y la gente aplaude y estalla en risas simultáneamente también tiene algunas reglas de etiqueta ocultas en su interior.

Reír alto sugiere que las personas no deben tener ningún alimento en la boca, y aplaudir implica que no deben tener palillos o vasos de alcohol en las manos. Por lo tanto, es una regla fundamental en los banquetes que las personas

---

<sup>39</sup> Kyoko Aihara, *The world of the Geisha* (Singapur: Periplus Editions, 2000), 6.

<sup>40</sup> Shozo Arai escribió el libro a partir de su propia experiencia, ya que él practicó la profesión de *Taikomochi*: otro estilo de entretenimiento, similar a las *geishas*, realizado por hombres. Los *Taikomochi* o *houkan* funcionaban como intermediarios de los clientes y las *geishas*, sin embargo, su función principal era generar el ambiente ideal para los invitados.

<sup>41</sup> Hay que tomar en cuenta que el erotismo en Japón tiene diferentes implicaciones que en México u occidente. Mostrar el cuello desnudo o las manos, para ellos, resultaba sumamente atractivo, sobre todo en las *geishas*.

permanezcan en silencio y que se abstengan de comer, beber o servir bebidas para otros mientras las geishas están actuando, para que todos puedan disfrutar cómodamente de la actuación y aplaudir después.<sup>42</sup>

A partir de la representación del rol de *geisha*, dentro de la tradición del *Kabuki*, se puede realizar una comparación de lo que aparece en el escenario y de lo que sucedía en el mundo real del Japón de aquella época. Para realizar esta comparación, es necesario tomar en cuenta gran parte de la cultura que envolvió a estas emblemáticas mujeres. Desde la vestimenta que utilizaban con los códigos y símbolos existentes en ella, hasta el comportamiento y significado que tenían frente a una sociedad.

En lo que respecta a la vestimenta, las *geishas* mantienen un código estricto de elegancia, utilizando la tradicional y refinada prenda japonesa, *kimono*.

Sin embargo, existen reglamentaciones que deberán cumplir durante su preparación para convertirse en *geishas* y otras que realizan cuando se han ganado su lugar dentro de una casa de *geishas*. Durante su formación, en la que reciben el nombre de *maiko*, deben asistir a clases de danza, música y retórica, y portan un *kimono* estilo *furisode* (*kimono* de mangas largas y gran colorido). Al graduarse, y recibir el título de *geishas*, su vestimenta sigue siendo un *kimono*, pero de estilo *tomesode* (mangas cortas). Existen muchas más reglamentaciones, en cuanto a vestimenta, que las *maiko* (aprendices de *geisha*), *geishas* y *oiran* (cortesanas de alto rango), portan. Cada una de ellas presenta un riguroso código de etiqueta, a través del cual es posible distinguirlas a simple vista. En cuanto a los códigos de comportamiento que las *geishas* adquieren, frente a la sociedad, debido a que su

---

<sup>42</sup> Shozo Arai, *GEISHA TAIKOMOCHI HOUKAN* (Japón: Arai's Office, 2007), 20.

profesión les demanda entrenamiento en diferentes artes como lo son la danza y la música, son mujeres que incluso al caminar, deben demostrar sus capacidades artísticas. Cada paso que dan, debe estar dotado de elegancia, y a la hora de servir el té, cada movimiento se convierte en una danza.

Volviendo al marco de la representatividad, dentro del *Kabuki*, el rol de *geisha* cuenta con todas estas características. Los actores que las interpretan, adoptan la misma corporalidad, vestimenta y códigos, que las verdaderas *geishas* que habitan los *hanamachi* (distritos en los que está permitida la actividad de las *geishas*). Al ser espectador de un espectáculo de *Kabuki*, y presenciar la representación de una *geisha*, se podrá visualizar la exaltación de una legendaria tradición de Japón.

Como ya se había mencionado, dentro del *Kabuki* se adoptan roles de una cultura de siglos pasados, sin embargo, existe también una re-construcción de los mismos, a partir de la creación de nuevos códigos y simbologías, que en muchos casos, como en el de las *geishas*, funcionan a través de la exageración de gestos y movimientos corporales. Es decir, a partir de la realidad, el *Kabuki* crea un nuevo lenguaje, que lleva un nivel máximo los códigos del mundo real.

Ya se ha revisado la tradición del *onnagata*, en cuanto a su relación con los diferentes oficios o cargos del mundo real, pero aún resta por analizar lo que ocurre con los roles masculinos.

Dentro la representación de roles masculinos, sucede el mismo fenómeno que en el *onnagata*. Sin embargo, la forma en la que se acercan a la realidad, difiere un

poco, ya que en este caso los roles adquieren identidad a partir de la manera en la que sus acciones están directamente restringidas por su rango social.

En el caso particular de los *samurái*, en el marco de su realidad social, eran personas que se encontraban en un lugar privilegiado, siendo considerados una élite. Aunado a lo anterior, tenían obligaciones dentro del ámbito bélico, ya que eran responsables de salvaguardar la seguridad de toda la población.

Siendo figuras de fortaleza y valentía, los *samurái* fueron trasladados de la misma manera a los textos de *Kabuki*, y posteriormente representados en escena.

En conclusión, todas las figuras de representación que aparecen dentro de la tradición del *Kabuki*, tienen una conexión con la realidad social del antiguo Japón.

Por ende, es correcto darles la nomenclatura de rol.

### III.

#### **ANÁLISIS DE LOS DIFERENTES ESTILOS DE REPRESENTACIÓN DENTRO DE LA TRADICIÓN *KABUKI*.**

Después de haber presentado y reconocido algunos de los más importantes elementos que conforman la tradición del *Kabuki*, me resulta fundamental confrontarlos y verificarlos a través de obras escénicas existentes y actuales. Cabe resaltar, que ambas pertenecen al repertorio antiguo, pero se han mantenido vigentes hasta la fecha, y forman parte del gusto predilecto del público japonés.

Recordando los diferentes estilos de representación, y la categorización de ellos a partir de tres grandes bloques: bailes (*shosagoto*), obras históricas (*jidaimono*) y obras sobre la gente común (*sewamomo*), realizaré un recorrido de los diferentes elementos que sobresalen, a partir de lo que ya se ha estudiado con anterioridad (habilidad corporal, música, danza, entre otros). En específico, analizaré una obra de estilo *shosagoto*, y otra perteneciente al sector *jidaimono*.

En la actualidad, existen recintos reservados exclusivamente para presentaciones de *Kabuki*, dos en la capital del país-Tokio-, que son 'Kabukiza' y 'Shimbashi Embujo', otro situado en Kioto, llamado 'Minamiza', y por último el recinto 'Osaka Shochikuza'.

Uno de los más emblemáticos es 'Kabukiza', ya que cuenta con el escenario más largo de todos, y con una historia de representaciones con la presencia de las más grandes figuras actorales del *Kabuki*. El edificio fue inaugurado durante la era Meiji (1868-1912), sin embargo en el año 1921 fue destruido por un incendio, y la

reconstrucción se realizó un año más tarde. Lamentablemente, antes de que los trabajos fueran terminados, la edificación se volvió a incendiar a causa del terremoto de Kanto en 1923. El recinto continuó siendo reconstruido y destruido en diferentes etapas, durante la Segunda Guerra Mundial, hasta que en el 2013 tuvo su última remodelación, que es la que subsiste hasta la actualidad<sup>43</sup>.

El edificio 'Kabukiza' se encuentra en el barrio Ginza, famoso por sus calles repletas de grandes almacenes y restaurantes de renombre. Por lo tanto, su ubicación es bastante accesible para los extranjeros, ya que se puede llegar por medio del tren subterráneo. Las rutas más prácticas son a través de las líneas Hibiya o Asakusa, realizando el descenso en la estación Higashi-Ginza, la cual tiene acceso directo al recinto 'Kabukiza'.

Uno de los datos más importantes de este lugar, es que presenta una obra diferente en cada uno de los meses del año. Por lo tanto, en cualquier época se puede encontrar en funcionamiento, a excepción de los últimos 3 o 4 días de cada mes, dependiendo del calendario de cada representación<sup>44</sup>.

El costo de entrada varía dependiendo el asiento, ya que las butacas se encuentran divididas por sectores. Además, los precios de cada área pueden elevarse o disminuir según la obra que se presenta. Sin embargo, el promedio es el siguiente: zona preferencial (21,000 yenes/3,665 pesos mexicanos-dependiendo del cambio

---

<sup>43</sup> Información obtenida de folletos brindados en el mismo Kabukiza, y del museo Edo en Tokyo.

<sup>44</sup> Pensando en el nivel de esfuerzo en cuanto al nivel de producción y montaje, tomando en cuenta que el tiempo de descanso entre una obra y otra es prácticamente de algunos días, es inevitable tomar en cuenta que los actores y demás equipo de trabajo realizan enormes esfuerzos para que el cambio en la cartelera suceda a tal velocidad.

de moneda-), primera (19,000 yenes/3,315 pesos mexicanos) y segunda (15,000 yenes/2,617 pesos mexicanos) clase, Zona alta A (6,000 yenes/1,047 pesos mexicanos) y B (4,000 yenes/ 698 pesos mexicanos).<sup>45</sup>

Se puede también comprar un boleto para un solo acto de la obra, en este caso el asiento estará ubicado en el cuarto piso del edificio, y su venta se realiza únicamente en la taquilla. A pesar de que su precio es menos elevado, varía dependiendo el acto de la obra que se elija. El precio va desde 1600 yenes (280 pesos mexicanos) a 600 yenes (100 pesos mexicanos)<sup>46</sup>.

Todas las obras se presentan dos veces al día, en el horario matutino 11:30 y el de la tarde a las 4:30. Cabe resaltar que en este recinto existe la posibilidad de rentar traductores para el público extranjero. Se trata de pantallas que se colocan en las butacas, en las cuales se pueden leer los diálogos de los personajes, y alguna otra información importante sobre lo que ocurre en el escenario (se explican códigos y símbolos propios del *Kabuki*). Sin embargo, el único idioma al que se puede acceder, es el inglés. Tiene un costo adicional de 1000 yenes (174 pesos mexicanos) para la obra completa y 500 yenes (87 pesos mexicanos) por un solo acto.

En cuanto al otro recinto de *Kabuki*, en la ciudad de Tokio, llamado ‘Shinbashi Embujo’, se encuentra también en el barrio de Ginza, muy cercano al ‘Kabukiza’.

