



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

KABUKI: DE OKUNI A LA ERA GENROKU

TESINA

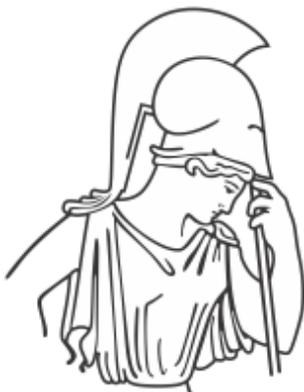
**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro**

PRESENTA

María Inés Villegas González

DIRECTORA

Dra. Martha Julia Toriz Proenza



México, Ciudad Universitaria, 2021



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.

Para Apolonio

Para Martha

Para Dany

Para Mayra...

Porque los cuatro han tomado mi mano a cada paso del camino, sin importar lo lento que avanzara, sin importar los “dramas” que se nos atravesaran.

Me tomó algunos años, pero al fin lo logré.

¡Gracias!

Han pasado algunos años desde que entré al Colegio (más de cuatro, me temo), y todo este largo camino habría sido imposible recorrerlo sola. Por eso quiero agradecerles a mis amigas, a todas, pero en especial a las que se han quedado: a Monse, que la conocí desde el principio; a Jenny, que ya la conocía de antes; a Ara y a Alma, que nos conocimos mucho antes; a Rubí, que la conocí mucho después, y aun así me dio ánimos y no me dejó rendirme. Le quiero agradecer a mis tías, porque no me han dejado, y cuando las llamo allí están. Le doy las gracias a la profesora Elizabeth Solís, por su dedicación y amor a la enseñanza. Gracias por mostrarme el Kabuki. Sobre todo, le agradezco a Martha su apoyo, sus sugerencias y su infinita paciencia. Me gustaría ofrecerle un agradecimiento especial a la doctora Michiko Tanaka, por brindarme su sabiduría y abrirme su aula de clases.

Índice

Introducción	09
Capítulo 1: Historia previa	12
Un poco de historia antes de empezar	12
El gigante chino	12
¿Qué es un <i>shōgunato</i> ?	13
<i>Bushido</i>	14
<i>Wakashudō</i>	15
Religión	16
Edo y los <i>chōnin</i>	16
<i>Chōnin</i>	18
La escena japonesa antes del Kabuki	20
El Sol oculto	20
Lo propio y lo que llega desde el continente: influencias del Kabuki	21
Kagura, danzas para los dioses	21
Segunda importación	21
La música que nació de la tierra	22
Una más de China	22
El teatro inamovible	23
Contadores de historias y los títeres que después las contaron	26
Capítulo 2: Okuni Kabuki. Onna Kabuki. Wakashu Kabuki	28
A la orilla del río seco	28
<i>Nembutsu odori</i>	30
La influencia del Nō	31
Kabuki	32
Los barrios licenciosos	34
El teatro que hicieron las prostitutas acompañadas por el laúd de piel de gato	35
En el <i>yūkaku</i>	36
No todo fue prostitución	37
Muchachitos al rescate	37
La agilidad de la juventud	38

Adiós a los muchachitos	39
Capítulo 3: Yarō Kabuki y un nuevo inicio	41
Hombres maduros a escena	41
Las historias que se cuentan	43
Historias de guerreros	44
Historias cotidianas	45
Los títeres y el Kabuki	45
<i>Sekai</i>	47
<i>Aragoto, wagoto, onnagata</i>	49
Estilo rudo: el <i>aragoto</i>	49
Maquillaje de héroe	50
La corporalidad de los héroes	52
Un poco de delicadeza, por favor: el <i>wagoto</i>	54
Las mujeres vuelven en cuerpos de hombres: el <i>onnagata</i>	56
Diferentes mujeres	57
Los demás habitantes en el mundo del Kabuki	59
<i>Kata</i>	59
Capítulo 4: Teatros, escenografía, música y vestuario	61
Los teatros	61
Un telón propio	61
El sendero de las flores	62
Los sonidos del Kabuki	64
¡Colores!	66
Discretos asistentes	68
El maquillaje que no era <i>kumadori</i>	69
Imágenes del mundo flotante	70
La triste realidad	71
Conclusión	73
Fuentes consultadas	76

Introducción

En noviembre del 2018 asistí a una conferencia sobre teatro Kyōgen impartida por el maestro Ippei Shigeyama, dirigida a los alumnos del Centro Universitario Teatral, en la que el director de este centro habló sobre la importancia de dicha conferencia porque “en México no conocemos nada de teatro japonés”. Y, en general, tiene razón.

Hasta el momento en el que concluí mis estudios en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro no se prestaba suficiente atención al teatro oriental. No había materias específicas que hablaran sobre él y los planes de estudio para las asignaturas de historia sólo abarcaban el teatro europeo y americano. La única que dedicó un momento para hablar sobre teatro oriental fue la profesora Elizabeth Solís, esto durante mi primer año de licenciatura. En el resto de las asignaturas estudiamos el teatro virreinal, mexicano, griego, romano, Edad Media, isabelino, a los románticos y el teatro moderno... pero nadie más trató con profundidad las danzas de Bali, la ópera china de Pekín o el teatro de sombras, por citar algunos ejemplos.

En alguna ocasión mis compañeros me preguntaron por el tema de mi tesina y, al decir que había elegido trabajar con el teatro Kabuki, la mayoría no sabían de lo que les estaba hablando. No conocían nada sobre teatro japonés. Eso me parece una lástima.

Por otra parte, cuando pedí a alguno de mis maestros que durante sus clases estudiáramos los estilos teatrales del Lejano Oriente, recibí por respuesta una negativa. Sus planes de estudio ya estaban demasiado apretados como para incorporar otro tema que, además, no dominaban.

Otro obstáculo que se puede presentar para aquellos que sientan interés en el teatro oriental, o el Kabuki, como es este el caso, es la escasez de fuentes en español. Es más común encontrar información sobre el teatro Nō, que es el más representativo y estudiado fuera de Japón. En cuanto al Kabuki, las fuentes más completas se encuentran únicamente en inglés y diseminadas en la biblioteca Daniel Cossío Villegas de El Colegio de México, la Biblioteca Central de UNAM, la biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras y la biblioteca de la Fundación Japón en México.

Para empezar este trabajo, en el primer capítulo hablaré un poco sobre historia japonesa, pues algunas obras tienen como argumento central acontecimientos históricos. Otro

motivo para hacer esta breve revisión es dar un panorama general de la sociedad en la que el Kabuki surgió. En cuántos estratos se dividía la sociedad, cómo eran los famosos *samurai* de los que hoy en día escuchamos hablar, y quienes eran los *chōnin*, mecenas del Kabuki y el arte en general. El segundo punto que abordo son los estilos teatrales que antecedieron al surgimiento del Kabuki, ya que este obtuvo influencia directa o indirecta de ellos, principalmente del teatro Nō y del Bunraku.

En el segundo capítulo trato las tres primeras etapas del teatro Kabuki: Okuni Kabuki, Onna Kabuki y Wakashu Kabuki, cómo fue su desarrollo y la razón de su declive. En estas tres etapas se puede notar que el Kabuki no siempre fue como ahora lo conocemos.

A lo largo del tercer y cuarto capítulos se podrá encontrar una cuarta etapa, el Yarō Kabuki, nombre que conservó por muy poco tiempo, pues los artistas comenzaron a mostrar verdadera preocupación por mejorar el espectáculo teatral. Surgieron dramaturgos, se diseñaron vestuarios, peinados y maquillaje, crearon estilos de actuación distintivos dependiendo de la obra y la región en la que se representaba, mejoras al edificio teatral, etc. Todo esto dotó de verdadera calidad al teatro y pronto comenzaron a llamarlo simplemente Kabuki. Estos elementos se incorporaron al teatro durante el periodo Genroku, que val del año 1688 a 1704.

Considero que implementar elementos del teatro de otras culturas tendría un buen recibimiento entre el público mexicano. En su momento, Abraham Oceransky exploró el teatro de Yukio Mishima y la danza butoh; en 2016 Irene Akiko y su compañía presentaron el espectáculo “Mai Sho Gaku”, lleno de elementos del teatro japonés y que gozó de un gran éxito. Más recientemente ella misma ha presentado la obra “Correo de Hiroshima”, adaptada de la novela homónima de Víctor Manuel Camposeco, obra que también tuvo buena recepción. Así que, con base en estas observaciones, creo que se podría empezar por incluir la enseñanza de estilos teatrales no tan convencionales durante la formación de los profesionales del teatro.

Esto nos daría armas para enriquecer la calidad de nuestros espectáculos teatrales, salir de la cotidianeidad del teatro europeo y americano con una manera diferente de abordar al personaje, vistosos diseños de maquillaje o vestuario. Se podría analizar la creación de nuevas dramaturgias para refrescar la escena mexicana. Los alumnos del

Colegio de Literatura Dramática y Teatro podrían encontrar interesante explorar otras escuelas teatrales.

Para este trabajo mi objetivo es crear una referencia para quien sienta interés en el teatro Kabuki o bien, que pueda servir como introducción para dirigir la atención a otros estilos teatrales que no sean los europeos. Mi intención es elaborar un material lo más completo posible y que, al mismo tiempo, sea ameno y de fácil comprensión para todo aquel que lo consulte, ya sea que pertenezca al mundo del teatro o sólo se trate de un lector curioso.

Capítulo 1: Historia previa al surgimiento del Kabuki

Para comprender las expresiones artísticas de un pueblo, a menudo es necesario conocer su historia y el contexto social en el que se desarrollaron. El teatro Kabuki nació con la bailarina Okuni como respuesta a la necesidad de entretenimiento que tenía la población general, pues los únicos que hasta este momento disfrutaban del teatro profesional eran los nobles y la élite guerrera. El Kabuki se nutrió de los cientos de años de historia que Japón atravesó hasta el momento de su surgimiento en 1603, y de la cual continuó nutriéndose durante su desarrollo.

En este capítulo explicaré un poco sobre la estructura del *shōgunato*, que es el tipo de gobierno que regía en el nacimiento del Kabuki y durante su desarrollo. Daré una idea general sobre qué es el *bushido*, estilo de vida en un principio militar, que terminó por influir en la sociedad por completo. También ofreceré un breve vistazo a la religión y hablaré sobre la sociedad de la época Edo, durante la cual surgió y se desarrolló el teatro Kabuki.

Otro punto importante que abordaré serán los estilos teatrales precedentes, ya que el Kabuki no surgió de la nada. Es necesario hacer una revisión que, aunque en papel pueda parecer un poco extensa, es un vistazo superficial a los principales estilos de teatro que existieron antes del Kabuki, porque todos ellos lo influenciaron en menor o mayor medida.

Un poco de historia antes de comenzar

El gigante chino

Debido a su cercanía con China, Japón se vio fuertemente influenciado por la cultura de este país y durante siglos su gobierno estuvo organizado a la manera de la corte imperial china. En Japón, el emperador era descendiente de Amaterasu, la diosa del Sol y figura tutelar del país. En un principio era él quien gobernaba, pero con el tiempo fue delegando responsabilidades. Debido a esto los clanes guerreros más importantes en aquel momento, el clan Minamoto y el clan Taira, a quienes se les había eliminado como familias en la línea sucesora al trono¹, comenzaron a pelear. Su fin no era únicamente recuperar su derecho al trono, sino hacerse con el control absoluto del gobierno. El clan Minamoto resultó vencedor de este conflicto y las épicas batallas que se libraron fueron escritas en el *Heike monogatari*,

¹ Hall, John Whitney, *El imperio japonés*, Marcial Suárez (traducción), 16° ed., México, Siglo XXI, Colección: Historia Universal, volumen 20, 2006, 355 pp., p. 57.

obra literaria que narra la épica lucha entre los Minamoto y los Taira². Los relatos del *Heike* han sido ampliamente representados por diversas formas artísticas, incluidas las obras para el teatro Kabuki.

Con la victoria de los Minamoto llegó el fin al modelo cortesano y se instauró un nuevo de gobierno de corte militar llamado *bakufu* o *shōgunato*. Este tipo de gobierno inició a finales del siglo XII y llegó a su fin en el año 1868 con la llamada restauración Meiji, en la que se abrieron las puertas de Japón al mundo exterior, iniciando la era del Japón moderno.

¿Qué es un *shōgunato*?

El *shōgunato* fue una forma de gobierno que tenía como cabeza al *shōgun*, un general que dirigía el gobierno desde el frente de batalla, pues aún había demasiados conflictos armados, y eran necesarias campañas militares para conquistar los territorios con el fin de unificarlos bajo un mismo mandato.

Este sistema conservó la figura del emperador, imprescindible para la sociedad que lo veía como “el representante corpóreo del Cielo en la Tierra, que combinaba en su persona el poder y la misericordia”³. Pero ya era sólo eso: un símbolo confinado a su majestuoso palacio de Kioto junto con su corte. La única tarea que ahora debía desempeñar el emperador era la de resguardar la cultura y la tradición japonesas.

Bajo la tutela del *shōgun* la sociedad se dividió en estratos. Según Yukio Kaibara, en su libro *Historia del Japón*, se conformaron tres niveles:

Los alejados: el emperador, su corte y la nobleza.

Dominantes: como su nombre lo indica, son la clase que ostenta el verdadero poder y con este, las riendas del gobierno. El más alto rango de este estrato era el del *shōgun*, y según la familia que encabezara el *shōgunato*, la sede de su gobierno se ubicó en diferentes ciudades.

Después del *shōgun* el siguiente escalón era el de los *daimyo*, señores feudales y los *samurai*, la casta guerrera.

² *Ibidem*.

³ Nitobe, Inazo, *Bushido, el alma de Japón*, Ana María Díaz (traducción), México, SAGA Ediciones, 2005, 158 pp., p. 23.

Dominados: este grupo se constituía por los *kashin*, siervos que laboraban directamente en las casas de los dominantes, y los *kyunin*, que eran los campesinos y artesanos. El grueso de la población⁴.

Bushido

El *bushido*, que se podría traducir al español como “el camino del *samurai*”, marcaba las bases por las que se regía la casta guerrera, pero no se limitaba sólo a preceptos a seguir en el campo de batalla, Inazo Nitobe dice en su libro *Bushido, el alma de Japón*, que no floreció de la noche a la mañana ni fue obra de las ideas de un solo hombre, fue un largo proceso que tomo años desarrollarse. Uno de sus preceptos más importantes era el *giri*, el deber que se tiene con los padres, amigos y la sociedad en conjunto. La vergüenza y el honor eran indispensables para los guerreros e iban tomados de la mano: el honor representaba la dignidad y la vergüenza se inculcaba en los niños desde pequeños para asegurar el control sobre sí mismos, tanto en la parte emocional como en sus actos, así se garantizaba la integridad personal y con ella el honor.

La posesión más preciada para un *samurai* era su *katana*⁵, que era considerada el contenedor de su alma y un “símbolo de lo que lleva en su mente y en su corazón: lealtad y honor”⁶; al lado de ésta llevaba la *wakizashi*⁷.

La máxima expresión de honor se daba al cometer *seppuku*, también llamado *harakiri*, una forma de suicidio ritual en la que, tras haber cometido un serio crimen, una falta a las costumbres o el honor, o como medio para limpiar su nombre, el *samurai*, con ayuda de un puñal, se abría el vientre lacerando sus entrañas. Las mujeres también tenían un método de suicidio al que acudían cuando les ocurría alguna desgracia o su honor se veía lastimado. El primer paso era atar sus piernas, para que al momento de caer no se abrieran de forma indecente y enterraban una daga en su corazón, otro método consistía en beber veneno o cortarse la garganta.

Como puede verse, el honor y la vergüenza se tenían en muy alta estima, al grado de estar dispuestos a perder la vida con tal de restaurarlos. Si llegaban a estos extremos cuando

⁴ Kaibara, Yukio, *La historia del Japón*, México, FCE, 2000, 339 pp., p.180.

⁵ Espada de un solo filo con una longitud mayor a los 90 cm.