---

<sup>45</sup> Tarifas de la temporada de Julio 2018

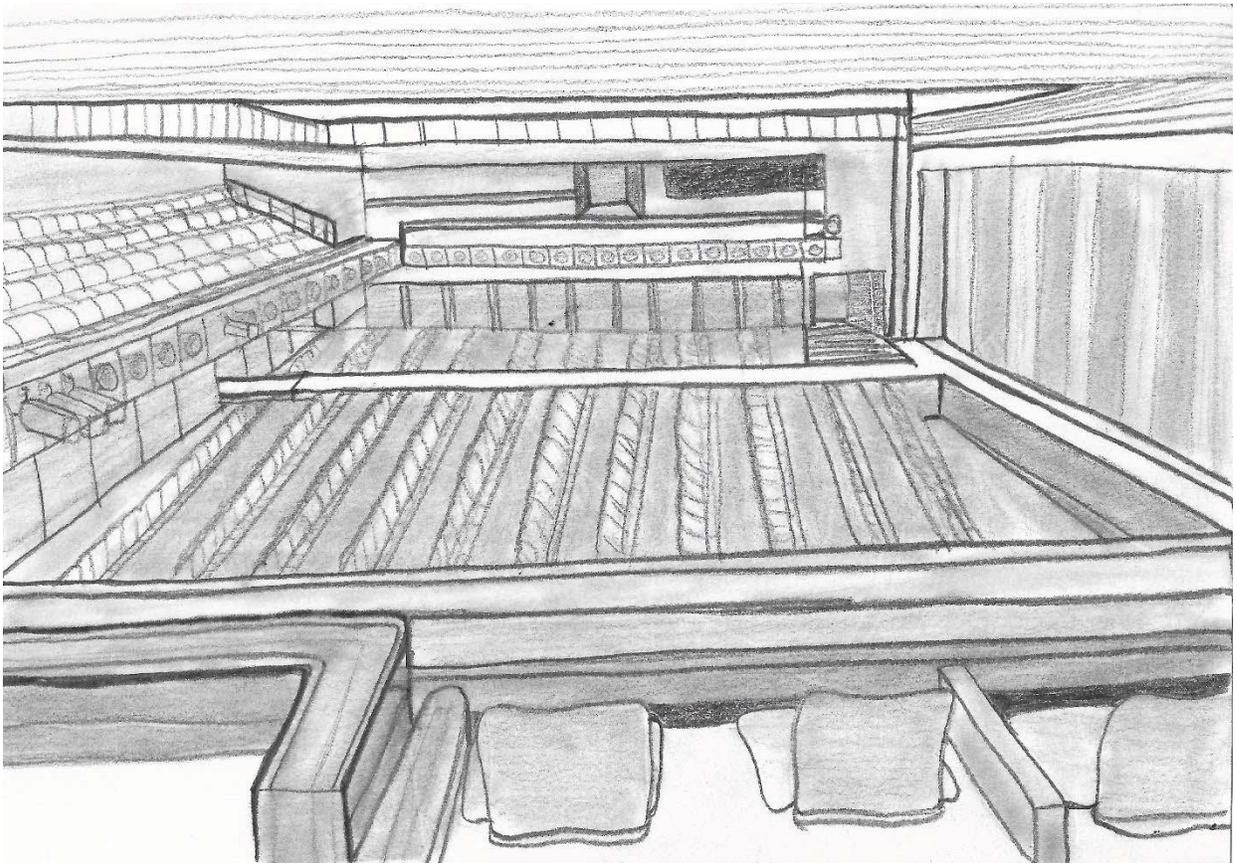
<sup>46</sup> Este manejo de venta de boletos es sumamente distinto a la de cualquier teatro occidental, sin embargo, pienso que la oportunidad de adquirir una entrada para ver un solo acto de la obra, es más que nada dirigida al público extranjero. De este modo, las personas que tiene interés de conocer un poco las particularidades del mundo artístico oriental, pueden hacerlo sin la necesidad de quedarse las 3 o 4 horas que dura habitualmente un espectáculo.

Fue construido en 1925 con la finalidad de presentar danzas, pero fue remodelado en 1982, y desde entonces se presentan en él diferentes estilos de representación. Las presentaciones de *Kabuki* en este edificio son esporádicas por lo que es más complicado encontrar una obra en cartelera. Los costos suelen ser menos elevados, aunque fluctúan según la obra y la temporada. En la última de sus presentaciones (Enero 2019) los precios fueron los siguientes: zona preferencial 17,000 yenes (2966 pesos mexicanos), primera clase 16,000 yenes (2792 pesos mexicanos), segunda clase A 9,000 yenes (1570 pesos mexicanos), segunda clase B 5,000 yenes (872 pesos mexicanos), zona alta A 5,000 yenes y zona alta B 3,000 yenes (523 pesos mexicanos). Sin embargo, este lugar no cuenta con la posibilidad de comprar asiento para la modalidad de un solo acto, ni tampoco existe el apoyo de traductor.

En todos los recintos en los que se presentan obras de *Kabuki*, el escenario está construido a partir de las mismas características: el pasillo central (*hanamichi*/ camino de flores<sup>47</sup>), por el cual se hacen entradas y salidas triunfales, el pasillo frontal, en el cual sucede la mayoría de las acciones, y funciona como un escenario giratorio (*mawaributai*), el cual ayuda a desarrollar escenas secundarias. Éste escenario frontal va descubriéndose al transcurrir de las obras, ya que diferentes telones se abren y se cierran, mostrando nuevas escenografías cada vez.

---

<sup>47</sup> Este pasillo central es muy importante, ya que los actores desfilan en medio del público, y durante éste trayecto se presentan realizando danzas o bien posturas propias de su rol, con la finalidad de que el público identifique de quién se trata. Personalmente, me parece muy interesante que estas presentaciones ocurran, y más la manera en la que el público reacciona ante ellas. Durante mi experiencia, observé que cada que alguien recorría el *hanamichi*, la gente aplaudía y se emocionaba, recordándome a lo que ocurre en los musicales, en México, al finalizar las melodías de actores o cantantes famosos.



<sup>48</sup>Ils. 3 “Perspectiva lateral de escenario Kabukiza”

Por lo tanto, los diferentes recintos de *Kabuki*, requieren de tecnologías que son sumamente llamativas tanto para el público japonés como para los extranjeros. Sin embargo, el uso de herramientas tecnológicas tales como escenarios giratorios, aparecen más en las obras de estilo *jidaimono*, como lo es en el caso de la presentación de la que hablaré a continuación.

---

<sup>48</sup> Ils. 3 Dibujo a lápiz del escenario en el recinto Kabukiza. Autor: Gustavo Ortiz.

## **SANGOKU MUSO HISAGO NO MEDETAYA / “LA HISTORIA DE ÉXITO DE TOYOTOMI HIDEYOSHI”**

Esta obra forma parte del grupo *jidaimono* (obras de carácter histórico), por lo tanto cuenta con un valor agregado ya que narra un suceso importante que tiene lugar en el pasado de Japón. Específicamente, está situada en la época de restauración a partir de 1582 cuando Oda Nobunaga fue atrapado por sus enemigos y decidió suicidarse.

Dado que el *Kabuki* es un arte convival, y con el motivo de darle una mayor profundidad a mi quehacer investigativo, realicé un viaje a Japón en el cual presencié esta escenificación, que fue representada dentro de la temporada del mes de julio del 2018, en el recinto ‘Kabukiza’. Por lo tanto, la información referente a esta obra fue obtenida a partir de mis anotaciones y memorias del evento. Específicamente, asistí a la función del día 5 de Julio, en la que participó la compañía de actores del teatro ‘Kabukiza’, bajo el siguiente reparto: Hashiba Hideyoshi/Sun Wukong: Ichikawa Ebizo, Akechi Mitsuhide Akechi Samanosuke: Nakamura Shido, Matsushita kahe/ Shibata Katsuie: Ichikawa Udanji, Yae, esposa de Hidetoshi: Nakamura Kotaro, Sanboshi: Horikoshi Kangen, Satsuki, esposa de Mitsuhide: Nakamura Jakuemon, Kuretake, esposa de Kahe: Nakamura Tozo.

Tuvo una gran audiencia<sup>49</sup>, ya que era un evento importante para la cultura de Tokio, porque en ella uno de los actores más famosos representaría el mismo rol que

---

<sup>49</sup> A pesar de que la obra tuvo gran audiencia, casi con un lleno total, el público en su mayoría pertenecía a un rango de edad de 50 a 80 años. Lo cual me hace reflexionar y pensar que las nuevas generaciones no están tan involucradas en las tradiciones de épocas pasadas, prefiriendo nuevas formas de entretenimiento como lo es la tecnología electrónica.

habría realizado su padre en épocas pasadas. A la vez sería la primera aparición de uno de los miembros más jóvenes de esta familia de intérpretes de *Kabuki*. Cabe resaltar que únicamente los descendientes de las primeras familias que conformaron la última etapa de desarrollo del *Kabuki*, tienen derecho a acceder a una educación formal dentro de este arte, y cada generación de hombres, provenientes de este linaje, están predestinados a seguir con la tradición. En lo personal, pienso que este hecho tiene consecuencias o resultados tanto favorables como negativos. Enfocándome en los pros de dicha situación, pienso que el *Kabuki* ha podido conservar características propias de su tradición a pesar del tiempo, en gran medida, gracias a que las familias que formaron parte de la última etapa de estructuración, han continuado realizando fielmente la tarea de sus antecesores. De la misma forma el nivel de calidad de las obras ha permanecido e incluso ha ido aumentando, ya que los actores han buscado ganarse un lugar dentro de su ambiente artístico, que los haga resaltar o diferenciar de sus parientes. También encuentro que el público logra identificarse con los actores que pertenecen a su generación y de alguna manera el que un descendiente continúe la trayectoria, causa en la gente un sentimiento de cercanía que les permite proyectar un futuro favorable en el territorio artístico. Por el contrario, me parece que si se comenzara a aceptar a nuevos miembros, más jóvenes podrían voltear su mirada a esta tradición, e incluso se podría generar una nueva visión del *Kabuki* que le hable desde otras posturas a las nuevas generaciones. Para mí, sería interesante presenciar otra etapa de estructuración de esta forma de representación, en la que se presenten los valores actuales de Japón.

Antes de comenzar formalmente la obra, el actor principal, realizó una aparición, en la que explicó al público la importancia histórica que tenía la realización de la obra en la época actual, en un sentido de recordar una etapa icónica para Japón, a partir de la cual surgió una organización de gobierno nueva, que permaneció por mucho tiempo. Agregando a lo anterior el gran honor que implicaba para el público presenciar la continuidad de una tradición, a través de un linaje sanguíneo, refiriéndose a la primera aparición de su hijo en el escenario, y la suya interpretando a Toyotomi Hideyoshi. Lo anterior, habla de que este estilo de representación sigue manteniendo las tradiciones y códigos que se generaron durante todo su desarrollo creativo. Para las nuevas generaciones de japoneses, ir a presenciar un evento de este estilo, implica realizar un viaje a través de sus raíces y encontrarse con figuras emblemáticas de la historia de su nación.

A continuación, planteo de manera general el argumento dramático de la obra:

El primer acto estuvo dividido en tres escenas. En la primera de ellas se representó un breve pasaje de un cuento japonés, que hablaba sobre la travesía de un monje al ir en busca de la iluminación. Lo hizo en compañía de dos hombres que en el pasado fueron convertidos en animales. Uno tomó la forma de un cerdo y el otro se transformó en pato. Además de ir tras el elixir de la iluminación, ellos buscaban recobrar sus formas humanas. Sin embargo, a mitad del camino se encontraron con un espíritu que comía humanos y tenía la forma de un zorro de nueve colas. El enemigo atrapó al monje, pero llegó un hombre con forma de mono a rescatarlos.

Este pasaje del cuento no culminó del todo, ya que lo último que se vio en el escenario fue al guerrero con forma de mono flotar por el techo hasta desaparecer

de la vista del público. Aparentemente la historia continuaba con la búsqueda del elixir, pero la narración se quedó en el espectacular triunfo del mono Goku. Cabe resaltar que toda esta primera escena estuvo llena de increíbles acrobacias que sucedieron en medio de las batallas y funcionaron como una introducción a la historia central de la obra, ya que después de la salida del guerrero mono, entraron a escena un grupo de hombres que formaban parte del ejército del señor feudal Oda Nobunaga. Uno de ellos contaba que tuvo un sueño muy extraño y que creía que fue una premonición de que algo iba a pasar. Él creyó que se trata de una señal que dictaba la llegada del guerrero Hideyoshi y su triunfo. En este sentido, todo el primer acto resultó ser el sueño de un miembro del ejército, que adelantó lo que sucedió en lo que resta de la obra.

La segunda escena narró el pasaje histórico en el que el señor feudal Oda Nobunaga, tras ser atacado por uno de sus generales (Mitsuhide), decidió suicidarse. El giro en la historia sucedió abruptamente con un cambio de escenografía, en el que se abrió un telón y se dejó ver otra zona del escenario en la que se encontraba el castillo de Nobunaga. A pesar de ser una escena breve, resultó de suma importancia ya que inició el conflicto central de la obra, que era la obtención y reestructuración del poder político.

La última escena del primer acto, comenzó en el campamento de los guerreros que estaban al servicio del antiguo señor feudal. Ahí se discutió qué sucedería con ellos después de lo ocurrido. Sin embargo, apareció una mujer de nombre Yae, quien se encontraba en la búsqueda de su esposo que había desaparecido hacía mucho tiempo, tras irse a la guerra.

Después de la aparición de Yae y tras haber conocido su historia, las luces del escenario se apagaron y las de la zona del público se encendieron, como indicación de que había comenzado un intermedio en el que estuvo permitido tomar agua e ingerir alimentos<sup>50</sup>.

La duración del primer acto, fue de aproximadamente una hora con quince minutos. En el intermedio, la mayoría de la gente llevó su refrigerio, pero también hubo la posibilidad de comprarlo en la zona de comidas del lugar.

Durante los primeros minutos del segundo acto, apareció un hombre llamado Chobe, quien decidió asesinar a Mitsuhide con la esperanza de obtener el poder, sin embargo después de realizar dicho asesinato, inmediatamente, apareció otro guerrero de nombre Samanosuke, quien mató a Chobe. La situación política ya era muy complicada, así que no resultaba conveniente que la noticia de que había ocurrido otro asesinato, fuera conocida. Por tal motivo, Samanosuke decidió disfrazarse y hacerse pasar por Mitsuhide para poder fingir que nada había sucedido.

En la siguiente escena, apareció Satsuki, viuda de Mitsuhide. Ella ya sabía que su esposo había muerto, ya que Smanosuke se lo comunicó y le pidió que huyera y se escondiera en algún lugar, por si la verdad se sabía. Satsuki tocó múltiples puertas buscando asilo, pero nadie le otorgó refugio, hasta que por azar del destino llegó a la casa de los que alguna vez fueron suegros de Hideyoshi. Ellos, la recibieron en

---

<sup>50</sup> El hecho de que las luces cambien como indicación de que un acto ha concluido, es un código cultural que también es común para occidente. Pienso que esta coincidencia puede ser resultado del intercambio de costumbres entre culturas, que se ha realizado al transcurrir del tiempo, después de la apertura de Japón al mundo occidental.

su casa, sin saber de qué huía ni de quién se trataba. Después de conversar por largo rato, Satsuki les contó su historia y les pidió alojamiento también para su hijo Yujiro. Ellos accedieron, sin embargo, a partir de esa conversación, salió a luz que el niño al que desean salvar en realidad no era hijo de Satsuki, ya que fue adoptado cuando era solo un bebé. Al escuchar la historia de la adopción, los ancianos comprendieron que se trataba de su propio nieto.

Posteriormente, apareció en escena Hideyoshi, quien de alguna forma se enteró del paradero de Satsuki y su hijo. Cuando llegó hasta donde ellos se encontraban, al enfrentarlos, reconoció que el niño en realidad era su hijo, a quien había abandonado junto con su esposa por irse a la guerra (En este momento el público entendió que la mujer que apareció durante el primer acto, era de la esposa de Hideyoshi). Cuando el pequeño Yujiro escuchó su verdadera naturaleza, decidió suicidarse<sup>51</sup> ya que no podía concebir no ser el hijo del gran guerrero Mitsuhide. De esta manera, terminó el segundo acto.

El acto final, narró cómo Hideyoshi se reunió con la corte imperial para discutir quién sería el nuevo señor feudal. Al final Hideyoshi convenció a todos de que el lugar fuera ocupado por un pequeño niño, quien fuera el heredero de Nobunaga.

---

<sup>51</sup> El suicidio es un elemento que está muy presente en esta escenificación. Hay que tener siempre presente bajo qué circunstancias culturales se presenta, ya que para la época en la que se sitúa la obra, el suicidio en los *samurái* (*Harakiri*) era una forma en la que se recuperaba el honor al no caer en las manos del enemigo- como es el caso del suicidio de Nobunaga al inicio de la obra-, o bien una pena para aquellos que habían sido deshonrados, como sucede con el niño.

Después de haber concluido la presentación del argumento de la obra, comienzo con el análisis de un tema sustancial, el estudio de los diferentes tipos de roles existentes, y sus particulares estilos de representación:

Al realizar un recuento de los diferentes roles que aparecen en escena, es evidente que esta obra logra reunir los tres principales grandes bloques de estilo de representación: *onnagata* (femeninos), *Tachiyaku* (masculinos) y *Koyaku* (infantiles). En este sentido, permite un gran marco de estudio de las diferencias que existen en cuanto al estilo de interpretación que cada uno de ellos manifiesta.

Tomando en cuenta que se trata de una obra de carácter histórico, que toma como tema principal el enfrentamiento violento de los guerreros más poderosos de una comunidad, por su búsqueda personal de crecimiento y de una restauración social, es natural comprender que la categoría de rol predominante sea la *Tachiyaku*. A partir de ella, se hará evidente cómo funciona el género masculino dentro de un régimen que les otorga mayor rango solo por haber nacido hombres y no mujeres. Sin embargo, también por ello les son consignadas grandes responsabilidades y se espera de ellos que cumplan altas expectativas, que en ciertos escenarios los podrá llevar a la locura e incluso a la muerte.

Siendo este el caso de Yujiro, el niño que en esta obra se suicida con motivo de la gran vergüenza y des-honor que le causa el no ser el verdadero hijo de uno de los guerreros más importantes de Japón. La muerte de este pequeño, es una muestra del carácter e ideales que los *samurái* ejercían desde temprana edad.

Son muchos los rasgos de carácter, pertenecientes al rol de *samurái*, que aparecen en esta representación, comenzando con el estilo de planeación bélica, en la que cada guerrero basa sus actos a partir de códigos de honor, continuando con la relación que presentan con los demás roles, que siempre serán de una categoría inferior, y culminando con la palabra valentía, que deberán portar y mantener presente a cada paso que dan.

A partir de las características antes mencionadas, que conforman el fondo de este estilo de rol, se construye la forma, a través de la cual se podrá identificar a un *samurái* al verlo en escena.

Dando comienzo al estudio de la forma, generada a través del rol de *samurái*, me es pertinente hablar un poco sobre cómo se construye a partir de todo lo que porta el actor sobre su cuerpo, y todo aquello que le permite una correcta caracterización. Específicamente, trataré el ámbito del maquillaje y el vestuario.

La vestimenta formal del *samurái* es el *kamishimo*, el vestuario usado no solo por los actores sino también por todos los músicos en el escenario. El *kamishimo* consiste en un kimono simple, que se usa con pantalones llamados *hakama*, y las alas anchas y rígidas del hombro conocidas como *kataginu*.<sup>52</sup>

Los actores, al portar estas prendas con gran orgullo y elegancia, logran una imagen que transmite valor y fortaleza. De manera que la vestimenta tiene un efecto impactante, que permite que se cree una conexión entre aquellos verdaderos *samurái* de los siglos pasados, y su representación moviéndose en escena.

---

<sup>52</sup> Cavaye, *Kabuki*, 1000.

El siguiente elemento pertenece al contexto de los artefactos que surgen del mundo creativo y de los mecanismos propios del estilo de representación del *Kabuki*. Siendo el maquillaje, un elemento muy importante, que creó su tradición en la última etapa de estructuración del *Kabuki*, y que hoy en día es uno de los factores que más atrae la atención del público extranjero.

El maquillaje *kabuki* (*kesho*) puede dividirse en dos tipos distintos: el maquillaje estándar empleado para la mayoría de los personajes, y el *kumadori*, usado para superhéroes y villanos y visto con mayor frecuencia en el estilo de actuación *aragoto*. Los tonos faciales realistas generalmente se ven en la representación de las clases más bajas, mientras que la mayoría de los personajes *kabuki* de clase alta usan blanco puro como base de maquillaje.<sup>53</sup>

Dentro de esta obra, específicamente en los roles de *samurái*, los actores portaban una base de maquillaje blanco en la cara, cuello y manos, a partir del cual se les daba la especificidad de su alto rango social. Aunado a lo anterior, el maquillaje de la cara contaba con una serie de líneas rojas, lo que podría indicar que todos ellos se encontraban viviendo situaciones de alto grado emotivo.

Todos los elementos de vestuario y maquillaje utilizados para dar vida a este rol, forman parte de los *kata*<sup>54</sup>, que permiten que cada *samurái* en escena, se pueda diferenciar de otros roles, y por lo tanto, tengan una esencia propia a partir de particularidades tomadas de una tradición milenaria. Sin embargo, no solo estos elementos permiten la representación precisa de este rol. Para lograr un todo en cuanto a la interpretación de un elemento dotado de una naturaleza e historia tan

---

<sup>53</sup> Cavaye, *Kabuki*, 1039.

<sup>54</sup> 'Kata en realidad significa "forma o modelo", pero aquí se refiere a las diferencias en el vestuario o maquillaje y, en particular, las variaciones en el estilo de representación de los momentos importantes de la obra.' Cavaye, *Kabuki*, 866.

complejas, existen mecanismos que permiten el desarrollo de una profundidad en el marco de la representación.

Uno de estos mecanismos, es el estilo de actuación, que los actores utilizan dependiendo de la situación en la que se encuentren, a partir de la trayectoria de la historia dramática. Es decir, existen diferentes estilos de interpretación dentro de la tradición *Kabuki*, y al ejecutar un rol, el actor deberá hacer uso de cada uno de ellos, en diferentes momentos de la obra, y dependiendo de con qué emotividad o en qué estado se encuentre el rol que representa.

Uno de estos estilos de representación es el sector llamado en japonés *Mie*<sup>55</sup>, y que podría reducirse su explicación a posturas corporales, que ejemplifican la situación emotiva por la cual atraviesa el individuo que las ejecuta, en ese momento en particular.