⁶ Nitobe, *op. cit.*, p. 110.

⁷ Espada corta de un solo filo con una longitud entre 30 y 60 cm.

algo los amenazaba, era normal que se tomaran medidas que, desde nuestro punto de vista cultural, podrían parecer un tanto exageradas.

Hay una anécdota de un ciudadano que, con buenas intenciones, le advirtió a un *bushi* que una pulga había saltado sobre su espalda y, en el acto fue partido en dos, por la sencilla y discutible razón de que, puesto que las pulgas son parásitas y se alimentan de animales, era un insulto imperdonable identificar a un noble guerrero con un animal⁸.

La población vivía aterrada de esto, si levantaban la vista ante un *samurai*, les cortaban la cabeza; si por accidente salpicaban una gotita de lodo a sus pies, les cortaban la cabeza. Inazo Nitobe se niega a creer que estas anécdotas fueran ciertas y la razón de que se divulgaran podía deberse a: “1, se inventaron con la finalidad de intimidar a la gente común; 2, que realmente se perpetraron abusos en defensa del honor de los samuráis y 3, que entre ellos se había desarrollado un fuerte sentido de la vergüenza”⁹. Cualquiera que haya sido el caso, la población los odiaba por todos estos excesos.

Wakashudō

Entre los *samurai* existía una peculiar práctica llamada *wakashudō* o simplemente *shudō*. Consistía en que los guerreros experimentados tomaban de entre los jóvenes a un pupilo que los acompañaría al campo de batalla. El *samurai* se encargaba del adiestramiento en combate de estos jovencitos, quienes recibían el nombre de *wakashu*. Fubion Bowers detalla que entre sus labores se encontraba cargar el arma del *samurai* en eventos formales, amenizar los banquetes, principalmente bailando para los asistentes, y también tenían la importante labor de adoptar el papel de amante¹⁰. Esta práctica se vería reflejada más adelante en el *Wakashu Kabuki*, la tercera etapa de este teatro, y sería también la razón de su prohibición.

El tema de la homosexualidad en japonés no sufría de los estigmas de pecado con los que siempre se le ha asociado en Occidente. Ruth Benedict, citada por Fernando Cid, dice que los hombres elegían a un muchacho joven porque ellos, como adultos, no podían desempeñar un papel pasivo en la relación, ya que esto dañaría su honor¹¹. Además de los

⁸ *Ídem*, p. 69.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Bowers, Fubion, *Japanese Theatre*, Joshua Logan (prólogo) New York, Hill and Wang, 1952, 204 pp., p. 46.

¹¹ Cid Lucas, Fernando, “Kabuki: un teatro ¿sin mujer? Sombras, luces y contraluces del *onnagata*”, en Bartés, Elena, David Almazán (coordinadores), *La mujer japonesa. Realidad y mito*, Zaragoza, España, Prensas universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 375-400, p. 385.

samurai, esta práctica no era exclusiva de la élite guerrera, se les permitía llevarla a cabo a personajes de alto rango como los sacerdotes o el *shōgun*. Aunque se trataba de una costumbre socialmente aceptada, se prefería tratar estos temas con la mayor discreción posible. Si hasta nuestros días han llegado anécdotas y detalles sobre este estilo de vida, es en gran parte gracias a los escritos del afamado escritor de la época Edo, Ihara Saikaku.

Religión

En Japón convergían las doctrinas del sintoísmo y el budismo. La primera, que es propia de la isla, consiste en la adoración de la naturaleza y toma como deidades a sus fenómenos dándoles el nombre de *Kami*, de todo ello surge “[...] el amor por el país natal, mientras que el culto a los ancestros, transmitido de linaje en linaje, convertía a la familia imperial en el origen de toda la nación”¹².

El budismo fue importado desde China y Corea y se basa en la capacidad de deslindarse de todo deseo mundano, de este modo se evita el dolor y el sufrimiento. En un principio no hubo una gran difusión de esta doctrina debido a su complejidad y al amplio abanico de ramas que la constituyen, así que tardó un poco en expandirse por todo Japón.

El budismo, como doctrina religiosa de importación, a diferencia de otras, como las de origen judeocristiano, en ningún momento trató de suprimir la fe nativa, se adaptó y tomó a los *kami* como manifestaciones locales de las deidades budistas, logrando que ambas doctrinas pudieran coexistir¹³.

La religión tomó un lugar importante para que el Kabuki pudiera desarrollarse, ya que en un principio su fundadora, Okuni, representaba algunas danzas de carácter religioso, con lo cual atrajo a su público.

Edo y los *chōnin*

Después de la derrota de Hideyoshi en 1603, la familia Tokugawa ascendió al poder con Ieyasu como *shōgun*. Su primera decisión como *shōgun* fue mudar la capital a Edo (actual Tokio), dejando que el emperador y su corte permanecieran en la ciudad de Kioto, habitando el Palacio Imperial. Esta medida fue tomada principalmente para alejarse de las intrigas cortesanas y, como era costumbre que el nombre de la capital se adoptara como la denominación de la época entera, el *shōgunato* de los Tokugawa se llamó época Edo.

¹² Nitobe, *op. cit.*, pp. 22-23.

¹³ Whitney, *op.cit.*, p. 66.

Una vez que hubo derrotado a sus contrincantes, Ieyasu redistribuyó las tierras entre los *daimyo* leales a su persona. La época Edo se caracterizó por una paz ininterrumpida que, desde un principio, fue la meta de Ieyasu. Para mantener esta paz tomó medidas contra los *daimyo*, pues eran ellos los que tenían posibilidades de levantarse en armas y quebrar la frágil paz que con tanto esfuerzo se había conseguido.

Ahora que ya no había guerras que pelear, los *samurai* debían ocupar su tiempo en otras actividades y se les mandó ampliar sus conocimientos. Además de fuertes y valientes, los *samurai* debían de ser cultos. Con este fin, Ieyasu ordenó que se fundara una academia en Edo para la educación de los hijos de los *daimyo* y los *samurai*, también en las ciudades castillo se construyeron escuelas para este fin¹⁴.

Además de la paz, otra característica del periodo Edo fue el aislamiento del resto del mundo. Esta decisión fue tomada para mantener la delicada estabilidad obtenida a salvo de potencias expansionistas que pudieran quebrarla. Otra razón fueron los problemas que acarreó consigo la tolerancia que se le dio al catolicismo, cuando se permitió el arribo de frailes evangelizadores que llegaron procedentes de España, Portugal y México. En un principio se permitió el culto católico, pero resultó ser muy invasivo y surgieron disputas entre los creyentes, además existía el precedente de Francisco de Olandia, un marinero español que, en 1592, fue arrojado a las costas de la isla Shikoku por una tormenta. Allí comentó que era una estrategia de los reyes españoles enviar partidas de frailes evangelizadores para preparar el terreno y conquistar nuevos territorios de manera más sencilla¹⁵. Esto ocasionó la prohibición definitiva del catolicismo por parte del *shōgun*.

El único contacto que mantenían con el extranjero se daba a través de los holandeses, instalados en la pequeña isla Dejima, cerca de Nagasaki.

Bajo el gobierno de los Tokugawa, en la época Edo, destacaban cuatro clases: los *samurai*, granjeros, artesanos y comerciantes, y estaba prohibido traspasar los límites entre éstas. Para este fin se construyeron dos barrios: el *shitamachi*, donde vivían las clases bajas, la gran mayoría de la población, y el *yamanote*, habitado por la clase alta. También se debían

¹⁴ Kaibara, *op. cit.*, p. 187.

¹⁵ Tamburelo, Adolfo, *Grandes civilizaciones; Japón*, Yasunari Kawabata (prólogo), Juan Blanco Catala (traducción), Verona, Mas-lvars Editores S.L., 1971, 191 pp., p. 148.

obedecer estrictas normas que impedían la libre convivencia, y códigos de conducta sobre vestimenta, comportamiento en la vida pública o la forma de comer.

La moral del pueblo era una mezcla de “sintoísmo, budismo, confusionismo, diversas doctrinas chinas, ideas de la caballería japonesa y algunos elementos pragmáticos”¹⁶, de todo esto surgen códigos culturales como anteponer el bienestar común sobre el individual o el deseo por ayudarse entre sí, como lo demuestran los *ninkyō*, hombres que eran una suerte de Robin Hood, por quienes la gente tomó un gran aprecio.

Chōnin

Como en todo, durante la época Edo también había disidentes, personas que no se ceñían al modelo de vida establecido. De las cuatro clases sociales, la que gozaba de mayor libertad era la de los comerciantes, aunque ello no quiere decir que no tuvieran sus propios códigos bajo los cuales regirse, al igual que los *samurai* tenían el *bushido*, los comerciantes tenían el *chōnindo*¹⁷. Al ser las riquezas materiales consideradas como algo mundano por el budismo y el *bushido*, que las veía únicamente como un medio necesario para sostener la guerra, los comerciantes eran la clase más menospreciada. Los que aceptaban por su propia voluntad dedicarse al comercio de bienes materiales eran señalados por el resto de la población como escoria social, sin darse cuenta de lo indispensable que el comercio era.

Sí no existiese el comercio los compradores no tendrían nada que comprar, ni los vendedores nada que vender. En esta situación los comerciantes no se ganarían la vida y se transformarían en campesinos y en artesanos. Si todos los comerciantes se transformasen en campesinos y artesanos no habría bienestar y toda la sociedad sufriría¹⁸.

Con la manera de pensar del budismo y del *bushido*, le dieron vía libre a la clase comerciante para ejercer sus labores; el gobierno no les prestaba mucha atención, ni siquiera se les cobraban impuestos, pero tampoco se les ofrecía protección. La vida de un comerciante suponía el riesgo de cubrir grandes distancias a través de caminos que no se destacaban por seguros. Si se atrevían a tratar con las cosas más impuras, era de suponerse que no eran personas que se preocuparan mucho por su reputación. Como estaban exentos de pagar impuestos o cualquier otra obligación para con la sociedad, y su segunda actividad era el

¹⁶ Kaibara, *op. cit.*, p. 211.

¹⁷ Hall, *op. cit.*, p. 207.

¹⁸ Tamburelo, *op. cit.*, p. 167.

préstamo de dinero a réditos, los comerciantes amasaban inmensas fortunas que después no sabían cómo gastar y terminaban derrochando en excentricidades.

Así nació la cultura *chōnin*, sus principales exponentes eran los comerciantes y residentes urbanos. Ellos aprendieron a vivir el momento, dejaron de lado la vida ascética y se dedicaron a disfrutar de los efímeros placeres de vida: el mundo del *ukiyo*. Apreciaban la belleza perecedera de las flores del cerezo o el canto de las cigarras. Para expresar su desprecio por los preceptos ascéticos del budismo y del *bushido*, los *chōnin* “se apropiaron del término budista *ukiyo*, que originalmente significa ‘esta vida transitoria en la que sufrimos’ y le dieron el nuevo significado de ‘mundo flotante’, descartando por completo la connotación de sufrimiento”¹⁹. Los comerciantes, si bien no ostentaban poder político, tenían una innegable influencia sobre la sociedad. Eran ellos quienes a través de sus peinados y vestimenta dictaban la moda, eran también los mecenas del arte, amaban el Kabuki y a las mujeres.

Relatos breves y obras narrativas de mayor extensión, con destino al consumo popular, alcanzaron un notable desarrollo durante los tiempos del periodo Tokugawa, reflejando la nueva riqueza y el ocio de los *chōnin*, así como la difusión de la cultura entre todas las clases²⁰.

Durante la época Edo tuvo un gran auge la jardinería, literatura, música, pintura, los populares grabados *ukiyo-e* y, por supuesto, el teatro. Aunque sus intereses no se limitaban únicamente a las artes, para los *chōnin* el placer carnal era uno de sus grandes deleites, el cual encontraban en las prostitutas y las famosas *geisha*, quienes proveían algo más que sus cuerpos. Las *geisha* eran mujeres cultas que dominaban las artes, así que el goce de su compañía se daba también en el ámbito intelectual. Por otro lado, la belleza de los *wakashu* aún era muy apreciada y las prácticas homosexuales entre varones eran llamadas “camino del crisantemo”.

Todas estas actividades eran toleradas, más no abiertamente aprobadas, por eso se creó un barrio especial, cercado por altas murallas, donde no existían las diferencias entre las

¹⁹ Hickey, Gary, *Beauty and desire in Edo period Japan*, Camberra, Publicatons Department of the National Gallery of Australia, 1998, 72 pp, p. 8. Traducción propia. Todas las traducciones son hechas por mí y la cita en idioma original la colocaré en al pie de página. “[...] they appropriated the Buddhist term *ukiyo*, originally meaning ‘this transient life in which we suffer’, and gave it the reading ‘floating world’, avoiding any notion of suffering”.

²⁰ Whitney, *op. cit.*, p. 209.

clases sociales: el *yūkaku*, la entrada a un mundo aparte en el que se encontraban las casas de té, prostitutas y teatros.

La escena japonesa antes del Kabuki

El Sol oculto

La narración de la siguiente leyenda está basada en la lectura de autores como Óscar Cossío, Toshio Kawatake, John Whitney, Margaret Young, las clases que la profesora Elizabeth Solís impartió durante mis estudios de licenciatura en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro; incluso la he encontrado en textos más informales. Es a partir de todo esto que he creado mi propia versión.

El Sol se ocultó. Amaterasu, la diosa que representaba al Sol, estaba enojada y todos sufrían su ausencia. Susano-o, el dios de las tormentas y hermano suyo, la había insultado de una terrible manera. Ante tal agravio la diosa se escondió en una cueva y selló la entrada con una gran roca. Los demás dioses, desesperados en la penumbra, viendo cómo el mundo se marchitaba a su alrededor sin que pudieran hacer nada y con los malos espíritus acechándolos, decidieron organizar una gran fiesta afuera de aquella cueva para tentar a la diosa y que así finalmente asomara su rostro. Cuando escuchó el alboroto que estaban montando en la entrada de la cueva, Amaterasu sintió curiosidad de asomarse y ver por qué había tanto escándalo, pero logró contenerse. Al darse cuenta de que su estrategia no estaba funcionando, la diosa Uzume improvisó una pequeña plataforma y sobre ella comenzó a marcar un ritmo animado con los pies. Pronto el ritmo que Uzume marcaba se convirtió en una danza frenética, entró en trance y no se dio cuenta del momento en que sus pechos escaparon de sus ropas y su falda se levantaba tanto que dejaba expuestas sus partes privadas. Al resto de los dioses le pareció muy cómico este pequeño accidente y prorrumpieron en sonoras carcajadas, animando a Uzume que, ahora consciente del incidente, jugaba con sus pechos y su falda. El alboroto afuera de la cueva ya era tal que Amaterasu no pudo resistir más y se asomó al exterior, pero no quedó cautivada tanto por el espectáculo de los dioses como por verse reflejada en un espejo que habían situado frente a la entrada. Hasta ese momento la diosa jamás había visto su faz, así que absorta ante su propio esplendor, no se dio cuenta del momento en que los dioses la jalaban y cerraron la cueva, asegurándose de que Amaterasu no volviera a esconderse en ella nunca más.

Lo propio y lo que llega desde el continente: influencias del Kabuki

Kagura, danzas para los dioses

En esta pequeña leyenda japonesa se encuentra la explicación popular de las Kagura, danzas ofrecidas como agradecimiento, ofrenda o con el simple fin de agradar a los *kami*, las deidades del sintoísmo. Por mucho tiempo se consideró a los intérpretes de Kagura como descendientes directos de la diosa Uzume y como tales, gozaban de un título dentro de la nobleza. Las danzas que se interpretaban se dividían en dos partes: primero se purificaba el recinto para recibir a los dioses y después se daba paso a un gran festejo en el que participaban los asistentes. El punto de esto era que los dioses se sintieran a gusto en un ambiente animado, tal como ellos habían hecho con Amaterasu. Con el pasar del tiempo fue esta segunda parte la que perduró, y es que, como Margaret Young dice, hablar de Kagura es hablar de la historia de la música y la danza en Japón, que a su vez son la historia del teatro mismo. Para el teatro clásico es imposible separar estos tres elementos²¹.

Segunda importación

Danza y música. El Bugaku llegó desde el continente, procedente de China en el siglo VII. La importación del Bugaku se debió, en gran medida, a la mejora en las relaciones diplomáticas entre Japón y China por aquel entonces; los japoneses que tenían libertad de tránsito y visitaban el continente regresaban de él trayendo todo lo que podían, incluidas muestras de su arte.

Este nuevo tipo de danza, al igual que muchas otras, provenía de una mezcla de culturas varias, cada una imprimía algo de sí hasta que llegaba un extranjero y la llevaba a su tierra para transformarla y legarla después, así ninguna de las importaciones dancísticas era netamente china, aunque este país era su mayor exportador. En el Bugaku existían dos tipos de danza: las *u-mai*, danzas de la derecha que provenían principalmente de Corea y Manchuria y usaban un vestuario de color verde; las *sa-mai*, danzas de la izquierda, provenían de la India, China y Asia central y sus bailarines vestían de rojo. El acompañamiento musical consistía en percusiones e instrumentos de viento, incluyendo la voz humana. El escenario en que se bailaba era cuadrado y los bailarines usaban grandes máscaras que cubrían toda su cabeza.

²¹ Young, Margaret, *Kabuki: Japanese drama*, Bloomington, Eastern Press, 1985, 359 pp., p. 30.

Los programas de Bugaku solían durar horas y constaban de tres momentos en su desarrollo, Fubion Bowers los describe como: Jo, Ha y Kyu, lo que en Occidente podría considerarse como principio, nudo y desenlace. El primero, Jo, era una introducción lenta, sin ritmo definido que los ejecutantes empleaban para ocupar sus respectivos lugares en el escenario. Después venía el Ha, una ruptura en el tempo de la danza que iniciaba con movimientos lentos. Estos movimientos incrementaban gradualmente su velocidad para dar paso al Kyu, un muy movido final de las presentaciones²². Estos tres momentos repercutirían más adelante en otros estilos, como el teatro Nō, que después se convertiría en la principal influencia para el Kabuki, razón por la cual la influencia del Bugaku se puede considerar como indirecta.

La música que nació de la tierra

Todo empezó como un divertimento para los hombres durante sus largas jornadas en los campos de arroz, algo de música, canto y danzas. En un principio era todo juego, pero después se convirtió en plegaria. El Dengaku, "música de los campos", así llamado debido a su origen bucólico, pasó a representarse en las festividades como un medio de agradecer a los *kami* las buenas cosechas o para pedir por el éxito de éstas.

En un principio eran danzas muy sencillas ofrecidas por los mismos campesinos que hacían lo que podían, escénicamente hablando, pero con el tiempo se formaron compañías de profesionales que aportaron impresionantes acrobacias que los campesinos ya no podían replicar. A cambio, las compañías conservaron los sombreros de paja propios de los labriegos del arroz y usaban vistosos vestuarios. El éxito del Dengaku alcanzó la corte y llegó a contar con el apoyo del *shōgun* para su interpretación.

Aquí se puede ver que el Kabuki no fue el primer divertimento surgido del pueblo para el pueblo y también se puede apreciar su gusto por los vestuarios extravagantes y los movimientos espectaculares, que más adelante el Kabuki utilizaría en su madurez, aunque no necesariamente por haberlos tomado del Dengaku.

Una más de China

La siguiente importación de China fue el Sangaku. De nuevo se trató de danzas que, al contrario del Dengaku que llegó del campo a los templos, el Sangaku inició en los templos, donde fue presenciado por la gente común y con ellos encontró un campo fértil para florecer.

²² Bowers, *op. cit.*, p. 9.

Al desarrollarse con ellos se amoldó completamente a sus gustos, por esto sus temáticas estaban muy alejadas del refinamiento cortesano y "debido a este humor aportado por la gente común, hubo un cambio en el nombre de 'Sangaku' (música popular) a 'Sarugaku' (representaciones simiescas)"²³.

El Sarugaku, en un principio, eran interludios cómicos y vulgares que evolucionaron a un espectáculo más completo: danzas, acrobacia, prestidigitación, marionetas, además de lucha libre, sin dejar de lado la representación de historias. Los argumentos de estas historias eran simples, Fubion Bowers relata los argumentos de dos de las obras que se representaban. En uno de ellos se cuenta la historia de un matrimonio que discute acaloradamente y después copulan a modo de reconciliación; en otra historia se presenta un actor gritando sobre lo fría que es la noche, entonces acercará sus partes pudendas al fuego para entrar en calor²⁴.

Este tipo de temáticas le encantaban al público y hacían que se desternillaran de risa. La gente común hizo al Sarugaku completamente suyo. Por la calidad de sus espectáculos los actores fueron convocados a actuar en los grandes escenarios, donde antes únicamente se le permitía presentarse a los actores y bailarines profesionales; se convirtieron en las estrellas, o al menos así fue hasta que llegó el teatro Nō.

El Sarugaku da muestra del gusto del público por las cosas sencillas y resulta curioso que la mayor influencia del Kabuki, el Nō, un teatro sobrio, haya evolucionado de un género cómico y desenfadado.

El teatro inamovible

El destino del Sarugaku quedó determinado por la injerencia de algunas reformas budistas, con ellas perdió parte de su esencia, los temas triviales y picantes con que había nacido fueron dejados de lado y sustituidos por enseñanzas religiosas.

Hacia principios del periodo Ashikaga (1330-1610), su nombre ya no era simplemente Sarugaku, sino Sarugaku Nō. Este "Nō" implicaba habilidad, por lo que estamos hablando de un espectáculo más elevado que gustaba mucho a la clase guerrera, pues satisfacía sus refinados gustos más allá de limitarse a hacerlos reír a carcajadas. Los escritores de las obras ahora eran monjes budistas, y ya no trataban de parejas teniendo relaciones

²³ Young, *op. cit.*, p. 29: "Along with the course humor added by the common people, there was a change in the name from *Sangaku* (popular music) to *Sarugaku* (monkey plays)".

²⁴ Bowers, *op. cit.*, p. 123.

sexuales sobre el escenario, en lugar de eso abordaban temas históricos y leyendas repletas de alusiones cultas; todo aderezado de enseñanzas budistas.

[El Nō] era el entretenimiento de la clase alta; tuvo su más alto punto de excelencia durante un periodo de la historia japonesa marcado por la guerra civil y sangrientas batallas. Ofrecía un escape a la cruel realidad a la que se enfrentaban los militares nobles y, más que nada, brindaba consuelo a través de las enseñanzas budistas sobre la vida después de la muerte²⁵.

Nada de esto sería fácilmente comprendido por la gente común, pues además de entretener, el Nō tenía el fin de educar a la clase gobernante de una manera amena.

Hacia finales del siglo XIV y principios del XV, aparecieron en la escena del Nō un intérprete llamado Kannami y su hijo Zeami. Ambos tenían la intención de llevar al Nō hasta la perfección, pero Kannami murió y fue su hijo quien lo consiguió cobijado bajo el ala del *shōgun* Yoshimitsu. Su creación final ha trascendido prácticamente sin cambios desde entonces.

Pero el Nō no es solamente un drama profundo, se compone de dos partes. Una de las partes es seria y solemne, mientras que la segunda es más bien relajada y se llama Kyōgen.

El Kyōgen rescató el humor del Sarugaku. Hablamos de entremeses cómicos que tenían a Taro, un aguzado sirviente como protagonista. Se trata de un hombrecillo taimado que siempre se las arreglaba para engañar a su señor y salirse con la suya. Estos entremeses tenían como objetivo dar un respiro a la tensión acumulada durante las representaciones de Nō. Al unirse el Nō y el Kyōgen se convertían en un todo que recibía el nombre de Nōgaku, pero seguiré refiriéndome a él únicamente como Nō.

Debido a la estructura del Nō, los estudiosos han encontrado similitudes con el teatro griego: ambos tratan temas religiosos, usan escenarios sobrios, hacen uso de un coro y emplean máscaras, pero todo queda en sólo eso, similitudes, como Margaret Young u Óscar Cossío lo afirman.

El escenario del Nō se componía por una plataforma cubierta con un techo de madera sostenido por cuatro columnas, la plataforma se unía a un pasaje por el cual hacían su aparición los personajes llamado *hashigakari*. En este pasaje se colocaban a intervalos

²⁵ Young, *op. cit.*, p. 49: “[Nō] was the entertainment of the upper classes; it developed to its highest peak of excellence during a period of Japanese history which was marked by civil strife and bloody battles. It offered release from the cruel reality which faced the military nobility, and moreover, offered solace in its Buddhist teachings of life after death”.

regulares tres pinos, más un cuarto pino pintado en el fondo del escenario. Todo desprovisto de cortinas, atrezzo, no había jamás escenografías que se intercambiaran y si acaso se llegaba a usar algún elemento extra, era sólo para identificar con mayor facilidad una situación o lugar muy específico. Todo se reducía a la belleza de lo simple. En este punto entraba en función el coro que, a diferencia del griego, no era un personaje:

[...] no expresa opinión propia, su función es poner en antecedentes de lo que ocurre en escena, de crear el ambiente de la acción, de suplir la escenografía, describiendo con bellos textos el lugar en que se desarrolla la acción y, en ocasiones, de hablar por o en lugar del protagonista²⁶.

Esa era la principal razón de la existencia del coro en el teatro Nō.

Después están las máscaras, mientras que los griegos las usaban para amplificar el sonido de la voz y hacer a los personajes más visibles a la distancia del anfiteatro, "[...] en el Nō representan a dioses, fantasmas, espíritus vengativos, mujeres enloquecidas y otros seres que existen en dimensiones distintas a la tierra que habitan los seres humanos [...]"²⁷. Las máscaras del Nō eran, a diferencia del Bugaku, más pequeñas, sólo cubrían el rostro. Se trataba de un elemento muy importante para el simbolismo del Nō, donde los espíritus y fantasmas eran mucho más fuertes que los humanos, imposibles de ser derrotados por ellos, las únicas capaces de apaciguarlos eran las fuerzas del budismo. Pero no todos los personajes las usaban, Fubion Bowers hace notar que los actores que representaban a emperadores o personajes de alto rango eran muchachos jóvenes, principalmente para impedir que la misma presencia de un actor adulto se impusiera sobre la del papel representado²⁸.

Cuando se habla de que la gente común estaba excluida por completo del Nō, no es del todo cierto ya que, en ocasiones como grandes festividades o acontecimientos importantes, el *daimyo* de cada localidad organizaba representaciones para sus vasallos, pero ellos se aburrían. El lenguaje verbal de las obras era responsable en gran parte de ello:

Las oraciones de construcción exageradamente cortés se complican más por sus oscuras referencias budistas, derivaciones del chino y frases de poemas y canciones ahora olvidadas. En vista de que el Nō era el entretenimiento de los elegantes nobles,

²⁶ Cossío Cossío, Óscar, *La tensión espiritual del teatro Nô*, México, UNAM, 2001, 258 pp., p. 25.

²⁷ Kawatake, Toshio, *Kabuki: Baroque fusion of the arts*, Frank y Jean Conell Hoff (traducción), 2ed, Tokyo, International House of Japan, 2006, 283 pp., p. 51: "Noh masks signify gods, ghosts, vengeful spirits, mad women and other beings that exist on a different dimension from ordinary people on earth [...]"

²⁸ Bowers, *op.cit.*, p. 21.

y los protagonistas usualmente eran personajes de alto rango, emperadores y dioses, es natural que la construcción gramatical fuera excesivamente elaborada²⁹.

También se usaban terminaciones específicas en las palabras dependiendo de si se trataba de preguntas u órdenes. Si aún para los oídos educados de nuestros días es difícil, cuando no imposible, entender los diálogos (en las representaciones actuales se reparten pequeños libretos con las transcripciones de las obras para facilitar el entendimiento de la historia), cómo sería de difícil para aquellas personas que, además, nunca habían oído hablar de esos emperadores, o dioses, o pasajes heroicos sacados de la más selecta literatura, gente que no sabía más allá de lo básico que enseña el budismo. Ellos no tenían conocimiento sobre los códigos teatrales que la nobleza dominaba tan bien. Por todo esto, era de lo más normal que se aburrieran durante las larguísimas representaciones.

Fue en oposición a este teatro tan elitista que surgió el Kabuki, aunque también se aprovechó un poco del Nō. Tomó prestados algunos elementos de su escenario, a sus personajes y hasta a sus escritores. Fue del Nō de quien obtuvo más influencia en su desarrollo, y con él, el Kabuki se vio influenciado de todos los estilos teatrales que lo precedieron.

Contadores de historias y los títeres que después las contaron

Como en otras culturas, los juglares también fueron una pieza importante para el entretenimiento en Japón. Entre las historias más populares se encontraban las extraídas del *Heike monogatari* y el *Gempei seizu ki*. Este tipo de espectáculos se conocía con el nombre de Jōruri y se llevaban a cabo en cualquier lugar en el que se pudiera congregarse la gente para presenciarlos.

Por otro lado, los títeres llegaron del continente en el siglo IX y se usaban como entretenimiento para los niños, hasta que el intérprete de *shamisen*, Menukya Chozaburo y el titiritero Hikita unieron sus talentos y dieron vida a un nuevo espectáculo que llamaron Ningyō Jōruri³⁰. Esta nueva fusión causó gran sensación en el público y,

²⁹ *Idem*, p. 19: "The sentences of exaggeratedly polite syntax are complicated by obscure Buddhist references, derivations from the Chinese, and phrases from now-forgotten poems and songs. In view of the fact that *Noh* was the plaything of elegant nobles, and that the subjects of the plays often concern personages of high rank, emperors, and gods, it is natural that the grammatical construction should be excessively elaborate".

³⁰ Es popularmente conocido como Bunraku, pero este nombre no le fue dado hasta mucho tiempo después, debido a un popular teatro que fundó en la ciudad de Osaka el famoso titiritero Bunrakuen o Bunrakuken en el siglo XIX.

aprovechándose de esto, el intérprete de Jōruri, Satsuma Jo-un, creó su propio estilo, uno mucho más violento centrado en Kimpira, un personaje de su invención.

Las representaciones contaban historias heroicas, con títeres que salían volando por todos lados, algunos pobres incluso perdían la cabeza en cumplimiento de su deber, muchos eran los que necesitaban reparaciones al término de cada función, ninguno salía ileso de las épicas batallas que se libraban en el escenario. Representaciones llenas de bravura que el público amaba, porque los títeres podían realizar acciones extraordinarias que serían imposibles para un actor de carne y hueso. El Kimpira Jōruri sería el equivalente de la época para nuestras actuales películas de acción y superhéroes, llenas de efectos especiales y CGI³¹. Kimpira fue el personaje que sembró la semilla para el futuro *aragoto*³².

El éxito no era sólo del Kimpira Jōruri, todo el Ningyō Jōruri gozaba de enorme popularidad, y llegó a influenciar al mismo Kabuki, porque además de Kimpira, los escritores de Kabuki adaptaban las obras del Ningyo Jōruri para los personajes de carne y hueso.

Este fue el clima que envolvió al Kabuki, lo acunó una sociedad que recién empezaba a vivir una vida pacífica y descubría los placeres del mundo, harta de las acuciantes cargas de trabajo, buscaba un entretenimiento a su medida. Con el dinero de los *chōnin*, las increíbles y épicas historias registradas en los anales de la historia y la creatividad de los artistas, alimentada por el arte que los había precedido (en este caso, los estilos teatrales), el Kabuki inició su camino, turbulento en un principio, pero que ya nadie pudo detener.

³¹ Animaciones creadas por computadora, también llamadas efectos visuales.

³² Estilo de actuación representativo de Edo, del cual hablaré con más detalle en el Capítulo 3 de este trabajo.