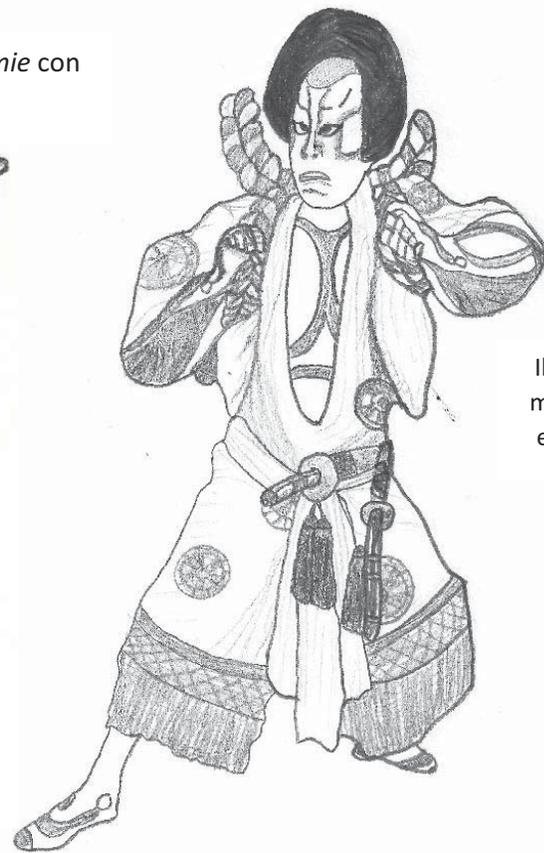
Las poses dramáticas llamadas *mie* son los puntos más importantes de la interpretación de kabuki. Hay muchos tipos de *mie*, y dependiendo del tipo de obra, pueden ser muy estilizados, como se ve en el *jidaimono*, o algo más naturales, más adecuados para los juegos de *sewamono* de la gente común.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Se dice que la técnica de *stop motion* utilizada en las películas está inspirada en el *mie* o poses de *Kabuki*. Los cineastas se sintieron atraídos por el efecto de detener temporalmente el tiempo. Si pensamos en la *mie* como un punto o punto final, entonces el *kimari* es una coma. Mientras el actor desempeña su papel, toma una sola respiración en un punto estratégico y realiza una pose. En otras palabras, el actor realiza *kimari* o "se asienta". Se puede pensar en *Mie* como una versión ampliada del *kimari*, con un énfasis adicional. (Iwao Kamimura, *Kabuki Today The Art and Tradition* (Tokyo: Kodansha International, 2001), 54.

<sup>56</sup> Cavaye, *Kabuki*, 702.

Ils. 4 "Postura *mie* con *kamae*"



Ils. 5 "Postura *mie* enfatizada en la mirada"

Durante la obra, los actores realizan este estilo de poses en diferentes momentos importantes dentro de la narración de la historia. Ya que se trata de un estilo de representación, en la que los roles principales son los de los guerreros, la exaltación de cada uno de ellos es vital. Por este motivo, cada que aparece por primera vez un *samurái*, éste camina por el corredor principal (*hanamichi*), hasta llegar al escenario, y ya estando en él realiza la postura *mie*. En el caso específico de este rol, al caminar por el *hanamichi*, lo hacen con la espalda erguida, la mirada en alto, las rodillas semi-flexionadas, pasos cortos que arrastran los pies, y con las manos realizan movimientos que aluden a la acción de estar preparados para la batalla. Ya en el escenario, después de haber realizado otros movimientos corporales, se preparan para realizar la postura *mie*, quedando estáticos de los hombros para

<sup>57</sup> 57 Ils. 4 y 5 Dibujos a lápiz de dos diferentes estilos de postura *mie*. Las manos del actor dibujado en la figura 4, realizan la postura *kamae*, importante en el área de la danza. Autor: Gustavo Ortiz.

abajo (mientras permanecen en una figura corporal de guerrero), y lo único que se mueve es la cabeza, con la que realizan tres círculos. También llevan a cabo este estilo de postura después de haberse enfrentado en batalla a otro adversario del mismo rango social, en este caso, ambos guerreros realizaran el movimiento, colocándose uno frente al otro, aludiendo al combate. De esta manera, se exalta lo fundamental que ha sido ese momento en el trayecto de la historia.

<sup>58</sup> Ils. 6 “Postura *mie* de *samurái*”



Otro de los sectores relevantes, dentro del estilo de actuación, son las escenas de pelea (*Tachimawari*). En ellas hay una riqueza en cuanto a la expresión corporal, ya que se realizan a través de movimientos precisos, que conectan con el ámbito de la danza, y que generan una representación de la violencia, a partir de posturas dotadas de elegancia y belleza.

---

<sup>58</sup> Ils. 6 Dibujo a lápiz de la postura *mie* perteneciente al rol de *samurái*. Autor: Gustavo Ortiz.

Los *Tachimawari* varían en escaramuzas cortas de longitud a secciones con escenas espectaculares que duran diez o quince minutos. Las escenas de lucha están acompañadas por música de fondo llamada *geza*, que puede esperarse viva o más bien lenta, añadiendo al ambiente de irrealidad etérea. No hay un contacto físico real, y el sonido de la mano o la espada están imitados y sugeridos por los sonidos rítmicos de los aplaudidores *tsuke* de madera.<sup>59</sup>

Es muy interesante observar bajo qué poética surge la representación de la violencia en este estilo de actuación. Los actores mantienen posturas corporales a modo de combate (con las rodillas semi-flexionadas, el pecho dirigido hacia afuera, los brazos colocados a la altura del pecho con los codos flexionados, caminando sigilosamente, arrastrando los pies), la expresión facial es amenazante o bien en estado de alerta, sin embargo todo sucede en medio de coreografías corporales guiadas por el sonido de instrumentos musicales, que dan la ilusión de que todo fuera parte de una danza que tiene como objetivo la celebración de la violencia humana.

A pesar de que los cuerpos de los actores que se enfrentan dentro del marco de la ficción, jamás se tocan, los movimientos corporales son tan precisos y llenos de fuerza física, que las danzas se convierten en una presentación de la violencia a través de simbologías corporales.

Es importante resaltar el hecho de que algunas de las escenas de combate, aún presentan elementos de acrobacia, rescatando la herencia de aquellos jóvenes que formaron parte de la segunda etapa por la que atravesó el *Kabuki*. En medio de momentos de lucha escénica, aparecen jóvenes que realizan una serie de

---

<sup>59</sup> Cavaye, *Kabuki*, 793.

acrobacias, como parte de la representación de conflictos entre diferentes grupos de bandos enemigos.

Como es posible imaginar, las escenas de combate escénico están dotadas de precisión y belleza, pero de la misma forma, están inmersas en el marco de la espectacularidad. En el mismo escenario, se puede ver actores que ejecutan danzas basadas en el tema de la violencia, acróbatas realizando pirámides humanas, e incluso algún actor volando sobre los demás, haciendo uso de arneses y otras tecnologías.

En contraste a todo lo anterior, existen momentos donde la calma y la pasividad dominan el escenario. Siendo este el caso de las escenas en las que los actores acceden a otro estilo de actuación, en el que el uso de la palabra se convierte en lo más significativo. En este estilo de obra, los actores tienen muchos momentos en los que deben dar discursos o presentan conversaciones largas con sus adversarios y demás roles que forman parte de la representación. En este sentido, la palabra toma lugar en escena, y sucede de una manera sumamente particular. En el caso de los actores que interpretan los roles de *samurái*, ocupan la voz de cierta manera que al hablar, parece que estuvieran cantando. Esto es el resultado de los matices que le dan a las palabras y de la variada tonalidad que utilizan, yendo de voces medias a voces más agudas y viceversa.

Derivado de los argumentos anteriores, es posible, en primera instancia, comprender un poco más a fondo cómo es el funcionamiento de los roles a partir de su representación, y el porqué es mejor el uso de la palabra rol, para referirse a ellos. El término rol, en un sentido social, se refiere a los códigos de

comportamientos que se exigen de una persona, al formar parte de una comunidad. Por lo tanto, se espera que todas las madres presenten conductas protectoras con sus hijos, que todos los gobernantes adquieran una imagen de liderazgo, y así con cada uno de los miembros y sectores que conforman una sociedad. De esta manera, las figuras que aparecen dentro del *Kabuki*, responden a este fenómeno, y cada categoría de las diferentes formas de representación, está basada en los modos de comportamiento de cada sector de la comunidad. Es decir todos aquellos que representan el rol de *samurái*, lo realizan bajo códigos de comportamiento pertenecientes a la figura de poder que interpretan. Todos los *samurái*, en escena, mantienen la misma corporalidad y poética.<sup>60</sup>

En segundo lugar, presenté una serie de elementos que pertenecen a la sección del lenguaje denominado como habilidad corporal, que representa una visión de aptitudes físicas que el actor debe dominar, para poder interpretar los diferentes estilos de actuación inherentes a esta tradición en particular, con el objetivo de obtener un acercamiento a las particularidades que existen en este estilo de representación en cuanto al mundo de la representación.

A pesar de que esta obra no tiene como elemento principal el *onnagata*, en ella aparece uno de los roles pertenecientes a esta categoría. Siendo este, el de esposa

---

<sup>60</sup> Me es importante mencionar que en la época actual, la sociedad japonesa ha cambiado drásticamente. A pesar de que aún se realizan grandes esfuerzos por no perder tradiciones que son consideradas como emblemáticas, siendo este el caso la existencia de las geishas, la cultura japonesa dio un giro después de la Segunda Guerra Mundial, viéndose obligada a enfrentarse a nuevos pensamientos y creencias, hasta llegar a un país en el que las mujeres obtuvieron su propio lugar en la sociedad.

de un *samurái*. Para comenzar el análisis de este rol, me resulta pertinente realizarlo a partir de los elementos más visibles, como lo son el vestuario y el maquillaje.<sup>61</sup>

El kimono estándar para la esposa de un *samurái* se llama *kokumochi*. Un *roku* es una medida de arroz, una unidad utilizada para expresar el salario de un samurái. *kokumochi* significa simplemente "titular de pago de arroz" y, por lo tanto, es una indicación de estatus social. Este *kimono* es generalmente oscuro con un *obi* negro y un collar. La única ornamentación es el escudo familiar del personaje cosido en el pecho, las mangas y la parte posterior del *kimono*.<sup>62</sup>

De la misma forma el maquillaje funciona como un símbolo del poderío y alto rango social, ya que aparecen en escena con los rostros pintados totalmente de blanco, a excepción de los labios que portan un rojo intenso.

En conclusión, la apariencia del rol perteneciente a la categoría de esposa de samurái, porta de pies a cabeza prendas y otros elementos, que denotan la importancia de su posición privilegiada dentro de una sociedad. Sin embargo, al no ser el rol principal de la obra, sus apariciones son realizadas en el escenario principal, sin tener el privilegio de realizar la caminata de presentación por el *Hanamichi*. Por lo tanto, se comprende que la ostentación que presenta en su vestimenta, es obtenida a partir de un matrimonio y no un privilegio de nacimiento, como sería el caso de una princesa.