Capítulo 2: Okuni Kabuki. Onna Kabuki. Wakashu Kabuki

A diferencia de muchos otros estilos teatrales, cuyo precursor tiende a ser un hombre, la génesis del Kabuki está en Okuni, una bailarina astuta que se las arregló para meterse en el gusto del público, convertida en una semilla que crecería hasta volverse imposible de erradicar.

El Kabuki que surgió con ella llevó su nombre: Okuni Kabuki y tuvo una vida relativamente corta, aunque prolífica, auxiliada por los personajes y escritores del Nō. Al desaparecer Okuni, el escenario no se quedó desierto, lo habitaron las mujeres con el Onna Kabuki; sólo mujeres, cosa rara para la escena mundial del siglo XVII, pero estas mujeres no eran sino meretrices que pronto serían vetadas, como en el resto del mundo.

Sin más mujeres, los escenarios quedaron a merced de los hombres con el llamado Wakashu Kabuki, *wakashu* de *wakashudō*. Los que reinaban en el teatro ahora eran efebos que, al igual que las mujeres del Onna Kabuki, usaban los escenarios para ofertar sus encantos, razón por la cual también fueron exiliados de las tablas, dejando a todos sin teatro.

Ahora es momento de hablar de cada una de estas fases del Kabuki por separado, dando más detalle de sus aciertos y aportes que hicieron al Kabuki que hoy en día se puede apreciar en los teatros japoneses.

A la orilla del río seco

Mi señor Buda,
el hombre anhela bonanza,
la cual nunca es duradera.
El hombre teme a las torturas del infierno,
que pueden ser siempre tan fácilmente otorgadas³³.

De Okuni no se sabe mucho. Era una *miko*, o sea, una ayudante en los santuarios sintoístas. En su libro sobre sintoísmo, Sokio Ono dice que las *miko* no eran, como se podría llegar a pensar, jóvenes vestales, se trataba de las hijas de los sacerdotes de los santuarios, hijas de aquellos que prestaban sus servicios en los mismos santuarios, o mujeres de la localidad; ellas se encargaban de realizar las Kagura en honor a los *kami*, así como de otras tareas menores. Al contraer matrimonio dejaban su posición como *miko* para dedicarse a su

³³ Cid, *op. cit.*, p. 381.

hogar, como cualquier otra mujer, y su lugar en el santuario era ocupado por otra muchacha soltera³⁴.

Entre las *miko* también se podía encontrar a las *bikuni*, *miko* itinerantes cuya labor era recorrer otras ciudades y representar sus Kagura con el fin de recaudar algo de dinero para solventar los gastos de los santuarios³⁵, siendo también una labor de los monjes. Esta era una actividad no sólo tolerada por el gobierno, sino permitida y por esta razón, era también un medio para enmascarar la prostitución.

Una de las teorías más aceptadas sobre el origen de Okuni, la gran fundadora del teatro Kabuki, es que era hija de un herrero que prestaba sus servicios en el santuario de Izumo y, por tanto, una *miko*. De ella existen pocas imágenes que den fe de su aspecto: en ninguna se la representa como una mujer de belleza deslumbrante, en comparación con los retratos que se hacían de princesas o las *geisha*. Fubion Bowers se aventura a decir que, a simple vista, Okuni no daba la impresión de ser muy inteligente³⁶, pero por la forma en que supo desarrollar su arte, es obvio que no era una persona corta de entendimiento, además de que poseía una increíble creatividad.

Okuni llegó a la ciudad de Kioto presentándose como una *bikuni* proveniente del santuario de Izumo y, como tal, hizo su primera aparición en el río Kamo, deleitando con su danza a los que por allí pasaban. Esto ocurrió hacia el año 1603³⁷, durante el inicio de la época Edo, un periodo lleno de cambios.

Okuni no eligió este lugar para sus presentaciones al azar. La ribera del río Kamo era un lugar especial, era la residencia de los *kawaramono*, “habitantes de la ribera”. Ellos eran considerados parias de la sociedad, mal vistos por las labores que desempeñaban, entre ellas el manejo de cadáveres o la basura³⁸ que, aunque son tareas vitales para el adecuado funcionamiento de cualquier comunidad, no por ello reciben el reconocimiento de la población, en lugar de eso tienden a repudiarlos. Así, los *kawaramono* fueron relegados

³⁴ Ono, Sokyō, *Sintoísmo, el camino de los Kami*, William P. Woodgard (prólogo), María Bango Amorín (traducción), Gijón, Satori Ediciones, 2008, 124 pp., p. 59.

³⁵ Hickey, *op. cit.*, p. 17.

³⁶ Bowers, *op. cit.*, p. 40.

³⁷ Esta fecha es muy debatida, diferentes autores fijan años distintos para este acontecimiento: 1586, 1588 ó 1596, sin embargo, yo usaré 1603 como el año en que Okuni hizo su primera aparición, porque es en el que más coincidencia he encontrado.

³⁸ Hickey, *op. cit.*, p.17.

dentro de la ciudad para no tener que convivir con ellos más de lo necesario. Pero no todo era tan malo en ese mundo aparte en el que habían sido segregados a vivir.

Esta separación del resto de la sociedad estaba acompañada por cierta libertad y, en las áreas de entretenimiento de sus barrios, prosperaron los cantantes, bailarines, músicos, acróbatas y titiriteros, además de las prostitutas que ofrecían sus servicios, todos libres de las restricciones del gobierno³⁹.

Esta completa falta de atención le permitió a los *kawaramono* desarrollar un entretenimiento a su gusto, cosa que antes no habían podido hacer.

Nembutsu odori

Cobijada por este ambiente tan peculiar, Okuni presentó su primera *nembutsu odori*⁴⁰: ataviada con ropajes masculinos, un rosario colgando de su cuello, alusión a los frailes jesuitas que habían tratado de evangelizar Japón, una *katana* y una *wakisashi* colgaban de su cadera a la usanza de los *samurai*, y traía en sus manos una campana que hacía sonar. Ruth Shaver menciona que también traía un abanico y un guaje como el que los hombres usaban para llevar agua o sake; además, en su cabeza llevaba atada una cinta blanca (*hachimaki*) al estilo de los jóvenes de la época, y una bolsita de cuero⁴¹.

La *nembutsu odori* daba inicio con piadosas palabras en alabanza a Buda, Fubion Bowers dice que éstas eran: "El hombre es mortal. El dinero no es nada. Cree en Buda"⁴². Pero Fernando Cid dice que eran: "Mi señor Buda, el hombre anhela bonanza, la cual nunca es duradera. El hombre teme a las torturas del infierno, que pueden ser siempre tan fácilmente otorgadas"⁴³. Cualesquiera que hayan sido sus palabras iniciales, tenían el mismo sentido de repudio hacia lo material y efímero, reforzando su posición como *bikuni*. A medida que evolucionaba su danza, los movimientos se alejaban más de las tradicionales *nembutsu odori* y adquirirían un cariz más bien seductor, dejando claro que los fines religiosos eran su última preocupación. Después, "Okuni interpretaba una curiosa danza en la que se imitaban los

³⁹ *Ibidem*: "A certain freedom accompanied this separation from the rest of society, and in their ghettos entertainment areas thrived where singers, dancers, musicians, acrobats and puppeteers performed and prostitutes plied their trade, free from government restrictions".

⁴⁰ Danzas de oración, se hacen con el propósito de obtener la salvación, éstas eran las danzas que interpretaban las *bikuni* y los monjes itinerantes.

⁴¹ Shaver, Ruth, *Kabuki costume*, Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1966, 396 pp., p. 36.

⁴² Bowers, *op. cit.*, p. 39: "Man is mortal. Money is nothing. Believe in Buddha".

⁴³ Cid, *op. cit.*, p. 381.

movimientos y muecas de los niños: era la divertida *yako-odori*, la cual presentaba varios cambios bruscos de compás en su desarrollo"⁴⁴.

Esto acercaba más el espectáculo a la gente, que empezaba a reconocer aspectos de su cotidianidad, no les estaban dando lecciones incomprensibles de una historia con personajes de los que jamás habían oído hablar, no había preceptos budistas ni palabras complicadas. El entretenimiento que Okuni les ofrecía estaba lleno de elementos perfectamente identificables para ellos y como ingrediente extra, Okuni aderezaba todo con un exquisito erotismo que en seguida atrapaba a los asistentes. Así fue como en poco tiempo Okuni de Izumo tuvo al público en su bolsa.

Pero esto no era suficiente, el público quería más y más de ella, ya no estaban dispuestos a conformarse con nada, ahora exigían que Okuni presentara otros números y su deber era el darles lo que pedían. Para lograrlo echó mano de todo lo que pudo, empezando por el teatro Nō, trayendo consigo un poco del teatro pasado. Lo primero que Okuni tomó fue al *shite* y al *waki*, el personaje principal y el causativo, y lo hizo como un medio de crear historias con un poco más de complejidad, para ya no presentar únicamente danzas. Pasado el tiempo necesario, Okuni se presentó de nuevo ante su público con un nuevo programa a representar y ellos, vaya sorpresa, lo amaron. Una vez más quedaron fascinados por la gracia e ingenio de Okuni.

La influencia del Nō

El río Kamo pronto le quedó pequeño, su audiencia, en un principio compuesta por los *kawaramono*, se nutrió de otros sectores de la población y tuvo que migrar a espacios más amplios para darse abasto. No fue necesario nada demasiado ostentoso, el tiempo de un edificio teatral propio para representar el Kabuki aún se veía un poco distante, por lo pronto bastó con un pedazo de tierra en el que creciera cómoda hierba para que su público pudiera sentarse, un público al que ya se habían sumado miembros de una clase muy superior a sus habituales espectadores. Empezaron a asistir regularmente miembros de la nobleza y de la clase guerrera que se fascinaron con la simpleza del entretenimiento que se les ofrecía a las clases bajas. En el Kabuki encontraron un descanso que les permitía relajarse del complejo Nō, entonces para ellos se construyeron las *sajiki*, pequeños cuartos desde los que las clases

⁴⁴ *Ibidem*.

altas disfrutaban el espectáculo, pues tenían prohibido ser vistos codeándose con sus inferiores⁴⁵.

Okuni se dio cuenta de que haber tomado los personajes del Nō había sido una buena idea, pues habían resultado ser del gusto del público, y ahora que tenía un espacio amplio, decidió ir un poco más allá, copiando esta vez la estructura del escenario Nō. Sobre la hierba se construyó una plataforma para que las actuaciones fueran visibles para más espectadores y agregaron un pasillo similar al *hashigakari*.

Con la introducción de personajes dejó de ser únicamente ella la que aparecía en escena, se unieron bailarines y actores para formar una compañía. Entre ellos se encontraba su pareja, su amado Nagoya Sanza. Ambos estelarizaban un número muy popular en el que se invertían los roles de género, es decir: Okuni vestía como un gallardo *samurai*, mientras que Sanza lucía como una delicada y encantadora cortesana. La escena se llevaba a cabo en una casa de té, con él (Okuni) cortejando a su bella enamorada (Sanza)⁴⁶. He aquí una clave en el éxito de Okuni: el travestismo; llamaba mucho la atención a los espectadores, aunque no he encontrado una clara explicación de por qué Okuni hacía esto, pareciera que sólo era un recurso para entretener.

Otra aclamada pieza de Okuni llegó después de que su amado Sanza muriera como resultado de una pelea, pues dice Basil Hall Chamberlain, citado por Margaret Young, que no era más que un bravucón y busca pleitos⁴⁷. En esta nueva representación ella interpretaba a una joven que había perdido a su amante, sin jamás decir que se trataba de ella misma. El amado era interpretado por el muchacho más joven y guapo de la compañía. Ambos evocaban una conmovedora escena en la que, bañados por la luz de la luna, él regresaba de la tierra de los muertos únicamente para despedirse de su gran amor y bailar por última vez con ella, como en los viejos tiempos⁴⁸.

Kabuki

Al final de cada interpretación, Okuni aparecía en escena con toda su compañía y juntos interpretaban la *so-odori* una danza general a la que invitaban al público a que

⁴⁵ Bowers, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁶ Cabaye, Ronald, *Kabuki, Teatro tradicional japonés*, Ichikawa Danshiro IV (prólogo), María Bango Amorín (traducción), Guijón, Satori Ediciones, 2008, 209 pp., p. 20.

⁴⁷ Young, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁸ Cid, *op. cit.*, pp. 381-382.

interviniera de la manera que mejor les pareciera⁴⁹, como lo hacieran durante las primeras representaciones de Kagura en la corte.

Imposible era pensar que el Nō admitiera que su público participara de manera activa en las representaciones, era un teatro demasiado sagrado como para permitir que personas ajenas tomaran parte en él. Este simple hecho ya hacía al Kabuki completamente diferente de otro teatro, además estaba el travestismo, las mujeres actuando, se centraban en temas mundanos en lugar de históricos o sagrados. Estos detalles hicieron que las peculiares danzas de Okuni recibieran un nombre peculiar: Kabuki. Le dieron este nombre derivado de la palabra *kabukimono*, un término muy popular durante esta época llena de grandes cambios, que hacía referencia a las personas que andaban por ahí contoneándose envueltas en sus extravagantes atuendos, con sus comportamientos excéntricos, intentando llamar la atención por doquiera que pasaban⁵⁰, contrario a las antiguas costumbres que constreñían el comportamiento en público.

La compañía de Okuni siguió creciendo y a ella se unieron escritores de Kyōgen. Ellos agregaron un tercer personaje tomado del Nō, el *tsure*, personaje de carácter cómico. Entonces el Kabuki dejó de ser simplemente danzas y comenzaron a representar breves interludios cómicos, nada complejo aun, pero por algo tenían que empezar. De estas obras no hay mucha información. No eran libretos escritos de gran complejidad que los actores tuvieran que aprender de memoria para representar lo mismo una y otra vez, sino que, al estilo de la *Commedia dell'Arte* en Italia, sólo se escribían escaletas que servían de guía a los actores se les daba total libertad para improvisar como mejor lo consideraran, dependiendo del ánimo del público o del propio.

Así como la compañía crecía, su fama también. Los *samurai* ya no se conformaban con tener su propio *sajiki* y deleitarse con las representaciones rodeados del vulgo, querían a Okuni para ellos solos y por eso la invitaron para actuar sólo para ellos y sus convidados en sus propias residencias⁵¹. Pero no solamente los *samurai* querían funciones privadas, los nobles también estaban enamorados de su arte y la invitaban a sus casas; el mismo *shōgun* la llamó para que actuara en su palacio de Edo⁵². Sin embargo, los alcances de su fama no

⁴⁹ Bowers, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁰ Kawatake, *op. cit.*, p.124.

⁵¹ Shaver, *op. cit.*, p. 36.

⁵² Young, *op.cit.*, p. 78.

terminaron allí, llegó hasta el grado de que el sagrado Nō le abrió las puertas de su más importante recinto, el teatro de Kitano en Kioto, que hasta el momento había permanecido exclusivo para que las altas esferas disfrutaran del Nō. En el teatro Kitano actuó más de una vez, hasta que este espacio ya no fue suficiente para albergarla a ella y a su público⁵³. Después de actuar delante de los *kawaramono* en el río Kamo; de migrar a espacios más amplios e incluir a los nobles y *samurai* entre sus fanáticos, y de actuar para estos últimos en privado; después de presentarse ante el *shōgun* y hacer suyo el escenario del Nō, y de actuar para miles de personas que la aclamaban; después de lograr todo esto, a pesar de ser una mujer, con un espectáculo sin ningún refinamiento, lo único que podía faltarle era actuar para el emperador de todo el Japón y hasta eso consiguió. Hay registros de que al menos una vez se presentó en el palacio imperial de Kioto para deleitar al emperador⁵⁴.

Todo este proceso fue relativamente corto, tomó apenas 7 años, desde su surgimiento en 1603 hasta que Okuni abandonó las tablas en 1610. De ella ya no se sabe más, tal como apareció por vez primera en el río Kamo, sin un pasado claro, se fue sin dejar rastro y, con la distancia del tiempo, ya es imposible saber cuál fue la suerte que corrió, todo queda en el campo de la especulación. Lo único que nos dejó claro fue su ingenio, lo único que necesitó para dejar escrito en la historia que fue una mujer con talento impresionante, que se las arregló para abrirse camino, por sí misma, en una sociedad que relegaba a las mujeres. Ella no se conformó con poco, quedó satisfecha hasta que obtuvo todo lo que en su época se podía obtener y, una vez en la cima, se fue en silencio para quedar inmortalizada como una leyenda.

Los barrios licenciosos

Tiempo antes de que Okuni bailara por primera vez, se fundó en Kioto un barrio dedicado exclusivamente al placer, donde se concentraban los burdeles. Con la estabilidad que el gobierno de Tokugawa trajo consigo, este tipo de barrios se expandieron a las ciudades de Osaka y Edo que, junto con Kioto, eran las más importantes de la época. Con el tiempo, además de los burdeles, pasaron a albergar los espectáculos de entretenimiento. A este tipo de barrios se le conocía comúnmente como *yūkaku*, pero dependiendo de la ciudad tenían su propio nombre: Kioto, Shimabara; Edo, Yoshiwara; Osaka, Shinmachi⁵⁵.

⁵³ Bowers, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁴ *Ídem*, p. 42.

⁵⁵ Hickey, *op. cit.*, p. 34.

Los *yūkaku* se construían amurallados, rodeados por un foso, con una sola puerta por la que lo mismo entraban que salían los visitantes, esta única puerta tenía el simbolismo de entrada a otro mundo, uno completamente distinto al mundo en el que la población vivía el día a día. Al ser los *yūkaku* un mundo aparte, tenían sus propias reglas: no se podía entrar con armas, al atravesar sus puertas el visitante perdía su estatus social sin importar cuán prestigioso fuera su nombre, allí el que vestía mejor y gastaba más dinero era el que mayor prestigio gozaba.

El teatro que hicieron las prostitutas acompañadas por el laúd de piel de gato

Antes de que Okuni desapareciera, su nombre se escuchaba por todos lados y todas querían ser como ella, o al menos les habría gustado tener su idea. A la par que Okuni encantaba al público con sus representaciones, surgieron varias compañías que se colgaron de su fama; estas compañías estaban formadas por mujeres que utilizaban los escenarios como un escaparate para mostrar sus encantos, se trataba de prostitutas que “[...] imitaban los quehaceres escénicos de la bailarina de Izumo [Okuni] para entretener y 'calentar' a los potenciales clientes, aderezando además sus danzas con una dosis mayor de sensualidad y de picardía en sus movimientos y también en sus dichos”⁵⁶. Si las interpretaciones de Okuni ya tenían una gran carga erótica sin ser su fin la prostitución, era normal que las mujeres de las compañías imitadoras recargaran su espectáculo en este sentido. Toshio Kawatake dice que salían a escena con los brazos y las piernas descubiertas para que todos pudieran apreciar su belleza⁵⁷.

En este nuevo mundo (la naciente sociedad de Edo), las mujeres ya no se escondían bajo las marañas de sus largos cabellos oscuros, como hicieran en épocas pasadas, ahora los recogían en vistosos peinados a la moda que permitían ver sus delgados cuellos, zona erótica para la cultura japonesa, en ocasiones también era posible echar un vistazo al nacimiento de sus pechos. Por supuesto se trataba de mujeres que no se preocupaban mucho de su reputación. Gracias a este tipo de detalles, los espectadores se volvían locos por las bailarinas, quienes encontraron en el Kabuki un sistema eficaz para conseguir clientes.

Las compañías estaban constituidas a la manera en que Okuni organizaba la suya, con hombres y mujeres, pero ellas eran la atracción principal, ellos se limitaban a apoyar sus

⁵⁶ Cid Lucas, *op. cit.*, p. 383.

⁵⁷ Kawatake, *op. cit.*, p. 129.

labores escénicas⁵⁸. En su momento, la reputación de Okuni se vio empañada por culpa de estas usurpadoras, pero no hubo mayores problemas, porque a ella jamás pudieron comprobarle prostitución. Después desapareció Okuni y ellas continuaron libremente con su labor. A esta etapa la llamaron Onna Kabuki, "Kabuki de las mujeres" o Yūyo Kabuki, "Kabuki de las mujeres del placer", o sea prostitutas. Para el resto del trabajo conservaré el término Onna Kabuki.

En el *yūkaku*

El Onna Kabuki se representó durante la segunda y tercera décadas de 1600 dentro de las murallas de los *yūkaku* y su éxito no hacía más que incrementar hasta el punto en que llamó demasiado la atención y el gobierno puso sus ojos sobre ellas. Una crónica del *Tōkaido Meishoki*⁵⁹, citada por Fernando Cid, decía que "el Kabuki de las mujeres debe ser frenado porque los dignatarios cambian sus nombres, enmascaran su condición social y lo frecuentan"⁶⁰. Estas personas de abolengo, además de atreverse a relacionarse con las clases más bajas, peleaban para ganarse los favores de las intérpretes y, aunque estos incidentes eran graves, hubo peores. Toshio Kawatake relata un incidente en el que se vio involucrado un *samurai* de renombre, quien se enredó con una de las intérpretes del Onna Kabuki. Ambos acordaron huir juntos, pero fueron descubiertos e intentaron cometer suicidio para que no pudieran separarlos; ambos se cortaron el cuello, pero sólo él murió. Otro caso similar fue el de un joven que se enamoró de otra de estas intérpretes y pagó una fuerte cantidad de dinero por ella, este hecho podría haber sido pasado por alto, no era el primero que lo hacía, pero el joven que cometió tal locura fue Matsudaira Tadanao, el nieto del shōgun Tokugawa Ieyasu⁶¹.

El Onna Kabuki se estaba saliendo completamente de control y los gobernantes decidieron no arriesgarse más con estas mujeres, así que en 1629 las expulsaron de manera definitiva de cualquier escenario. Se prohibió estrictamente cualquier representación pública por parte de las mujeres y no las dejaron volver a los escenarios hasta después de 1868.

⁵⁸ Bowers, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁹ Breviario cortesano durante la época del Onna Kabuki.

⁶⁰ Cid, *op. cit.*, p. 383.

⁶¹ Kawatake, *op. cit.*, pp. 130-131.

No todo fue prostitución

Aunque el tiempo del Onna Kabuki fue muy corto, las mujeres pudieron dejar huella de su paso por los escenarios, esta fue la introducción del *shamisen*⁶², instrumento musical que usaban para acompañar sus interpretaciones, cuyo sonido suave y versátil gustó mucho al público. Se trata de un laúd de tres cuerdas hecho con piel de gato, era relativamente nuevo, había llegado a Japón apenas en 1562 proveniente de China. Desde que las mujeres lo introdujeron a escena, el *shamisen* se convirtió en un instrumento imprescindible en las representaciones de Kabuki.

Muchachitos al rescate

Prohibidas las mujeres, vino la etapa del Wakashu Kabuki, que fue de 1629 hasta 1652, en la que únicamente actuaban efebos, a quienes se les denominaba con el término de *wakashu* (se trataba de adolescentes de entre trece y catorce años que usaban *meagami*, un copete característico que sólo usaban los hombres jóvenes⁶³), de ahí le viene el nombre que se le dio a este estilo. Este Kabuki no es algo que haya surgido de la nada cuando prohibieron a las mujeres, ambos estilos coexistieron al mismo tiempo, así como el Onna Kabuki se presentaba a la par que el Okuni Kabuki. Lo que ocurrió fue que en un principio las autoridades se centraron en las mujeres y no le prestaron atención a los hombres.

Gran parte de estos jóvenes que ahora poblaban los escenarios eran los que acompañaban a los *samurai* al campo de batalla durante los periodos de guerra en la práctica del *wakashudō*. Al llegar el agradable remanso de paz que trajo el periodo Tokugawa, estos jóvenes se encontraron sin ocupación, pues ya no era necesario que acompañaran a nadie a los campos de batalla y, en su búsqueda por un medio para ganarse la vida, encontraron que los escenarios eran la solución perfecta para todos sus problemas⁶⁴. Al igual que las mujeres, ellos comenzaron a utilizar las tablas para publicitar sus encantos (hay que recordar que la práctica de la homosexualidad masculina era bastante común), "estos jóvenes eran fácilmente identificables por un largo copete [*meagami*] que ellos cuidaban asiduamente como un

⁶² Bowers, *op. cit.*, p. 44

⁶³ Sheaver, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁴ Bowers, *op. cit.*, p. 46.

símbolo de juventud, belleza y gracia"⁶⁵. Además, era un elemento que evocaba una gran sensualidad.

La agilidad de la juventud

La huella que los adolescentes dejaron en el Kabuki quedó plasmada en el aspecto visual. Esto puede verse en la forma en que el *Wakashu Kabuki*:

introdujo algunos elementos interesantes en las formas de actuación, tales como juegos acrobáticos y funambulescos (*hoka*) tomados de los artistas callejeros *sarugaku*, pasos de antiguas danzas rurales (las denominadas *kowako-mai*, que sólo podían ser ejecutadas por varones adolescentes) y números cómicos y poses pertenecientes a ciertas compañías *kyogen* [...]”⁶⁶.

No todas las compañías se dedicaron exclusivamente a la venta de sexo, hubo quienes se preocuparon por continuar ofreciendo un espectáculo de verdadera calidad para el público que asistía por mero entretenimiento, tal como lo hiciera Okuni en su momento.

El *Wakashu Kabuki* era un espectáculo vistoso gracias a la vitalidad y destreza de sus jóvenes intérpretes, aunque su desarrollo no fue únicamente visual, también comenzaron a escribirse obras más complejas. Lamentablemente aún con estas implementaciones, los jovencitos seguían siendo poco más que objetos de lujuria. "Una vez que el público había conocido la sensualidad de las mujeres en el escenario, exigían que los jovencitos fueran aún más seductores [...]”⁶⁷. Asai Ryōi, citado por Toshio Kawatake, dice que:

los hermosos jovencitos debían cantar y bailar... todos ellos tenían un aire de cortesanas y su verdadero propósito era encandilar a la audiencia para tomar sus pertenencias... llevaban el cabello bellamente peinado, pintaban sus rostros con un poco de maquillaje, usualmente vestían *kimono* de mangas cortas, cantaban *kouta* con voces delicadas y caminaban lentamente [...]”⁶⁸.

Simplemente encantaban al público, que clamaba ansioso por ellos, lleno de estupor y deseo ante su presencia.

⁶⁵ *Ídem*, p. 45: "These young men, or *wakashu* as they were called, were identifiable by a long forelock which they assiduously cultivated as a mark of youth, beauty and grace".

⁶⁶ *Cid, op. cit.*, p. 384.

⁶⁷ Kawatake, *op. cit.*, p. 132: "Once an audience had come to know the sensuality of a real women, they demanded even more seductiveness from boy actors [...]".

⁶⁸ *Ídem*, p. 133: "Beautiful boys were made to sing and dance... they all had the air of courtesans, and their real calling was to deceive people and take their possessions.... They styled their hair beautifully, lightly painted their faces, usually wore short-sleeved kimono, sang *kouta* in reedy voices and walk slowly [...]".

Adiós a los muchachitos

Es comprensible que en estas condiciones el público no viera los talentos histriónicos de los bellos *wakashu* y sólo se interesara por sus atributos físicos. Así fue como lamentablemente "las obras terminaron por caer en perversiones sexuales y contribuyeron muy poco al desarrollo dramático, entonces fue una bendición cuando la corta vida del Wakashu Kabuki fue terminada por decreto oficial"⁶⁹. Tal decreto fue emitido en 1652, aunque ya en 1648 se había intentado prohibir la homosexualidad y las prácticas sodomitas por ley, pero fue algo difícil de asimilar en una sociedad que las veía como algo natural⁷⁰.

De nueva cuenta había trifulcas entre los hombres por conseguir a tal o cual mancebo. De nuevo había un *daimyo* compitiendo contra otro o dos *samurai* de renombre recurriendo a las armas por un simple muchachito. Otro argumento que se usó en contra del Wakashu Kabuki fue que "en sus representaciones se hacía apología del doble suicido por amor (*shinjū*) y que éste había afectado a la mujer de un *daimyo* de muy alto rango y a un jovencito [...]"⁷¹.

Por eso fue que en el decreto de 1652 se tomaron medidas mucho más radicales, no se contentaron únicamente con expulsar a los jovencitos de los escenarios como hicieran con las mujeres, esta vez cerraron todos los teatros públicos. Pero este castigo no fue suficiente, una vez expulsados de los escenarios, el jefe de la policía en Edo, Ishigaya Shōgen, ordenó que todos los jovencitos se cortaran el *meagami*, despojándolos así de su *sex appeal*, para que no causaran más tentaciones y hubiera menos alborotos⁷². Siguieron su ejemplo en Osaka y Kioto y así, en poco tiempo, las coronillas de todos los *wakashu* estuvieron rapadas. Los muchachos optaron por cubrir sus cabezas con paños de tela morada para ocultar sus coronillas de la vista, entonces estos paños se convirtieron en su nuevo distintivo.

Sobre la prohibición del Onna Kabuki y del Wakashu Kabuki se podría decir que no se trató solamente de la preocupación de los gobernantes por el efecto dañino que estos teatros pudieran tener sobre la moral de la población general, la preocupación venía por las clases altas. Los incidentes en los que personajes de alto rango se involucraban con actrices o actores, las peleas o actos impropios de su estatus eran cada vez más frecuentes. Fue por

⁶⁹ Young, *op. cit.*, p. 82: "The plays dealt chiefly with sex perversions and contributed little to dramatic development, so that it was a blessing when the young life of Wakashu Kabuki was terminated by official decree".

⁷⁰ *Ídem*, p. 80.

⁷¹ Cid, *op. cit.*, p. 385.

⁷² Shaver, *op. cit.*, p. 40.

eso por lo que, temerosos de que esto pudiera desprestigiar la autoridad de los gobernantes, tomaron medidas tan drásticas como expulsar a las mujeres de los escenarios o cerrar los teatros. De no haber hecho esto, la frágil estabilidad conseguida con tanto sacrificio podría haberse roto y conducir, sino a la guerra, si al completo caos social.

Este fue el inicio del Kabuki, primero con Okuni, después con las mujeres y luego con los muchachitos. Okuni fue la semilla y la raíz de todo, una raíz tan fuerte que se arraigó en el corazón del público, encontrando en este la fuerza para resistir los embates de la censura, de las prohibiciones y la prostitución. Fue un inicio turbulento y con dificultades, que bien podría haberse quedado allí y pasar a la historia sin más pena ni gloria, de no ser por aquellos que tuvieron un interés en desarrollar el teatro como un entretenimiento para la gente y no lo vieron como un medio para facilitar la prostitución. Afortunadamente el Kabuki resistió a todo y dio un paso a una cuarta etapa más: el Yarō Kabuki.

Capítulo 3: Yarō Kabuki y un nuevo inicio

La vida de los *chōnin* y de cualquiera que disfrutara del Kabuki se volvió triste, y es que no todos los asistentes acudían a las funciones para comprar los favores de alguna mujer o mozo, había quienes iban a disfrutar genuinamente del espectáculo. Pero ahora el Kabuki se había vuelto aburrido, y si no aburrido, sí había perdido prácticamente toda su magia y encanto.

Cuando finalmente se expulsó a los *wakashu* de los escenarios no significó que se prohibiera el teatro y ya nadie pudiera representarlo, en lugar de eso los quehaceres escénicos fueron limitados. El decreto que se emitió cuando se expulsó de los escenarios a los adolescentes, también establecía que únicamente se podían poner en escena historias contadas a través de mímica, llamadas *monomane kyōgen zukushi* cuyo significado literal es: imitación de cosas⁷³. En los escenarios ya no había música ni danzas y al público ya no le gustaba esto, ellos querían a su Kabuki de vuelta y así lo demandaron hasta que, en 1653⁷⁴, el gobierno no pudo seguirse negando y dio luz verde a las representaciones.