A pesar de que los roles femeninos no hacen la tradicional caminata triunfal en el *Hanamichi*, su presencia escénica se destaca por las cualidades de expresión

---

<sup>61</sup> En caso de que el lector esté interesado en cómo es la preparación de los intérpretes en cuanto al maquillaje, aconsejo acudir al siguiente video: "Youtube", MaxMediaAsia, consultado el 25 de Julio, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=LTtNAR47wTE>

<sup>62</sup> Cavaye, *Kabuki*, 1000.

corporal a través de las cuales se diferencian de los roles masculinos. Siendo una de ellas la forma en la que caminan, dando pasos cortos sin despegar las plantas de los pies del piso, con las rodillas flexionadas y colocadas siempre a manera de que ambas se toquen. Por lo tanto, las piernas siempre permanecen cerradas, a diferencia de los roles masculinos que por lo general realizan posturas corporales con las rodillas mirando hacia el exterior. Otra característica importante de este rol, en cuanto a la manera en la que se interpreta, es la forma de hablar, la cual corresponde a los códigos de representación de la tradición *onnagata*, en la que se utilizan tonalidades agudas asemejando tener naturaleza femenina.

El rol de esposa de un samurái, está totalmente ligado a otra figura que aparece en esta obra, y que pertenece a la categoría denominada *Koyaku*. La presencia de niños en escena no es tan común, pero en este caso aparece dándole más complejidad a la historia, y agregando elementos de la tradición del antiguo Japón, como lo son costumbres, leyes y cultura.

La característica, en cuanto al marco de la representación, que más resalta en el rol infantil, es la forma en la que el actor hace uso de la voz, ya que durante toda su participación ocupa la misma tonalidad, sumamente aguda y monótona.

La corporalidad de este rol infantil no es muy amplia, en comparación a los demás, ya que solo se limita a permanecer en diferentes posiciones (sentado, parado o en cuclillas), que varían dependiendo de la situación por la cual se atraviese.

El momento más importante por el cual transcurre este rol, es cuando conoce la historia de su nacimiento, y al saber el verdadero nombre de su padre, decide

suicidarse. Sin embargo, es un momento lleno de simbología, en el cual el actor nunca cambia la tonalidad aguda y monótona de su voz, y la corporalidad no varía en gran medida. La tristeza y la humillación por la cual atraviesa, se ven reflejadas en el monólogo que dirige al público. Este es el único momento en la obra, en el cual las palabras cobran protagonismo y se convierten en lo más importante. Posterior al suicidio, el cuerpo del infante yace inmóvil en el escenario, mientras los demás roles que presencian la muerte, expresan su dolor a través del *kata shiori*. Todos colocan las manos en la frente como símbolo de tristeza.

A pesar de que el suicidio de un niño en escena resulta algo sumamente duro de observar, la forma en la que éste se desarrolla es sumamente poético, ya que en ningún momento aparece sangre o violencia en el escenario. Todo sucede a partir de símbolos que representan el dolor y la degradación humana. En el momento en el que los familiares realizan el *kata shiori*, pude identificarme con el dolor ante la pérdida de un ser amado. Sin embargo, me es muy complicado pensar qué es lo que siente el actor al representar su propia muerte, al tratarse de solo un niño. Pienso que al igual que los actores adultos, genera conciencia que lo que ocurre en escena es parte de la ficción y que además todo ocurre dentro del contexto cultural de una época pasada.

Ahora que he realizado un repaso de las diferentes categorías de rol que aparecen en esta obra, junto con todos los elementos que las conforman, me es posible retomar un tema que hice referencia al inicio de este trabajo, respecto a la unión de diferentes lenguajes en un mismo hecho escénico.

En este caso, se ha verificado la presencia de música, baile y habilidad corporal (Ya definida como la percepción actoral que se presenta dentro del *Kabuki*), sin embargo, me resulta fundamental profundizar el tema, en el sentido de que todos estos elementos están unidos de manera que uno no puede existir sin el otro.

El *Kabuki*, a través de su historia y las etapas por las que transcurrió, vio surgir nuevas visiones de diferentes lenguajes, que ya existían desde épocas pasadas, dándoles un sentido auténtico y renovado. En el campo de la música, creó técnicas en cuanto a la ejecución de los diferentes instrumentos, para darles diversos usos como los que hoy se conocen como efectos especiales o ambientación. La danza adquirió códigos y simbologías únicos, y por supuesto, el campo de la habilidad corporal fue quizá el que más se desarrolló. Sin embargo, a pesar de que cada una de estas disciplinas tuvo una evolución propia, todas ellas se crearon a partir de las necesidades de un todo escénico. Por lo tanto, es imposible separar uno de estos elementos y que el *Kabuki* continúe siendo *Kabuki*. En este sentido es un fenómeno multimedial que posee características particulares, ya que sus distintos lenguajes no prevalecen separados.

A continuación, la imagen del cartel oficial de la obra, con el que se hizo publicidad antes del estreno, y nos fue otorgado al público al entrar a la función:



夜の部 ◆ 午後4時30分開演

狂言 源氏物語  
市川海老蔵市川右衛門相勤め申し候

# 七月大歌舞伎

歌舞伎座百三十年 製作 松竹

昼の部 ◆ 午前11時開演

狂言 三國無雙瓢箪久  
出世太閤記  
市川海老蔵市川右衛門相勤め申し候

序幕 第一場 西遊記(夢の場) 寺の場  
第一場 中島松平先主の場  
第二場 小栗新村竹の場  
第三場 下高兵衛の場  
第四場 大徳寺の場  
第五場 大徳寺の場  
第六場 大徳寺の場  
第七場 大徳寺の場  
第八場 大徳寺の場  
第九場 大徳寺の場  
第十場 大徳寺の場



市川右衛門次

市川海老蔵

中村獅童

平成30年7月5日(木)初日  
↓29日(日)千鶴楽  
休演日 11日(水)・17日(金)夜の部 18日(金)・19日(土)昼の部



大 市川海老蔵 市川右衛門次 大谷桂三 坂東三右衛門 市川竹松 中村錦太郎 中村錦之助 船山汎 中村五郎 市川右衛門 大谷友右衛門 中村錦太郎 中村錦之助

大 市川海老蔵 市川右衛門次 大谷桂三 坂東三右衛門 市川竹松 中村錦太郎 中村錦之助 船山汎 中村五郎 市川右衛門 大谷友右衛門 中村錦太郎 中村錦之助

大 市川海老蔵 市川右衛門次 大谷桂三 坂東三右衛門 市川竹松 中村錦太郎 中村錦之助 船山汎 中村五郎 市川右衛門 大谷友右衛門 中村錦太郎 中村錦之助

◆チケットホン松竹 (10:00~18:00) ナビダイヤル 0570-000-489 又は 03-6745-0888 <貸初日>昼の部一7日(土)  
◆チケットWeb松竹 (24時間受付) オンライン予約松竹 検索  
◆二日連続公演! 1等席 18,000円 2等席 14,000円 3等席A席 8,000円 3等席B席 4,000円 7階後席席 20,000円  
7104-0001 東京劇場中座席階4-12-15



## **MUSUME DOJOJI/ “LA DONCELLA EN EL TEMPLO DOJO”**

La información que se presenta a lo largo de este capítulo, fue obtenida a partir de mi formación como bailarina de danza japonesa (*Nihon-Buyo*) dentro de la institución Ginreikai y bajo la dirección de la maestra Tamiko Kawabe. También utilicé la plataforma de Youtube para acceder a una serie de grabaciones que permiten visualizar la obra *Musume Dojoji* en su totalidad. Estos videos fueron publicados el 27 de Octubre del 2011, y el actor que interpreta a la doncella es Bando Tamasaburo<sup>64</sup>.

A continuación analizaré dicha obra perteneciente al estilo *shosagoto* (predominio del baile), en la cual aparecen características de sumo interés para este trabajo. Siendo la primera, la aparición de un rol de categoría *onnagata*, como el eje central de la historia, y por lo tanto se le puede considerar como el principal dentro de la escenificación. La segunda, la travesía histórica por la que esta pieza ha transcurrido, y que le ha permitido evolucionar a través de los años tanto en el antiguo como en el actual Japón.

La obra tuvo sus comienzos aún antes de que el *Kabuki* diera sus primeros pasos. Esto, dado que la primera representación de *La doncella en el Templo Dojo* fue en

---

<sup>64</sup> “Youtube”, missthuytrinh, consultado el 5 de Septiembre, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Axcbh92iC6U>.

“Youtube”, missthuytrinh, consultado el 5 de Septiembre, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=31yI8y1IVP8>.

Youtube”, missthuytrinh, consultado el 5 de Septiembre, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=nHnymgCWpWs>.

“Youtube”, missthuytrinh, consultado el 5 de Septiembre, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=gmNNUVRmVs>.

“Youtube”, missthuytrinh, consultado el 5 de Septiembre, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=E4Zi6IRaKh0>.

un escenario de *Noh*. Posteriormente, la historia de esta mujer fue retomada y adaptada al estilo de interpretación del *Kabuki*. En ese sentido, esta obra cuenta con una trayectoria escénica que la convierte en una de las más emblemáticas del repertorio japonés, y que ha sido llevada a otros estilos de baile posteriores al *Kabuki*, como lo es el *Nihon Buyo* (danza tradicional japonesa). De esta manera, *Musume Dojoji*, es el vivo ejemplo de cómo las diferentes formas de representación de Japón presentan grandes similitudes entre sí porque de alguna manera cada una fue surgiendo a partir de los marcos de referencia de las disciplinas que las antecedieron. Una de las diferencias que existe entre la representación de esta obra en el *Noh* y en el *Kabuki*, es el uso de máscaras en la primera y la ausencia de ellas en la segunda, ya que cada forma de representación, a pesar de usar la misma historia dramática, conserva sus propias tradiciones. En cuanto al *Nihon Buyo*, éste rescata las danzas que aparecen en el *Kabuki*, pero son interpretadas por mujeres, y el acto carece de parlamentos.<sup>65</sup>

Debo mencionar que en mi experiencia como bailarina de *Nihon Buyo*, tuve un contacto cercano con las danzas que aparecen dentro de esta obra, ya que les eran enseñadas a las alumnas que iban a ir a Japón a realizar un examen para convertirse en *Natori* (bailarinas profesionales). Por este motivo, he observado algunos de los bailes, en múltiples ocasiones y a partir de diferentes intérpretes.