Hombres maduros a escena

Con el regreso de las danzas y la música y todo lo que al público le gustaba a los teatros, llegó el Yarō Kabuki, la última etapa en el desarrollo de este teatro, en la que se sentaron las bases definitivas del Kabuki que ha sobrevivido por más de 400 años. Esta etapa recibió su nombre debido a que todos los actores, habiendo alcanzado la mayoría de edad o no, debían rapar el copete que los identificaba como *wakashu*. Este nuevo estilo, que no sólo consistía en raparse, sino que también debían cambiar su modo de vestir, se llamaba *yarō-atama* y *yarō* era también la forma en que se referían a los hombres de clase baja. Un término muy despectivo para recordarle a los actores que representaban lo más bajo entre lo bajo de la escala social⁷⁵.

Si bien el gobierno aceptó la reapertura de los teatros, impuso algunas condiciones para ello. Ruth Shiver dice que estas condiciones fueron que

[...] sólo aquellos cuyos copetes habían sido rapados y usaban la vestimenta propia de un adulto, el estilo *yarō-atama*, podían aparecer en el escenario; las

⁷³ Bowers, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁴ De nuevo encontré discrepancias con la fecha de reapertura de los teatros, se habla de que se abrieron en 1653, 1654, 1655 ó 1657, para este trabajo conservaré la primera.

⁷⁵ Shiver, *op. cit.*, p. 40.

representaciones no debían degenerar en ningún tipo de situaciones inmorales; los *wakashu* no tenían permitido actuar en el Kabuki, lo que significaba que no tenían permitido bailar, pero podían aparecer en los monomane-kyōgen-zakushi (dramas realistas)⁷⁶.

A pesar de que en etapas anteriores ya se contaba con el apoyo de los escritores de Kyōgen y los personajes robados del Nō, la danza había seguido ocupando un lugar primordial en el teatro y ya no podía ser así, debían dejar atrás el erotismo que por tanto tiempo había caracterizado al Kabuki si querían volver a los escenarios. Como consecuencia de eso comenzó a desarrollarse la dramaturgia más propiamente. Se establecieron dos temas como eje principal: las *keisei-kai* que hablan sobre las cortesanas, habitualmente situadas en las casas de té de los *yūkaku*. El otro eje eran las *tanzen-roppō*, con personajes inspirados en los nuevos *otoko-date*, valientes hombres que defendían a la población y gustaban de frecuentar los baños públicos⁷⁷.

Para asegurarse de que los actores no infringieran las reglas presentando obras con temáticas inapropiadas, a las funciones asistían sensores que reportaban cualquier irregularidad⁷⁸. Las temáticas, su estructura y los pequeños diálogos que iban a guiar a los actores eran decididos por los dueños de los teatros y el líder de la compañía que iba a montar la obra. Con el tiempo los intérpretes se dieron cuenta de que había algunas partes en las obras que gustaban más al público y comenzaron a repetirlas convirtiéndolas en puntos clave⁷⁹. Fue hasta 1664, 11 años después de que hubiera regresado la vida a los escenarios, que llegaron las obras de 2 actos. La primera de estas obras vino de la pluma de Fukui Yozaemon y se llamó *Hinin no Adachi* o "La venganza del vagabundo" y narra la historia de un hombre que se disfraza de vagabundo para vengar la muerte de su padre⁸⁰.

Debido a las nuevas restricciones, los actores dejaron de prestar tanta atención a su apariencia, ni siquiera los *wakashu*, ahora convertidos en hombres maduros, ponían tanta atención en lucir irresistibles sobre el escenario. La venta de sexo ya no era la meta. Todos

⁷⁶ *Ibidem*: "[...] only those whose hair was shaved in front and dressed in adult *yarō-atama* style could appear on the stage; that their performances should not degenerate into a state of immorality; and that *wakashu* should not perform Kabuki, which meant they were not permitted to dance, but could appear in *monomane-kyōgen-zukushi* (realistic drama)".

⁷⁷ *Ídem*, p. 42.

⁷⁸ Young, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁹ Shaver, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁰ Bowers, *op. cit.*, p. 50.

comenzaron a preocuparse más por desarrollar verdaderas habilidades histriónicas y contar historias que encantaran a aquel público que había permanecido siempre fiel a ellos y pidiendo porque les regresaran los escenarios.

Un gran reto que se presentó a los actores, otra vez, fue la ausencia de las mujeres en el escenario, ¿cómo se supone que llenarían este enorme vacío? Las obras no podían contener únicamente personajes masculinos, difícil sería desarrollar las tramas que hablan de cortesanas de esa manera. La respuesta no fue tan difícil de encontrar, los *wakashu* ya lo habían hecho antes, sólo que esta vez debían ser más cuidadosos para no romper la ley y que de nuevo los clausuraran.

Se dedicaron a observar con mayor cuidado el comportamiento general de las mujeres y no nada más su lado sensual. Sin sus fabulosos copetes se decantaron por el uso de pelucas⁸¹ que colocaban sobre los pañuelos morados con los que cubrían sus coronillas rasuradas en su vida cotidiana, pañuelo que ahora era su mayor distintivo. Estos muchachos, que en un principio se vieron obligados a improvisar con lo que tenían a mano, se convirtieron en los predecesores de los *onnagata* y su arte de convertirse en mujeres.

Este fue el aporte del Yarō Kabuki: obras más desarrolladas, preocupación por técnicas de verdadera actuación y un espectáculo de mayor calidad, además de las bases para los futuros *onnagata*. El Yarō Kabuki existió como tal hasta 1688 cuando dio inicio el periodo Genroku y con él, retomando lo mucho o poco que habían aportado Okuni, las mujeres, los muchachos y los hombres, dieron forma al Kabuki, así, Kabuki a secas, ya sin epítetos. Fue durante este periodo comprendido entre 1688 y 1704 que este teatro pudo desarrollarse al fin como un espectáculo completo.

Las historias que se cuentan

La dramaturgia no se estancó en las obras de dos actos, continuó su desarrollo y surgieron virtuosos escritores como Chikamatsu Monzaemon, el máximo exponente de la dramaturgia japonesa. Ahora que había obras originales escritas específicamente para el Kabuki se dividieron en dos grandes géneros: *jidaimono* y *sewamono*.

⁸¹ Shiver, *op. cit.*, p. 41.

Historias de guerreros

Las *jidaimono* son obras cuyos personajes principales eran guerreros que vivieron durante la época Nara (696-794), Heian (794-1185) o Kamakura (1184-1336)⁸², en estas obras se relatan las principales batallas de las guerras civiles que se encuentran registradas en el *Heike Monogatari*; uno de los personajes más populares era el legendario Minamoto no Yoshitsune. Este periodo de tiempo se convirtió en uno de los preferidos de los dramaturgos, porque se encontraba la idealización de los valores caballerescos y el heroísmo de los *samurai*⁸³. Las obras con esta temática tuvieron especial éxito en Edo y con razón, la capital estaba poblada principalmente por guerreros que gustaban de este tipo de historias relativas a su estatus como *samurai*.

Entre las *jidaimono* existía el subgénero *oiemono*, con base en eventos contemporáneos de la época Edo, pero este era un tema delicado de tratar. Había un estricto control sobre lo que se podía y lo que no se podía decir y estos eventos en los que se fijaban solían ser un tanto amarillistas. Hablaban de asesinatos, traiciones, infidelidades... que con regularidad envolvían a los *samurai*, *daimyo* y hasta al mismo *shōgun*. Retratar estas anécdotas era peligroso porque estaba prohibido por las autoridades hablar de personas importantes de la época⁸⁴, pero eran temas demasiado "jugosos" como para pasarlos por alto.

En consecuencia, los dramaturgos se vieron obligados a camuflar la realidad con ficción. Se cambiaban los nombres y los eventos que se representaban, y eran situados en períodos pasados de la historia. Por ejemplo, el nombre que el Kabuki daba a Tokugawa Ieyasu era Okugawa Ujijasu y Oda Nobunaga⁸⁵ era Oda Harunaga; las obras en las que se les mencionaba se situaban durante el período Heian (del siglo VIII al XII)⁸⁶.

Estos nombres podrán sonar ridículamente similares a los originales, pero al parecer funcionaban para eludir la censura.

⁸² Kawatake, *op. cit.*, p. 192.

⁸³ Cabaye, *op. cit.*, p. 44.

⁸⁴ Masakatsu, Gunji, *The Kabuki Guide*, Christopher Holmes (traducción), Japón, Kodansha International Ltd., 1987, 144 pp., p. 30.

⁸⁵ Importante *daimyo*, poseedor de un gran poder militar que nació en 1534 y murió en 1582 tras cometer *seppuku*.

⁸⁶ Young, *op. cit.*, p. 227-228: "In consequence, the writers for the theatre were obliged to camouflage fact with fiction. Names were changed and the events were represented as having taken place in a previous period of history. For example, the Kabuki name for Tokugawa Ieyasu became Okugawa Ujijasu and Oda Nobunaga became Oda Harunaga; the plays about them were set back to the Heian Period (8th to 12th centuries)".

Historias cotidianas

Las *sewamono* trataban temas cotidianos concernientes a la época Edo, los personajes principales eran los comerciantes y los ciudadanos, los grandes consumidores de Kabuki en la región de Kamigata⁸⁷. En todo sentido contrastaban con las belicosas *jidaimono* de Edo, los escenarios de las *sewamono* emulaban casas construidas y amuebladas a la usanza de la época, rodeadas por un huerto o un jardín. El otro escenario que se usaba con mayor frecuencia era el de los burdeles. El amor de las cortesanas solía ser el tema preferido del público⁸⁸.

En las *sewamono* se relataban las consecuencias de seguir los dictados del corazón en lugar del deber dictado por el *bushido*, tan importante en su contraparte edoíta⁸⁹. Como se trataba de obras con temáticas cotidianas se ponía mucha atención a detalles de la vida diaria: cómo se colocan las mujeres el maquillaje o cómo se debe encender una pipa⁹⁰, por citar algunos ejemplos.

Las *sewamono* se dividían en dos: historias de fantasmas y las *shinjū*, historias de amor imposible que por regla general terminaban en el doble suicidio de los amantes. Al igual que las *oiemono*, las *shinjū* se nutrían de anécdotas contemporáneas. Este tópico tan romántico terminó por adueñarse de las mentes de sus espectadores y los dobles suicidios por amor se convirtieron en algo común entre los jóvenes, por esta razón estuvieron a punto de prohibir la representación de las *sewamono*, pero lograron controlar la situación y no hubo necesidad de tomar medidas tan drásticas⁹¹.

Los títeres y el Kabuki

Chikamatsu Monzaemon, el más grande dramaturgo japonés, a quien se le considera a la altura de William Shakespeare, escribió obras *jidaimono* y *sewamono* con bastante éxito, pero sin importarle su fama dejó de escribirlas. Chikamatsu no toleraba trabajar con actores de carne y hueso, quisquillosos que siempre pedían que cambiara esto o lo otro en sus obras; actores que, con actitud pedante, creían que podían hacer su trabajo mejor que él. "Chikamatsu, mientras escribía para el Kabuki, era apenas más que un sastre de palabras al

⁸⁷ Región compuesta por Kioto y Osaka.

⁸⁸ Cabaye, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁹ *Ídem*, p. 50.

⁹⁰ *Ídem*, pp. 49-50.

⁹¹ *Ídem*, *op. cit.*, p. 50.

servicio de clientes difíciles, quienes le pedían que los hiciera parecer mejor de lo que realmente eran"⁹². Harto de los actores del Kabuki, a quienes consideraba pretenciosos y engreídos, decidió dedicarse al Ningyō Jōruri, donde los títeres aceptaban de buen grado todo lo que él escribía para ellos.

Anteriormente en este trabajo ya hice referencia a la influencia que el Ningyō Jōruri tuvo sobre el Kabuki con su personaje Kimpira, pero no fue únicamente este personaje al que retomaron en el Kabuki, en general replicaron muchas obras escritas para los títeres, adaptándolas para ser interpretadas por actores de carne y hueso. Había algunos detalles que delataban si la procedencia de la obra era del Ningyō Jōruri o si fue especialmente escrita para el Kabuki.

Si la obra fue escrita para los títeres, dice Gunji Masakatsu que habría un cantante o narrador sentado al lado derecho del escenario e invariablemente estaría acompañado por un intérprete de *shamisen*. En el Ningyō Jōruri el narrador era esencial porque se encargaba de hablar todos los diálogos de los títeres y, como su nombre lo indica, narraba todos los detalles necesarios para comprender todo lo que se veía en escena⁹³. Para las obras de títeres el narrador debía ser un actor muy capaz: él solo se encargaba de dar una voz diferente a cada personaje mientras que en el Kabuki su labor, si bien seguía siendo importante, no era tan extensa si se toma en cuenta que los actores tenían su propia voz y se hacían oír por sí mismos. En el Kabuki, el narrador se encargaba de hacer voces en *off*, hacer audibles los pensamientos y emociones de los personajes o contar detalles de la escena⁹⁴. La *jōshiki maku*⁹⁵ también podía ser un indicador:

Si la obra es originalmente del Kabuki, la cortina es jalada hacia la izquierda. Si es adaptada de los títeres, lo que significa que los músicos se encuentran al lado derecho del escenario y completamente a la vista, la cortina se jala hacia el lado derecho del escenario⁹⁶.

⁹² Bowers, *op. cit.*, p. 60: "Chikamatsu, while writing for Kabuki was scarcely more than a tailor of words, at the mercy of difficult customers who wanted him to make them appear better than they were".

⁹³ Masakatsu, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁴ Cabaye, *op. cit.*, p. 99.

⁹⁵ Una especie de telón del cual hablaré con mayor profundidad en el apartado de los teatros.

⁹⁶ Bowers, *op. cit.*, p. 147: "If the play is of pure Kabuki origin the curtain is pushed to the left side of the stage. If it is adapted from the puppets, which means that musicians are at the right of the stage in full view, the curtain is pulled to the right side of the stage".

Sekai

Dentro de la dramaturgia del Kabuki, independientemente de si se trataba de un texto original o una adaptación, existía algo llamado *sekai*, cuya traducción al español sería “mundos”. Los *sekai* correspondían a grupos de obras que trataban un tema específico, tenían al mismo personaje principal y se desarrollaban durante un mismo periodo de tiempo, en pocas palabras, contaban la misma historia desde distinto punto de vista, que era el de cada autor que la escribía. Se puede encontrar similitud con lo que hacían los griegos, pues hay una Electra de Sófocles, una Electra de Esquilo y una con autoría de Eurípides, por citar algunas obras. Por ejemplo, hablando de los *sekai* japoneses, uno de los más populares era el de los hermanos Soga, Jūrō y Gorō que, en el siglo XII y tras una larga espera, vengaron la muerte de su padre⁹⁷. Otros *sekai* importantes eran el *Taiheiki*, que se basaba en los relatos del *Heike Monogatari*; el *sekai Taiko*, tenían como personajes a los señores Toyotomi Hideyoshi u Oda Nobunaga; se creó también el *sekai* de los 47 *rōnin* y había un *sekai* en especial que relataba las hazañas del gran guerrero Minamoto no Yoshitsune⁹⁸.

Dice Fubion Bowers que lo que se hacía para dar cohesión a estas obras y así asegurarse de que se mantuvieran dentro del *sekai* correspondiente era conservar escenas clave que nunca cambiaban y recibían el nombre de *shonenba*. Eran siete tipos de escena:

- *Semeba*: En este tipo de escenas el héroe o heroína era torturado por sus enemigos para obtener alguna información o como medida para que descubriera su verdadera identidad.
- *Mi-uri*: Tristemente, las *mi-uri* correspondían a la trata de blancas, principalmente de mujeres, para prostitución. Habían dos formas en que se representaba la venta del personaje femenino: la primera era con el consentimiento de la mujer para beneficio de su esposo o sus padres; la segunda era sin que ella lo aprobara.
- *Mi-gawari*: Se trataba de la sustitución de personas y podía ser religiosa, cuando Buda tomaba el lugar de una persona piadosa; amorosa, en este caso era la heroína quien tomaba el lugar de su amado para salvarle la vida; ética, cuando un sirviente tomaba el lugar de señor y moría por él.