A continuación el planteamiento general de la obra:

---

<sup>65</sup> "Youtube", Benjamin Rood, consultado el 26 de Julio, 2019, [https://www.youtube.com/watch?v=MLu9927A8YQ&list=RDMLu9927A8YQ&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=MLu9927A8YQ&list=RDMLu9927A8YQ&start_radio=1)

El escenario abre su telón y lo primero que se ve en él es a un grupo de monjes, en el templo Dojoji. Sobre el tejado cuelga una gran campana que recientemente fue colocada, y los hombres hablan sobre la alegría que les da la nueva adquisición, ya que el templo llevaba mucho tiempo sin esa ornamentación. La ausencia de una campana, se debía a un suceso que había ocurrido tiempo atrás: Una mujer llamada Kiyo, se enamoró de un joven monje, sin embargo, él había realizado votos de celibato por lo que no podía corresponderle. Ante el rechazo, la doncella se llenó de ira, convirtiéndose en una serpiente. El monje buscó refugio y se escondió debajo de la campana del templo, pero la serpiente derramó fuego por sus fauces hasta destruir al monje y a la campana. A consecuencia de lo que había sucedido en el pasado, los monjes deciden no volver a permitir que ninguna mujer ingresara al recinto. Sin embargo, una doncella de nombre Hanako toca a su puerta y explica que se encuentra realizando un viaje en busca de fondos para reconstruir un templo que fue destruido a causa de un incendio. En su camino, escucha la nueva noticia del Dojoji y decide ir a visitarlo. Se ofrece a realizar una danza en honor a la campana, y los monjes se lo permiten. Hanako baila con diferentes objetos que trae consigo (un sombrero de viaje, una toalla, un tambor y panderetas), que representan las fases por las que la mujer pasa desde su infancia hasta la edad adulta. Durante el baile, ella cambia nueve veces de vestuario, lo cual llama la atención de los monjes y comienzan a dudar de las intenciones de la mujer. Uno de ellos recuerda que la serpiente que destruyó la antigua campana cambió nueve veces de piel, y se da cuenta de la verdadera identidad de esa doncella. Intentan expulsarla del templo,

pero ella se defiende y sube a la cima de la campana, revelándose como la serpiente que ha vuelto para tomar la campana.

La historia anterior, es llevada a escena a través de bailes dotados de gran belleza, pero también de códigos y simbologías. A continuación analizaré paso a paso lo que sucede sobre el escenario de *Kabuki* a partir de este texto:

Lo primero que se observa aparecer en el escenario, a través del *Hanamichi*, es a un grupo de hombres, que representan el rol de monjes, y que realizan una entrada rápida y sin mucha suntuosidad. Al llegar al fondo del escenario, comienza una conversación con motivo de la nueva campana y la alegría que ésta traerá al templo. El vestuario de los monjes es el mismo, utilizan un *kimono* blanco cubierto por tela negra, colocada en la zona inferior del cuerpo. Su maquillaje es ligero y muy cercano al tono de piel real de una persona (indicando su nivel social), y usan una peluca que da la impresión de ser la cabeza rapada de estos hombres.

En el momento de la entrada de la doncella, de nuevo a través del *Hanamichi*, la caminata es realizada de manera sumamente suntuosa y llamativa, ya que el actor realiza su primera danza al fondo de este pasillo. El baile tiene un sentido meramente de presentación, es decir, a través de él se da a conocer al público el carácter que este rol manifiesta.

Antes de que comience formalmente el baile, el actor realiza una postura *mie*. En este caso, al tratarse de un rol femenino, lo hace con tres movimientos ligeros de cabeza, dos a la derecha y uno a la izquierda.

El actor da inicio a su danza utilizando un abanico. Este instrumento, es de suma importancia dentro de las dazas japonesas, ya que tiene la capacidad de representar una variedad de objetos: espadas, flores, espejos etc. A partir de los movimientos que se le den al abanico, éste puede ser utilizado para representar cualquier objeto que el bailarín desee. En el caso de este breve momento dancístico, el abanico es utilizado como un medio de seducción de aquella persona que lo porta. A través de los movimientos que realiza el actor, el público puede comprender que la doncella tiene un carácter coqueto y seductor.

Durante el segundo bloque de esta primera danza, el actor utiliza un espejo, que sirve como un refuerzo a la idea de que este rol presenta características relacionadas con la vanidad. Finalmente, la danza concluye en el escenario central, junto a los sacerdotes que aguardan dentro del templo.

Es de suma importancia mencionar que la música se realiza en todo momento en vivo y los músicos siempre se encuentran presentes y visibles en la parte trasera del escenario. Al mismo tiempo que tocan un instrumento, realizan cánticos que narran lo que ocurre en el baile o bien brindan datos que ayudan a comprender la trama de la historia. De cierta manera, en algunos momentos de la representación, fungen como narradores.

El vestuario de la doncella es un *kimono* estilo *furisode* (con mangas largas), de color negro y con adornos dorados. El *obi* (fajilla), es blanco con tonalidades doradas. Todo esto, haciendo evidente el alto rango social de quien lo porta.

Otra parte importante del vestuario, es el uso de peluca:

Un actor de *Kabuki* nunca aparece en el escenario sin una peluca. Las pelucas se crean individualmente para cada actor al hacer un molde adecuado de la cabeza. El fabricante de pelucas cubre esto con un paño de seda sobre el cual se cosen hebras de cabello real. Luego, un artista de pelucas llamado *tokoyama* viste la peluca con el estilo correcto.<sup>66</sup>

En este caso, la peluca está peinada a manera que representa el buen estatus de quien la porta (un chongo elevado, al estilo tradicional japonés). Sin embargo, lo que más resalta, son los adornos que cuelgan de la peluca, y que tienen nombre de *kanzashi*. “Las pelucas femeninas también indican el estatus social y se dividen en cinco tipos principales: las cortesanas, las geishas, las princesas o las niñas altas, las niñas de las clases bajas y las mujeres casadas de las clases medias.”<sup>67</sup>

El último dato importante a rescatar, es que el *obi* o fajilla, tiene una función dentro de las danzas muy especial, ya que dentro de él se guardan todos los objetos pequeños de los que hará uso el bailarín. En este caso, el abanico y el espejo.

Después de que la doncella ha tenido una discusión con los monjes, y ellos deciden otorgarle permiso para entrar, comienza el segundo baile.

Todos los actores salen de escena, y sube un telón que revela otra sección del escenario. En ella aparece un grupo de músicos y la doncella, que ha realizado ya un cambio de vestuario. Ahora viste un *kimono* de color rojo, acompañado por un *obi* negro y en la cabeza porta un gorro que le fue otorgado por los monjes.

Cuando comienza a escucharse el sonido de la música, el actor realiza una breve presentación o introducción al baile, caminando al ritmo de los tambores por todo el

---

<sup>66</sup> Cabaye, *Kabuki*, 1020.

<sup>67</sup> Cabaye, *Kabuki*, 1029.

escenario, incluyendo el *Hanamichi*. Posteriormente, se coloca debajo de la campana, que está presente durante toda la obra, y da inicio a la danza.

Al principio el actor realiza sutiles movimientos con uno de sus pies, al ritmo de la música, mientras el resto de su cuerpo permanece inmóvil en una posición de preparación, que se utiliza antes de que el bailarín realice una caminata.

<sup>68</sup> Ils. 8 “MUSUME DOJOJI, POSTURA INICIAL”



En esta sección del baile, el actor de nueva cuenta utiliza el abanico, ahora con movimientos rápidos, que representan un saludo de respeto a la campana. Posteriormente, la danza se torna lenta y sutil, a través del uso de las mangas del *kimono* y de la realización de delicadas posturas corporales, que aparecen una tras otra, ligadas por elegantes caminatas.

---

<sup>68</sup> Ils. 8 Dibujo a lápiz de la postura corporal que el actor realiza al iniciar el primer baile dedicado a la campana, de la obra *Musume Dojoji*. Autor: Gustavo Ortiz.

Llegando el momento en que el final de la primera sección de este baile se acerca, el actor se retira el gorro de la cabeza, y lo toma entre sus manos realizando una reverencia de gratitud y respeto hacia la prenda, ya que se trata de un objeto de sumo valor para los monjes.

El actor se sienta de rodillas, dando la espalda al público, y dos mujeres vestidas con *kimonos* más sencillos le realizan un cambio de estilo a la peluca de la doncella (Todo sucede a la vista del público). Ahora el peinado que porta está adornado con flores, representando el comienzo de una danza con otro tipo de esencia, ya que la formalidad no dominará más el escenario.

Los movimientos ahora son más rápidos y comienzan marcados en las manos y las muñecas del actor, pero poco a poco son llevados a todo su cuerpo, incluyendo los pies. Al mismo tiempo que sucede la danza, una de las mujeres desamarra el *kimono* que el actor porta, y de un momento a otro retira con velocidad la prenda, para dejar a la vista un nuevo cambio de vestuario. El actor se queda con un *kimono* de color verde.

El hecho de que los cambios de vestuario sucedan a la vista del público, es común dentro de las diferentes formas de representación japonesas, como es el caso del *Noh* y del *Kabuki*. Resulta importante tomar en cuenta esta característica, ya que dentro de estas tradiciones no es necesario ocultar los diferentes mecanismos de apoyo para la construcción de la ficción. En realidad, resulta sumamente interesante observar de qué manera se colocan los diferentes estilos de *kimono*, y la velocidad en la que suceden los cambios me parece que forma parte del atractivo visual del espectáculo.

Posteriormente inicia el segundo baile dedicado a la campana. Ahora la danza es más rápida. El actor realiza movimientos con las manos, representando que tiene entre ellas una pelota. Posteriormente, camina de cuclillas al mismo tiempo que las manos se mueven de arriba a abajo, cada una hacia diferentes sentidos, simbolizando un alegre juego con la pelota.

El baile continúa por varios minutos, a partir de una serie de movimientos de la misma naturaleza, que representan juegos alegres y diversión de la persona que los realiza. Todo ocurre a partir del cuerpo del actor, ya que en esta ocasión no hace uso de ningún elemento extra, como lo fue el caso del abanico en los bailes anteriores.

Cuando la danza se acerca a su final, el actor comienza una lenta caminata por el escenario, que se va tornando cada vez más rápida, y de esa manera realiza una salida de escena.

Por unos segundos la escena queda regida únicamente por la música, hasta que de nuevo aparece la doncella con un nuevo cambio de vestuario. Ahora se puede percibir que la mitad superior de su *kimono* es morada. El estilo de la peluca tampoco es el mismo, ya que porta un sombrero rojo, grande y redondo, que resulta muy llamativo a la vista del público. Otro elemento de vestuario que porta es un estilo de escudo, del que hará uso para realizar un nuevo baile.

En este caso, la danza es muy corta en duración, sin embargo el grado de dificultad a la hora de realizarla es mayor, ya que el manejo de los utensilios que porta en las manos, requiere de un perfecto control del centro del cuerpo.

Cuando termina esta sección de la obra, la doncella y los monjes –que siempre han permanecido sentados en las zonas laterales del escenario-, salen de la visión del público, y solo queda presente el grupo de músicos, que en ningún momento dejan de tocar sus instrumentos.

De nueva cuenta, la escena queda regida por el sonido de la música, hasta que los monjes realizan una aparición inesperada. En esta ocasión ellos han realizado un cambio de vestuario, portando *kimonos* rojos y pantalones amarillos. El motivo de su entrada es la realización de un baile, ejecutado por ellos mismos en honor a la campana. Este baile resulta sumamente vistoso, ya que cada uno de los monjes porta una sombrilla, y con ellas realizan movimientos sumamente coordinados que representan todo un espectáculo para el público que los observa. Cuando los monjes concluyen su momento dancístico, la doncella de nuevo aparece en escena, ahora con un *kimono* totalmente morado, y con la misma peluca adornada con flores, de bailes anteriores.

En esta ocasión el objeto personal del que hace uso para realizar su baile, es un pedazo de tela. Durante toda la danza lo utiliza para realizar diferentes movimientos, unos simbolizando alguna situación como lo es el arreglo personal de una mujer, o los coqueteos que las jóvenes realizan para seducir al hombre amado, y otros para demostrar la belleza del *kimono*.

La calidad de movimientos que el actor ejecuta en esta pieza, expresan a partir de cada parte del cuerpo-en movimiento o en reposo- delicadeza y femineidad. A pesar de ser una danza lenta y pausada, se puede percibir en ella gran profundidad emotiva. Ya que el gesto de la cara siempre debe permanecer en un estado neutro,

el actor expresa sus sentimientos por medio del resto de su cuerpo. En este caso, sus manos son una fuerte herramienta comunicativa.

Durante mis clases de danza japonesa, las maestras me solían decir que las bailarinas siempre deben mantener en la mente la idea de ser muñecas de porcelana que con cualquier movimiento brusco se pueden romper. De esta manera los movimientos se deben realizar con suma delicadeza y el rostro siempre permanece neutro. Sin embargo, en este caso no hay que perder de vista que se trata de un hombre representando a una mujer, por medio de la danza. Esto, permite realizar un análisis más justo de las habilidades corporales que el actor debe adquirir para poder desarrollar con tal profundidad un rol de naturaleza femenina. Específicamente en esta pieza, es posible percibir la sutileza que el actor logra desarrollar en cada uno de sus movimientos.

Los siguientes dos bailes, son quizás los más llamativos de toda la obra, ya que están realizados a partir de la utilización de instrumentos musicales, que son trasladados al campo de la danza. Como ya se había explicado en páginas anteriores, todos los objetos que utiliza la doncella en sus momentos de baile, son aquellos que ella lleva consigo en sus viajes. Por lo tanto, cada uno de ellos refleja el carácter, habilidades e intereses del rol que se observa en escena.

En la primera pieza, la doncella aparece en escena portando un *kimono* de color amarillo, y de su pecho cuelga un pequeño tambor. En las manos porta un par de baquetas las cuales usa de apoyo para la realización de gran parte del baile.

La danza del tambor consta de movimientos más rápidos a los que se acostumbran ver dentro de las danzas japonesas. El actor utiliza las baquetas realizando movimientos que simulan la utilización del instrumento musical, a manera de estar interpretando una pieza musical. En algunas ocasiones se pueden observar movimientos realizados con las manos y la cabeza, que significan que la doncella está buscando a alguien o a algo a la distancia. Posiblemente, el baile y el sonido de tambor, representen un llamado a una persona.

Al culminar este baile, el actor nuevamente realiza una postura de preparación a una caminata, y sale velozmente del escenario.

Por primera vez el escenario se queda acompañado únicamente por los músicos durante un tiempo prolongado. Pasados unos minutos, la doncella aparece con un nuevo vestuario, un *kimono* de color azul.

De inmediato comienza su danza, que en esta ocasión está basada únicamente en la utilización del cuerpo como instrumento y el manejo del *kimono* como apoyo.

A mitad de la interpretación, le son entregados al actor dos panderos, con los cuales continúa la realización del baile. Mientras la doncella se encuentra en movimiento, dos ayudantes realizan de nueva cuenta un cambio de vestuario a vista del público. El *kimono* azul es desprendido del cuerpo del actor, y en su lugar queda otro de color blanco.

Después de este momento de transformación para el rol que escenifica el actor (cada que la doncella presenta un cambio de vestuario, representa la evolución que ella misma ha realizado a través de su trayectoria en la obra. En este caso, cada

uno de los bailes significan la presentación de lo que la doncella constituye como ser humano, y posteriormente como figura no terrenal), el baile continúa con movimientos rápidos que reflejan la habilidad de la doncella al tocar el pandero, el cual ejecuta a partir de la utilización de varias partes del cuerpo como lo son: hombros, pecho, estómago, etc.

Finalmente, mientras la doncella se dirige a la parte trasera del escenario, los músicos continúan su labor, los monjes se mueven a otra parte del escenario, la campana se mueve del techo del escenario, y cae hasta el centro del escenario. Es notorio que todo sucede gracias a los deseos de la Doncella y de esa manera se descubre su verdadera identidad.

Como cierre de la obra, la doncella sube a la cima de la campana, y aparece sobre ella con un nuevo peinado y un diferente vestuario. Ahora porta una peluca con un chongo más elevado y algunos cabellos sueltos caen sobre sus hombros, los *Kazashi* que adornan el peinado, parecen ser una corona de plata, todo al estilo de un rol de princesa. Lo último que se puede apreciar, antes de que el telón cierre, es al actor realizar nuevamente una postura *mie*, presentándose como la princesa Kiyō.

Me resulta vital rescatar de esta obra el hecho de que el rol principal pertenece a la tradición *onnagata*, y presenta a un rol femenino empoderado y con la capacidad de imponer su voluntad ante la imagen masculina, que en este caso es ocupada por los monjes. La princesa Kiyō representa un modelo femenino diferente a todos los que se habían presentado en el trayecto de este trabajo, siendo una mujer con la capacidad de actuar bajo sus propios intereses, sin la necesidad de caminar detrás

de un hombre, y lo más importante para mí es el hecho de que sus acciones son realizadas con total libertad.

## **COMPARACIÓN DE LOS ESTILOS DE REPRESENTACIÓN *SHOSAGOTO* Y *JIDAIMONO*.**

Para comenzar a realizar una comparación entre los estilos de representación *shosagoto* y *jidaimono*, en principio tomaré en cuenta la temática en el que cada grupo se basa para la realización de sus obras. Como ya he mencionado en páginas anteriores, el estilo *shosagoto* mantiene predominio en el baile. Esto quiere decir que el mayor trayecto de las escenificaciones, dentro de esta categoría, está realizado a partir de bailes y los códigos gestuales que estos contienen, a través de los cuales se narran las historias. Por ende, el uso de la palabra es muy reducido e incluso casi nulo. Sin embargo la temática de las narraciones es muy amplia, ya que se pueden tratar leyendas y cuentos del antiguo Japón, o bien historias sobre criaturas míticas como dragones, incluso hay casos en los que aparecen figuras extra-terrenales como en el caso de los fantasmas. Dentro del estilo *jidaimono*, al tratarse de obras de carácter histórico, la temática de las narraciones se ve restringida a los sucesos reales que ocurrieron en las épocas emblemáticas del antiguo Japón. Como punto a su favor, se puede decir que este tipo de obra funciona bastante bien para que el público extranjero conozca un poco de la historia de este país, y para que los nativos recuerden las grandes historias que aprendieron en la escuela o escucharon de sus padres y abuelos. Sin embargo, los roles que aparecen dentro de esta categoría suelen ser los mismos.

Acudiendo al caso específico de la obra *Musume Dojoji*, se trata de una obra sumamente particular por el tránsito que ha realizado dentro de las diferentes formas de representación que existen en Japón. Comenzando en un escenario de *Noh*, la interpretación está apoyada en el uso de máscaras, y en la narración de la trama a partir de cánticos que realiza el grupo de músicos y los mismos actores. En este caso, el lenguaje verbal y el corporal aparecen en total equilibrio. Posteriormente, dentro del *Kabuki*, las máscaras desaparecen, los cánticos se transforman en diálogos a manera de conversaciones habladas, y la palabra queda en segundo plano detrás del lenguaje corporal que se manifiesta como lo más sobresaliente dentro de la representación. Concluyendo con el *Nihon Buyo*, la palabra desaparece del todo, y solo a partir de las danzas se narra la historia.

En el caso específico del *Kabuki*, y esta obra, al ser una escenificación que reúne el lenguaje verbal y el corporal, el espectáculo junta las características de la etapa de la precursora Okuni y los elementos de la última etapa del *Kabuki* de hombres. Sin embargo, hay ausencia del elemento de maniobras corporales de la fase de los jóvenes. Por lo tanto, podría decirse que se trata de una obra que mantiene una esencia tradicional, y que le habla más de cerca al público japonés que a un público extranjero. En este caso, para poder asimilar la obra, es necesario que el espectador conozca los códigos que se presentan (vestuario, maquillaje, lenguaje corporal, etc.), ya que de lo contrario resulta casi imposible asimilar la narración.

Pasando al estilo *jidaimono*, a partir de la obra: *La historia de éxito de Toyotomi Hideyoshi*, el lenguaje verbal y corporal mantienen un equilibrio, ya que la historia se cuenta a partir de conversaciones habladas, narraciones a partir de cánticos, y

además los códigos gestuales aparecen como un elemento de suma importancia dentro de la escenificación. Aunado a lo anterior, el elemento de la acrobacia también está presente. Por lo tanto, esta obra reúne las tres etapas de desarrollo del *Kabuki*.

Por otro lado, esta puesta en escena contiene gran parafernalia, ya que son utilizados mecanismos escénicos que permiten que los actores vuelen sobre el público. Además la escenografía es compleja, ya que aparecen castillos, templos, casas, e incluso el mar. En este caso, los elementos visuales que aparecen en el escenario son sumamente atractivos, y permiten que a través de ellos el público se sumerja en la historia y en el contexto histórico.

En mi experiencia personal, cuando fui a ver la obra sobre *Toyotomi Hideyoshi*, lo hice acompañada de una persona de nacionalidad mexicana, y que desconocía por completo la tradición del *Kabuki*. Al finalizar la experiencia, a partir de conversaciones, percibí que la lectura que mi acompañante realizó fue a partir de la trama, y a pesar de que no hubo una percepción consciente de los códigos gestuales, pudo seguir la historia sin ningún problema. Por lo tanto, me parece que cuando el público occidental, se acerca a una forma de representación que no pertenece a su cultura, realiza un proceso de asimilación muy cercano a lo que les sucede con las diferentes formas teatrales. De esta manera el estilo *jidaimono* resulta más apegado a su contexto.

Por otro lado, en diferentes representaciones de las danzas pertenecientes a la obra *Musume Dojoji*, presenciadas por público mexicano, los comentarios que he recibido

me hacen pensar que las historias no llegan a ser transmitidas, ya que hay ausencia de palabra, y los códigos gestuales no son reconocidos.

## CONCLUSIONES

El inicio de las formas de representación en Japón surgió a partir de gestos corporales que se fueron transformando en danzas, y que culminaron en el equilibrio del lenguaje verbal y el corporal, como lo es el caso del *Noh*. Sin embargo, este tránsito entre el lenguaje verbal y corporal, siempre ocurrió dándole prioridad al sistema de códigos gestuales, como sucede en el *Kabuki* y posteriormente en el *Nihon Buyo*. Por tal motivo, el *Kabuki* es una forma de representación que, a partir de sus múltiples sistemas de interpretación, logra construir un equilibrio entre el marco de la emotividad y el de la racionalidad, ya que al presenciar un espectáculo de esta magnitud, el público tiene la oportunidad de transitar entre diferentes niveles de construcción artística. En un principio, se conecta con la presentación de narraciones que están ligadas al pasado histórico de una nación, las cuales otorgan la oportunidad de recordar o bien conocer las antiguas tradiciones de un país, y reflexionar sobre los cambios que la sociedad japonesa ha experimentado. Paralelamente, el *Kabuki* recrea diferentes códigos de la realidad social del antiguo Japón, y los trae al presente a partir del vestuario y de un elaborado sistema de códigos corporales. Finalmente, al presenciar este hecho escénico, se tiene la oportunidad de convivir con una tradición que ha permanecido en el transcurrir del tiempo, siendo una experiencia que permite dialogar con el pasado artístico de una cultura, a partir de un acontecimiento presente.