⁹⁷ Masakatsu, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁸ Bowers, *op. cit.*, p. 149.

- *Zori-uchi*: Consistía en abofetear a alguien con alguna pieza de calzado⁹⁹.
- *Obi-hiki*: El *obi* es una pieza de tela con la que se ata el *kimono*¹⁰⁰ a la altura de la cintura. En las obras el *obi-hiki* retrataba el momento en que el *obi* era retirado, lo que suponía un momento de fuerte tensión erótica.
- *Harakiri* o *seppuku*: el suicidio ritual entre los *samurai*.
- *Hito-koroshi*: Escenas de homicidio¹⁰¹.

Todas estas escenas y los *sekai* se establecieron durante el periodo Genroku e igual fue el caso de los personajes. Antes de este periodo sólo había tres roles: el héroe, la dama y el cómico, después del Genroku se establecieron ocho roles basados en el estatus social, edad, personalidad, ocupación y sexo, después se diversificaron aún más, pero estos son los ocho de esa época:

- *Tachiyaku*, héroes.
- *Katakiyaku*, villanos.
- *Onnagata*, heroínas.
- *Dōketayaku*, cómicos.
- *Oyakata*, hombres viejos.
- *Kakagata*, mujeres de mediana edad.
- *Wakashugata*, jóvenes atractivos.
- *Koyaku*, niños¹⁰².

Los *tachiyaku*, *katakayaku* y *onnagata* son los tres roles que más variaciones obtuvieron con el tiempo. Cada variación exigía que los actores que la interpretaban tuvieran un mayor o menor grado de especialización. Dentro de estas especialidades, el *aragoto*, *wagoto* y *onnagata* son las más relevantes.

⁹⁹ Los japoneses consideran una grave falta de respeto que alguien toque el rostro de otra persona con cualquier pieza de calzado.

¹⁰⁰ Prenda de vestir tradicional utilizada por mujeres y hombres sin distinción.

¹⁰¹ Bowers, *op. cit.*, pp. 151-157.

¹⁰² Kawatake, *op. cit.*, p. 136.

Aragoto, Wagoto, Onnagata

El estilo rudo: el *aragoto*

Hubo una vez un joven de 14 años a quien Kimipira encantó con su audacia, valentía, sus movimientos espectaculares, sus peleas épicas y las grandes hazañas que llevaba a cabo. Con todo esto en mente el adolescente irrumpió en el escenario del Kabuki para presentar a su personaje, con el cuerpo completamente pintado de rojo, con líneas rojas y negras trazadas por toda la cara. El personaje: Sakata Kintoki; la obra: *Shitennō Osanadachi*¹⁰³; el año: 1673; su nombre: Ichikawa Danjūrō¹⁰⁴.

Este adolescente creó un estilo de actuación propio y exclusivo de la ciudad de Edo y tomó inspiración de sus habitantes para enriquecer a sus personajes. La palabra "*aragoto* es una contracción de *aramushagoto*, que significa 'estilo del guerrero salvaje'¹⁰⁵, otro significado que se le da es el de "estilo rudo o violento". Danjūrō se fijó en las nacientes pandillas de jóvenes que actuaban como vigilantes y protectores de los más débiles en contra de los abusos que cometían los prepotentes *samurai*. La gente sentía un gran aprecio por ellos y los llamaba *otokodate*¹⁰⁶.

Los *otokodate* recorrían la ciudad vestidos con llamativas ropas, sus movimientos al caminar eran exagerados, al igual que su manera de hablar. Se trataba de jóvenes valientes y guapos, ejemplo de virilidad, que superaban a los mismísimos *samurai* en las artes de la espada; hacían sentir a la población cierto grado de seguridad contra los abusos, convirtiéndolos en sus héroes¹⁰⁷. Danjūrō aprovechó este sentimiento del público hacia estos jóvenes para darles algo más con lo que identificarse a la hora de ir al teatro.

Pero Danjūrō no era nada más un talentoso actor, sus capacidades como dramaturgo también eran muy amplias, muchas de las obras con personajes *aragoto* especialmente escritas para el Kabuki son de su autoría. "Sus obras trataban de artes marciales. Sus héroes eran superhumanos capaces de arrancar las cabezas de sus enemigos de un sólo golpe, cargaban casas con un solo dedo y destrozaban templos con las manos desnudas"¹⁰⁸.

¹⁰³ "La infancia de cuatro poderosos guerreros".

¹⁰⁴ Kawatake, *op. cit.*, p. 149.

¹⁰⁵ Cabaye, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁶ Young, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁷ Bowers, *op. cit.*, pp. 76-77.

¹⁰⁸ *Ídem*, p. 74: "His plays concerned martial arts. His heroes were superhuman characters who lopped off the heads of many opponents at a blow, who lifted houses with one finger, and who crushed temple gates with bare hands".

El *aragoto* era explosivo y vistoso en todo aspecto, hacía uso de palabras rimbombantes que con frecuencia no tenían ningún sentido, como *tsu-ya-mo-ne* o *i-ya-sa* que por sí mismas no quieren decir nada, pero el actor las gritaba intercaladas en un largo discurso interpretado en momentos clave durante la obra¹⁰⁹. Hacer esto era parte de la espectacularidad del *aragoto* con el único propósito de mostrar las capacidades del actor y dar foco al personaje.

Maquillaje de héroe

El Kabuki era el teatro de los hombres, sus héroes no eran dioses ni tenían poderes otorgados por Buda como en el Nō, se trataba de hombres que a partir de su propia voluntad y en su deseo por justicia, adquirieron poderes sobrehumanos y no necesitaban intervención divina para resolver sus problemas¹¹⁰. Los héroes no tenían en ningún momento la intención de ocultar su humanidad, por eso no usaban máscaras, en su lugar empleaban un estilo de maquillaje rocambolesco al que llamaron *kumadori*.

La palabra *kumo*, hablando en general, significa sombra o sombreado. Se dibujan líneas coloridas siguiendo la estructura ósea de la cara, anteriormente pintada de blanco, entonces los bordes se difuminan para dar la sensación de sombreado a los músculos y contorno de la cara¹¹¹.

Este tipo de maquillaje fue con el que apareció Danjūrō como Kintoki en la obra *Shitennō Osanadachi*.

El *kumadori* buscaba realzar los rasgos faciales: músculos, cejas, frente, ojos nariz y boca; también se usaba para diferenciar si se trataba de un héroe o de un villano. Para realizar el maquillaje se tomaba la nariz como punto de partida, porque se consideraba como el centro de la cara y el punto focal para cualquier expresión¹¹². En ocasiones el *kumadori* se extendía a las extremidades del cuerpo en forma de líneas rojas que delineaban los músculos, como lo hizo Danjūrō.

Además del aporte estético, el *kumadori* servía como un gran apoyo a los actores de las obras con temática *aragoto*. No sólo era usado por los héroes, también lo usaban los villanos, demonios, monstruos, etc. El *kumadori* les permitía a los actores mantener la

¹⁰⁹ *Ídem*, p. 75.

¹¹⁰ Kawatake, *op. cit.*, 152.

¹¹¹ *Ídem*, p. 110: "The word *kuma*, generally speaking, means "shade" or "shading". Colored lines are drawn along the bony substructure of a face that has been painted white, then the edges are softened to give a sense of shading to the muscles and contours of the face".

¹¹² Shaver, *op. cit.*, p. 337.

expresión del personaje por largos períodos de tiempo, de otra manera habría sido extenuante y muy difícil lograrlo¹¹³.

Se crearon varios diseños de *kumadori* en los que se combinaron colores y formas que cambian el significado dependiendo del tipo de personaje:

Una línea roja dibujada debajo de los ojos y que se extiende hasta las sienas indica atractivo físico y valentía. Si se añade una línea paralela de igual color desde la parte superior de la ceja hasta el nacimiento del cabello, significa ferocidad o la resolución de un hombre fuerte que se dirige a la acción. Líneas color índigo o negras y líneas rojas debajo de los ojos y en las mejillas demuestran debilidad o una doble intención¹¹⁴.

Algunos de los nombres que se les dieron a los diferentes diseños de *kumadori* son:

- *Suji guma*, era un maquillaje que servía de base a otros diseños y se guiaba por la deformación del rostro cuando en él se reflejaban emociones intensas, lo usaban héroes valientes y honrados¹¹⁵. Para su creación se cree que Danjūrō se basó en la expresión del rostro de algunas estatuas budistas, principalmente las de los guardianes de los templos. Las estatuas reflejan en su rostro una gran fiereza, muy parecida a los *kumadori* de Danjūrō.
- *Ippon guma*, lo usaban en héroes jóvenes¹¹⁶.
- *Mukimi*, su aplicación era en el contorno de los ojos y "[...] lo usan héroes que no solamente son fuerte y honrados, sino que también románticos [...]"¹¹⁷.
- *Kugeare*, únicamente lo usaban los villanos que pertenecían a la nobleza, su maquillaje no empleaba tonos rojos sino azules, que eran más propios de villanos¹¹⁸.
- *Hannya guma*, el nombre de este *kumadori* podría interpretarse como "el maquillaje de los demonios femeninos enojados" y, como su nombre lo indica, era usado por

¹¹³ *Ídem*, p. 338.

¹¹⁴ Bowers, *op. cit.*, p. 76: "A red line drawn under the eyes and extending to the temples indicates beauty and bravery. If a parallel line, from the top of the eyebrows to the roots of the hair, is added, it means fierce bravery, or the inflamed intensity of a strong man driven to action. Indigo lines or admixtures of black and the red lines under the eyes and on the cheeks shows wickedness or double-heartedness".

¹¹⁵ Kawatake, *op. cit.*, p. 110.

¹¹⁶ Shaver, *op. cit.*, p. 339.

¹¹⁷ Kawatake, *op. cit.*, 2006, p. 111: "[...] is worn by heroes who are not only strong and righteous but also romantic [...]"

¹¹⁸ *Ibidem*.

demonios¹¹⁹. Este *kumadori* es el único que se copió del Nō, tomando como modelo las máscaras empleadas en él¹²⁰.

- *Kijo guma* y *bōrei guma*, era el diseño de maquillaje que usaban los fantasmas¹²¹.

Éstas son algunas bases de las que se derivaron cientos de diseños, habiendo casi tantos *kumadori* como obras se escribieron. Aderezaban todo esto con grandes pelucas de peinados complicados, así evitaban las largas horas de peluquería antes de cada función, se hacían con cabello natural y tenían a sus propios estilistas que se encargaban de mantenerlas perfectas¹²².

La corporalidad de los héroes

Los movimientos y los gestos eran de lo que más encantaba al público. Dentro de la corporalidad destacaban las llamadas *mie*, posturas que se adoptaban en determinados momentos de la obra, como una especie de acentos. En las *mie* "[...] el movimiento del cuerpo traza una línea continua y suave que termina en el momento preciso en que el movimiento alcanza el clímax"¹²³. Una vez alcanzado el clímax, el actor "gira su cabeza hacia su adversario y bizca un ojo mientras con el otro mira al frente"¹²⁴. Este detalle de los ojos debía ser dominado por los actores a la perfección, podía considerarse como una prueba para interpretar *aragoto*, para el público occidental podría parecer extraño o hasta gracioso ver a los actores entornando los ojos de esa manera, pero para el público de Edo "esta convención simboliza tensión a raíz de fuertes emociones. 'Cruzar los ojos es una manera de representar una gran emoción, sentimientos patéticos o momentos emocionantes, comunes en cualquier ser humano'"¹²⁵. La *mie* era sostenida por unos segundos, volviéndose una imagen inmóvil y después el actor continuaba con la interpretación. "Para interpretar la *mie*, el actor debe

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Shaver, *op. cit.*, p. 342.

¹²¹ Kawatake, *op. cit.*, p. 111.

¹²² Cavaye, *op. cit.*, p. 108.

¹²³ Kawatake, *op. cit.*, p. 114: "[...] the moving body traces a smooth, continuous line that ends at the precise moment that movement reaches its climax".

¹²⁴ Cavaye, *op. cit.*, p. 78.

¹²⁵ Young, *op. cit.*, p. 164: "This convention symbolizes the tension of strong emotions. 'Crossing the eyes is a way of representing the expression of great emotion, pathetic feelings or exciting moments common to every human being'".

impregnarse física y emocionalmente del sentimiento requerido, ya se trate de ira, temor, indignación o sorpresa”¹²⁶.

Así como en el *kumadori*, la cantidad de *mie* que se podían representar era muy variada, dice Toshio Kawatake que algunas adquirieron tal fama que les dieron su propio nombre, como pueden ser la *ishinage no mie* o la *fudō mie*, ambas usadas en la obra *Kajincho*, o la *hashira maki* de la obra *Narukami*¹²⁷. Pero son pocos estos casos, regularmente se usaban con plena libertad, sólo se acotaba en los libretos como “entonces, adopta una pose”.

También se crearon *mie* grupales que regularmente se interpretaban hasta el final de la obra o al terminar un acto, y recibían el nombre de *hippori no mie*. Este último tipo de *mie* expresaba tensión entre los personajes que la componían¹²⁸.

Por otro lado, estaba el *rōppo* y, si las *mie* eran inmovilidad, el *rōppo* podría interpretarse como su contraparte en movimiento. *Rōppo* es el nombre que se le daba a la manera afectada en que caminaban los *otokodate* y para su representación en los escenarios los actores las asimilaron y le dieron su propio toque¹²⁹.

Con los brazos ligeramente extendidos a lo largo del cuerpo, el actor mueve el brazo derecho y la pierna izquierda hacia adelante al mismo tiempo; el pie izquierdo se mueve hasta llegar a la altura del derecho y el brazo derecho y la pierna izquierda avanzan a la vez¹³⁰.

Lo más probable es que el término *rōppo* aludiera a seis direcciones: Norte, Sur, Este, Oeste, Cielo y Tierra. Al realizar movimientos en estas direcciones dice Fubion Bowers que se pretendía dar al espectador la ilusión de que el actor era un gigante¹³¹.

El *rōppo* comúnmente se empleaba como *mutis* y había distintas formas de interpretarlo. El *tobi rōppo* era uno de las más populares, pero Ronald Cabaye dice que también podían inspirarse en animales, como el *kitsune rōppo* en el que él actor hacía movimientos muy parecidos a los de los zorros; el *kumo-te tako-ashi rōppo* que hacía una mezcla entre las arañas y los pulpos¹³².

¹²⁶ Cabaye, *op. cit.*, p. 78.

¹²⁷ Kawatake, *op. cit.*, p. 114.

¹²⁸ *Ídem*, p. 116.

¹²⁹ Masakatsu, *op. cit.*, p. 45.

¹³⁰ Cavaye, *op. cit.*, pp. 81-82.

¹³¹ Bowers, *op. cit.*, p. 77.

¹³² Cabaye, *op. cit.*, p. 82-83.

Dentro de todos estos fascinantes movimientos se encontraban las peleas que recibían el nombre de *tachimawari*. Se trataba de batallas coreografiadas, como se puede ver hoy en día en los espectáculos de lucha libre; se basaban en la gran destreza física de los ejecutantes para realizar impresionantes acrobacias. No se trataba de peleas realistas, sino de danzas complejas.

Sin embargo, toda esa espectacularidad que aportaba la exagerada locución, el vistoso *kumadori*, las estáticas *mie*, el afectado *rōppo* y las impresionantes *tachimawari*, no eran gratuitas, los actores debían hacerse notar de alguna forma. Así como Toshio Kawatake retrata las funciones de la época, los intérpretes no trataban con un público que, como el actual, llega a un teatro en el que se apagan las luces e impera el silencio, roto ocasionalmente por una risa, un comentario o porque a alguien le ha dado tos, y que al término de 90 minutos se va a casa. El público de la época Edo era un poco menos atento. Durante el desarrollo de las obras podían presentarse pequeñas querellas entre los asistentes, mientras unos comían otros bebían, más que una función de teatro pareciera que se trataba de un festival bullicioso¹³³. Con todo esto tenían que competir los actores y su solución fue hacer las cosas grandes, pomposas y ser más escandalosos que su público.