Una de las características que me parece importante rescatar, es la posibilidad de construir la ficción a partir de otros mecanismos que difieren al texto dramático como punto de partida. Siendo este el caso del estilo de representación *shosagoto*, en el

cual a través de simbologías inmersas en las danzas, se logra narrar una historia sin la necesidad de utilizar el lenguaje verbal, o bien, hacer uso de él a menor escala.

Personalmente, me parece que el *Kabuki* es una tradición con la capacidad de hablarle al público desde diferentes lugares y haciendo uso de múltiples lenguajes, lo cual convierte a esta forma de representación en un espectáculo que le brinda la oportunidad al público de recibir el suceso de la narración de historias a través de variadas estructuras de interpretación.

A partir de la premisa anterior, es claro que la hipótesis planteada al inicio de este trabajo se cumple a totalidad, ya que la historia del *Kabuki* permite entender que el estilo de creación artística, en cuanto a formas escénicas, propone la adopción de antiguas tradiciones además de la adaptación de las mismas a un nuevo concepto de interpretación, concluyendo en una poética basada en el uso de múltiples lenguajes.

Me permito hacer énfasis en el marco de los nuevos caminos hacia los que el *Kabuki* y las nuevas generaciones de intérpretes están dirigiendo su mirada. Resulta sumamente interesante ya que en la actualidad hay compañías que se han dado a la tarea de tomar temáticas occidentales y adaptarlas al estilo *Kabuki*, logrando una conexión entre dos diferentes culturas y percepciones del arte. Uno de estos casos fue la representación de la conocida historia titulada *La Bella y la Bestia*, la cual fue representada a través de la tradición *Kabuki*, en el Museo de Arte Otsuka en el año 2016. Otro cambio por el que el *Kabuki* ha atravesado durante este siglo, es el trabajo en común con bailarines de danza contemporánea, lo cual resulta sumamente atractivo ya que en un mismo escenario se une la danza de oriente y la

de occidente. De la misma forma la reivindicación de roles femeninos, dotándolos de una nueva perspectiva que las aleja de la idea del código confuciano y sus normas patriarcales, ha permitido la creación de nuevas historias en las que se narra la vida de mujeres importantes para Japón.<sup>69</sup>

Por otro lado, pequeñas compañías de *Kabuki*, que surgieron en pequeños poblados de Japón, han continuado perpetuando la tradición a través de los siglos conservando las antiguas simbologías y realizando las interpretaciones a manera de agradecimiento por la buena vida que la naturaleza les ha permitido gozar. De esta manera, el deseo de mantener intacta la visión del *Kabuki* y el deseo de crear nuevas formas de representación, se unen dentro de una misma población.<sup>70</sup>

En cuanto a los aportes que esta investigación le otorga a mi propia trayectoria como actriz, he adquirido la capacidad de comprender un concepto que estudié durante la carrera de Literatura Dramática y Teatro, el cual me fue enseñado por el profesor David Hevia: Las emociones son una construcción socio-cultural. Este concepto antes me parecía bastante confuso, sin embargo, después de conocer a mayor profundidad las formas en las que los sentimientos se expresan dentro de las diferentes culturas, comprendo que existe un marco de interpretación diferente dependiendo de los conceptos sociales en los que el creador esté inmerso. Por lo tanto, he adquirido la seguridad para explorar mi

---

<sup>69</sup> "Youtube", Kabuki Kool, consultado el 5 de Mayo, 2019, [https://www.youtube.com/watch?v=Qeo\\_PtOZf3U&feature=share&fbclid=IwAR3USNthPqus-To0342t0-qFei3ZaB9WMp8wCqdg95UP5gz83iMo1wizz1E](https://www.youtube.com/watch?v=Qeo_PtOZf3U&feature=share&fbclid=IwAR3USNthPqus-To0342t0-qFei3ZaB9WMp8wCqdg95UP5gz83iMo1wizz1E).

<sup>70</sup> "Youtube", Kabuki Kool, consultado el 5 de Mayo, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=TcfRULAcqxE&feature=share&fbclid=IwAR1liZyaRMOj0VAzgLuMsxxxCYi1KTWSPo7TP4Jrw4bWI09sbrBzl9Cucz0>.

propio rango emotivo desde diferentes lugares y a partir de distintos mecanismos creativos, siempre con la conciencia de que cada persona experimenta las diferentes formas teatrales desde su particular experiencia de vida.

Por otro lado, encuentro que al dirigir la mirada a otras formas de representación, distintas a las que existen en México, es posible entablar un diálogo entre las coincidencias y las diferencias que existen entre nuestro modo de concebir la representación y lo que otras culturas ofrecen al respecto. De esta manera, el mundo interior de los profesionales de teatro se incrementa al recibir nuevos referentes que puedan nutrir el concepto de la experiencia teatral.

De esta manera, pienso que este trabajo aporta al Colegio de Literatura Dramática y Teatro, la posibilidad de adquirir información útil sobre una forma de representación que no se encuentra dentro del programa de estudios de la carrera, pero que reconozco que es del interés de los alumnos y de los profesores. Por lo tanto, abre una posibilidad de ser utilizada como herramienta de estudio para aquellos que se ven atraídos al tema.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros:

Aihara, Kyoko. *The World of the Geisha*. Singapur: Periplus Editions, 2000.

Campilla, Héctor. *Diccionario Academia Práctico Escolar*. México: Fernández editores: 2000.

Cossío, Óscar. *La tensión espiritual del teatro Noh*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

García Barrientos, José-Luis. *Cómo se analiza una obra de teatro Ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis, 2017.

Goff, Janet. *Noh Drama and The Tale of Genji*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Hane, Mikiso. *Breve historia de Japón*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

Kamimura, Iwao. *Kabuki Today The Art and Tradition*. Tokyo: Kodansha Internashional, 2001.

Komparu, Kunio. *The Noh Theater Princiles And Perspectives*. Tokyo: John Weatherhill Inc., 1983.

Murakami, Shigeyoshi. *Japanese Religion*. Tokyo: Kodansha, 1968.

Shozo Arai, *Geisha Taikomochi Houkan*. Japón: Arai's Office, 2007.

Tanaka, Michiko et al. *Historia mínima de Japón*. México: El colegio de México, 2011.

### Libros publicados electrónicamente:

Cavaye, Ronald. *Kabuki A Pocket Guide*. Tokio: Tuttle Publishing, 1993. Edición de Kindle.

Downer, Lesley. *Geisha The Secret History of a Vanishing World*. Reino Unido: Headline Books, 2000. Edición Kindle.

Halford, Aubrey. *The Kabuki Handbook*. Tokio: Charles E. Tuttle Company, 1956. Edición de Kindle.

Onishi, Kousuke. *The Essence of Kabuki: The Fate of the Onnagata*. Japón: Office Onishi, 2016. Edición Kindle.

#### **Artículos de revistas académicas impresas:**

Cossío, Oscar. “El Kabuki”. *MÁSCARA*, no. 1 (1989): 60.

De Vos, Patrick. “Onnagata, Flor de Kabuki”. *MÁSCARA*, no. 1 (1989): 48 y 49.

Uchiyama, Ikue. “Kabuki y ukiyoe: este actor abarca siglos”. *Nippon*, no. 2 (2009): 18.

#### **Página web:**

Real Academia Española, “Diccionario Panhispánico de dudas”. Consultado el 17 de Septiembre 2018. <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=QZjLj2XKDD6rq10k8b>.

#### **Videografía:**

“Youtube”, missthuytrinh, consultado el 5 de Septiembre, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Axcbh92iC6U>.

“Youtube”, missthuytrinh, consultado el 5 de Septiembre, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=31yl8y11VP8>.

Youtube”, missthuytrinh, consultado el 5 de Septiembre, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=nHnymgCWpWs>.

“Youtube”, missthuytrinh, consultado el 5 de Septiembre, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=gmNMuNVRmVs>.

“Youtube”, missthuytrinh, consultado el 5 de Septiembre, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=E4Zi6IRaKh0>

“Youtube”, Kabuki Kool, consultado el 5 de Mayo, 2019, [https://www.youtube.com/watch?v=Qeo\\_PtOzf3U&feature=share&fbclid=IwAR3USNthPqus-To0342t0-qFei3ZaB9Wmp8wCqdq95UP5gz83iMo1wizz1E](https://www.youtube.com/watch?v=Qeo_PtOzf3U&feature=share&fbclid=IwAR3USNthPqus-To0342t0-qFei3ZaB9Wmp8wCqdq95UP5gz83iMo1wizz1E).

“Youtube”, Jerome Raynaud, consultado el 5 de Mayo, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=TcfRULAcqxE&feature=share&fbclid=IwAR1liZyaRMOj0VAzgLuMsxxxCYi1KTWSPo7TP4Jrw4bWI09sbrBzl9Cucz0>.

“Youtube”, Benjamin Rood, consultado el 26 de Julio, 2019, [https://www.youtube.com/watch?v=MLu9927A8YQ&list=RDMLu9927A8YQ&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=MLu9927A8YQ&list=RDMLu9927A8YQ&start_radio=1)

“Youtube”, Culturas vivas, consultado el 26 de Julio, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=TcfRULAcqxE>

“Youtube”, MaxMediaAsia, consultado el 25 de Julio, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=LTtNAR47wTE>

**Ponencia:**

Emmet, Rick. “El arte del actor en el teatro Noh” Ponencia realizada en la Asociación México Japonesa A.C. en la ciudad de México, el sábado 31 de Marzo del 2018.

## Índice de Ilustraciones:

Ils. 1 Dibujo a lápiz del <i>Kata Shiori</i> . Autor: Gustavo Ortiz.....	20
Ils. 2 <i>Kata Sashi</i> . Dibujo a lápiz realizado por el Arquitecto Gustavo Ortiz.....	29
Ils. 3 Dibujo a lápiz del escenario en el recinto Kabukiza. Fue elaborado a partir de una fotografía tomada por el mismo autor. Autor: Gustavo Ortiz.....	60
Ils. 4 Dibujo a lápiz de un estilo de postura mie. Autor: Gustavo Ortiz.....	71
Ils. 5 Dibujo a lápiz de un estilo de postura mie. Autor: Gustavo Ortiz.....	71
Ils. 6 Dibujo a lápiz de postura mie de samurái. Autor: Gustavo Ortiz.....	72
Ils. 7 Cartel oficial de la obra: La historia de éxito de Toyotomi Hideyoshi.....	80
Ils. 8 Dibujo a lápiz de la postura corporal que el actor realiza al iniciar el primer baile dedicado a la campana, de la obra <i>Musume Dojoji</i> . Autor: Gustavo Ortiz.....	87