Un poco de delicadeza, por favor: el *wagoto*

Muy diferente era el *wagoto* de la región de Kamigata, comprendida por Kioto y Osaka, empezando desde el nombre, mientras que el *aragoto* hablaba de fuerza y rudeza, el *wagoto* refería a algo gentil y delicado. La ciudad de Kioto era la capital imperial, residencia del emperador desde la que se resguardaban la cultura y tradiciones, esto la convertía en un lugar bien resguardado de las guerras, su gente sólo conocía la paz. En Osaka vivía el grueso de los comerciantes y ellos tampoco tenían mucha experiencia con temas belicosos.

Así como en Edo la gente quería ver virilidad y grandes héroes peleando batallas épicas, en Kamigata querían enamorados, disfrutaban el dolor de los romances fallidos, sus héroes eran los comerciantes ricos y eran ellos quienes al final salvaban el día. Este último punto era para dar gusto a los mismos comerciantes que eran los principales mecenas.

Al contrario de las obras *jidaimono*, los protagonistas de las *sewamono* eran jóvenes románticos que no necesitaban de grandes maquillajes ni vestuarios estrafalarios. tampoco era un requerimiento ser escandaloso y, aunque el público de Kamigata disfrutaba viendo alguna

¹³³ Kawatake, *op. cit.*, p. 73.

obra con temática *aragoto*, consideraba a los habitantes de Edo como salvajes majaderos. Por esta razón querían un teatro más exquisito, para distanciarse de ellos¹³⁴.

Los héroes del *wagoto* eran más realistas, al menos en comparación con el *aragoto*. Ellos vestían y se peinaban según lo que estuviera en boga por el momento. El tono de voz con el que interpretaban era más apegado al natural y no hacían uso de locuciones extrañas e inexistentes y con tonos exagerados, a lo sumo hacían que sus voces sonaran un poco más agudas con la intención de expresar juventud. Dice Ronald Cabaye que los movimientos de un actor especializado en *wagoto* eran más pequeños y delicados, contrarios a las violentas evoluciones del *aragoto*. En la región de Kamigata no querían aparentar una fuerte masculinidad, no, eso era para los patanes de Edo, su deseo por la delicadeza llegaba al extremo de emular en cierta medida a las mujeres, como lo hacían en su andar¹³⁵.

Si el *aragoto* vio la luz de la mano de Danjūrō, el *wagoto* se encontró con su público a través de Sakata Tōjurō. Tōjurō nació en Kioto, tuvo una buena educación, sus modales eran refinados y, como hijo del dueño de un teatro, tuvo contacto con los escenarios siendo muy pequeño y desde temprana edad ya actuaba. Con el tiempo y la experiencia su estilo de actuación pudo reflejar a la perfección la esencia y elegancia de Kioto¹³⁶. Esta es la principal razón de que su estilo contrastara tanto con el de Danjurō. Mientras uno creció en un ambiente sofisticado, con una buena educación y atención a los modales, el otro vivió en un lugar rudo lleno de hombres, guerreros en su mayoría, e impresionado por el pequeño-gran Kimpira.

A los estilos de actuación, como el *aragoto* y el *wagoto* o el *onnagata*, que veremos más adelante, se les denominaba *gei*. Ambos *gei*, el *aragoto* y el *wagoto*, se desarrollaron cerca el uno del otro y se representaban en programas duales. Sin importar la preferencia por la agitada Edo o la delicada Kamigata, la gente gustaba de ver una representación que tuviera a los personajes *aragoto* como su centro, seguida por una en la que los reflectores se posaran sobre los jóvenes enamorados del *wagoto*.

Los actores que se especializaban en *wagoto* no se limitaban a la región de Kamigata, también en Edo los había dedicados a estos roles y viceversa, pero ninguno nacido fuera de la región en que se originó cada *gei* se destacó. Supongo que esto tendría que ver con el

¹³⁴ Cabaye, *op. cit.*, p. 65.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Young, *op. cit.*, pp. 94-95.

entendimiento de la cultura que representaba el *wagoto* o el *aragoto*, debía ser difícil captar la esencia de un entorno que se desconocía y que, para colmo, era totalmente opuesto a lo que ellos estaban acostumbrados. En aquellas condiciones era difícil competir contra aquellos que habían crecido rodeados y viviendo los valores que cada *gei* representaba.

Las mujeres vuelven en cuerpos de hombres

Sí, los personajes del *aragoto* eran impresionantes y vistosos; sí, los personajes del *wagoto* eran románticos y realistas, pero ni uno ni otro habrían sido algo sin la presencia de los *onnagata*.

Hombres interpretando papeles femeninos no era algo que nunca se hubiera visto ni tampoco una práctica exclusiva del Kabuki, el mundo entero echó mano de este recurso cuando fue necesario, apegándose al realismo en mayor o menor medida. Por ejemplo, al Nō no le importaba que sus personajes femeninos no parecieran mujeres, lo único que los actores necesitaban era ponerse una máscara con rostro de mujer para ocultar el suyo y ya, no cambiaban de atuendos, el manejo de su cuerpo era el mismo y su voz sonaba tal cual la naturaleza se las había dado. Algo así no podría funcionar en el Kabuki, ellos sí sabían lo que era tener una mujer en los escenarios y no estaban dispuestos a conformarse con máscaras y voces guturales. Si bien aceptaban de buen grado a los *wakashu*, estos fueron prohibidos de los escenarios y uno de los primeros en responder al deseo del público por recuperar a sus mujeres fue Yoshisawa Ayame. Este hombre fue el primer gran *onnagata* del que se tiene registro, él comprendió que no era suficiente con ponerse un *kimono* femenino y pintarse la cara, como hacían los *wakashu*, tenía que encontrar la manera de capturar la esencia femenina.

El principal modelo para seguir de los *onnagata* eran las *oiran*¹³⁷, porque los hombres las consideraban como las máximas exponentes de la feminidad. "Las *oiran* son personajes monumentales y estáticos cuyos favores no se obtienen con facilidad"¹³⁸. Si un actor era capaz de dominar este personaje sería capaz de representar a cualquier mujer.

Para interpretar, Ronald Cabaye menciona que los *onnagata* daban a su voz un tono de falsete para hacerla más aguda, modificaban su postura, gestos y sus movimientos eran controlados. Al doblar sus rodillas ligeramente y tirar sus hombros reducían su estatura para

¹³⁷ Cortesanas del más alto estatus.

¹³⁸ Cabaye, *op. cit.*, p. 60.

verse más pequeños que sus contrapartes masculinas y sus pasos eran cortos, con las puntas de los pies metidas. Todo movimiento era pequeño y constreñido por el *kimono*¹³⁹.

Con la orden de rapar sus coronillas, los *onnagata* ya no podían peinar sus cabellos adecuadamente, entonces tenían que usar pelucas, pero ni aun con ellas dejaban de usar la tela morada que en su vida cotidiana cubría sus coronillas. Vestían bellos *kimono* acordes con el estatus del personaje. Pero, “a pesar de todas estas elaboradas técnicas, la intención nunca fue ocultar por completo que el intérprete en realidad era un hombre, los *onnagata* pretendían dar la impresión de feminidad a través del entendimiento de las emociones de las mujeres [...]”¹⁴⁰. El punto era adueñarse de su esencia.

Ayame fue el primer *onnagata* reconocido, pero no fue el primero en existir, refinar la técnica para interpretar a las mujeres tomó algunos años y tiene sus bases en el Yarō Kabuki. Para facilitar la transmisión de la técnica, Ayame escribió el *Ayame gusa*¹⁴¹, un texto exclusivo para los *onnagata*. No se trata de un manual de actuación como tal, los comentarios sobre el arte de los *onnagata* de Ayame van más bien dirigidos al entendimiento de su esencia, no se enfoca en hablar sobre técnicas de actuación. El *Ayame gusa* dice que los *onnagata* deben vivir su vida como verdaderas mujeres, hablando de sus maneras y sin importar su orientación sexual. Ellos caminaban lento y con la vista baja cuando salían a la calle, tapaban su boca al comer y al reír o se sonrojaban cuando alguien les preguntaba por sus esposas. Y es que se puede leer en este manual, citado por Gary Hickey, que para que se les pudiera considerar como un actor *onnagata* que se preciara de serlo, debían vivir cada aspecto de su vida diaria como si realmente fueran una mujer¹⁴². Por supuesto que esta práctica no existió por siempre, actualmente los *onnagata* llevan una vida normal como hombres cuando no están en el escenario, pero en tiempos de Ayame, vivir como una mujer de sol a sombra era lo que se estilaba.

Diferentes mujeres

El rango de los personajes a interpretar por un *onnagata* era muy extenso, las *oiran* eran la meta para alcanzar. Por un lado, las *oirán* tenían el rol como epítome de la feminidad

¹³⁹ *Ídem*, p. 58.

¹⁴⁰ Hickey, *op. cit.*, p. 15: “In spite of these elaborate techniques, the intention was never to fully disguise the fact that the actor was a man, but to create an impression of femininity through the *onnagata*’s understanding of a woman’s emotions [...]”.

¹⁴¹ Young, *op. cit.*, p. 182.

¹⁴² Hickey, *op. cit.*, p. 14

y por otro lado su importancia en la escala social, su posición no era la de una prostituta cualquiera, ellas estaban en la cima y sus encantos costaban caros. "Su entrenamiento en las artes, su educación en general y su experiencia las volvían muy solicitadas y respetadas por sus clientes. Incluso tenían algún tipo de influencia política si su cliente era un oficial del gobierno"¹⁴³. Estos personajes tenían tal peso que opacaban a los hombres.

Las princesas eran otro de los personajes que más impresionaban al público, aunque no se apegaban a la realidad, porque el público llano no tenía manera de saber cómo se veían o cuál era el comportamiento de una verdadera princesa. Entonces idearon a sus propias princesas y llamaron al personaje que crearon *o-hime-sama*.

A menudo refinada hasta la inmovilidad, viste un *kimono* escarlata y tiara plateada; permanece sentada de rodillas con la mano derecha posada recatadamente sobre el pecho y el brazo izquierdo extendido. Este papel recibe también el nombre de 'princesa de los alfileres y las agujas' por la obvia incomodidad que supone aguantar en esta posición mucho tiempo¹⁴⁴.

Había personajes de mujeres viejas o de mediana edad y las maneras de cada una eran diferentes, no se conducía igual alguien de alto rango que una muchacha de pueblo.

El momento en que más se lucían los *onnagata* era en la interpretación de obras breves en las predominaba la danza llamadas *shosagoto*, en ellas ya no había un erotismo marcado, el nuevo fin era demostrar la destreza del intérprete¹⁴⁵. Las obras más importantes de este tipo son las *onryogoto*, "obras de espíritus resentidos"¹⁴⁶.

Pero no sólo bailaban o se sentaban en posiciones incómodas, los *onnagata* también tenían sus *mie* que, en su caso, recibe el nombre de *kimari*, movimientos más delicados y sin tener que cruzar los ojos. Sus *rōppo* también eran más estilizados y había menos vehemencia en sus movimientos¹⁴⁷.

El término *onnagata* se puede interpretar como "con apariencia de mujer" y aun ahora es un arte muy apreciado. Los hombres lograron comprender la esencia femenina de tal manera que, hoy en día, las mujeres se acercan a ellos para aprender un poco sobre cuál es el

¹⁴³ Bowers, *op. cit.*, p. 135: "Her training in the arts, her general education and experience made her greatly sought after and respected by her patrons. To a certain extent, she even exerted a measure of political influence, if her patron was an official of the government".

¹⁴⁴ Cabaye, *op. cit.*, p. 60.

¹⁴⁵ Young, *op. cit.*, pp. 191-194.

¹⁴⁶ Cabaye, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴⁷ *Ídem*, p. 79.

comportamiento adecuado de una mujer. Definitivamente el Kabuki no habría sido lo mismo sin los *onnagata* y su encanto.

Los demás habitantes en el mundo de Kabuki

Otro tipo de personajes, que requerían de una menor especialización, eran los villanos. Habían de diferentes tipos: *samurai* o *daimyo* malvados, los *iroaku* son villanos muy guapos¹⁴⁸, Fubion Bowers describe que otros villanos eran grotescos y pintaban sus lenguas de rojo para dar mayor impacto al momento de abrir la boca y enseñarla¹⁴⁹. Con el tiempo el público quería que los villanos fueran cada vez más malvados, porque eso significaba que aún el más malvado de los malvados podía ser derrotado por uno como ellos. Si se daba el caso de que algún villano quisiera arrepentirse de sus fechorías, se les concedía el perdón a través del *modori*. Esto siempre ocurría con el villano a las puertas de la muerte, después de haber recibido una herida fatal causada por el héroe, así el villano podía morir en paz¹⁵⁰.

Los personajes de los ancianos desempeñaban el papel de guías, como una muestra del respeto que se les tenía en la vida real. Los papeles infantiles, *koyaku*, corrían a cargo de los niños de la compañía (hijos de los mismos integrantes), también a las niñas se les permitía actuar en estos papeles, siendo la única forma en que una mujer podía pisar un escenario¹⁵¹.

Kata

Para transmitir las técnicas de generación en generación se crearon las *kata* (este término también puede encontrarse en las artes marciales). Este "concepto puede traducirse como patrón gestual o sucesión de movimientos o poses"¹⁵². Las *kata* se transmiten de manera oral o visual, los actores jóvenes las aprenden de los más experimentados y toma mucho tiempo poder ejecutarlas con maestría. Las *kata* fueron establecidas en los inicios del Kabuki y han permanecido sin alteraciones, un ejemplo son las *mie* y *rōppo*, pues se reproducen sin variaciones.

El Yarō Kabuki fue la última variación que se le dio al Kabuki y fue a partir de esta, y del interés legítimo que surgió por la representación teatral, que inició el refinamiento de

¹⁴⁸ Kawatake, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁹ Bowers, *op. cit.*, p. 134.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ídem*, p. 137.

¹⁵² Vives, Javier, *El teatro japonés y las artes plásticas*, Guijón, Satori Ediciones, 2010, 169 pp., p. 116.

este estilo. Sin la meta de vender sus cuerpos los intérpretes debieron concentrarse en desarrollar verdaderas habilidades en el escenario, cosa que por sí misma no habría importado mucho de no tener los espléndidos libretos que empezaron a escribirse para su puesta en escena. Crearon estilos de actuación impresionantes o delicados, según lo que se necesitara para adecuarse a los gustos del público para el cual estaban dirigidos. Se esforzaron por entender la esencia de las mujeres, y así poder representarlas dignamente en el escenario, al punto de que las mujeres de hoy en día acuden a verlos para tratar de entender cómo es que una mujer debe comportarse. Los hombres del Kabuki durante el periodo Genroku iniciaron una tradición actoral que hasta nuestros días prevalece intacta.

Capítulo 4: Teatros, escenografía, música y vestuario

La refinación del Kabuki no se limitó a la dramaturgia y a la creación y perfeccionamiento de técnicas actorales. Si bien eso es suficiente para hacer buen teatro, siempre se agradece el deleite visual de las escenografías y bellos vestuarios, la música permite que entremos más fácilmente en la atmósfera que se desea crear y un edificio teatral apropiado facilita las cosas. Durante el periodo Genroku se hizo todo esto, se dotó a los escenarios con vistosas escenografías que hacían justicia a las obras que se representaban, se crearon vestuarios que engrandecían todavía más a los heroicos personajes, la música se posicionó en un lugar muy especial y se construyeron teatros específicos para el Kabuki. Ya no tendrían que representar en el pasto ni pedir prestado su espacio al Nō.

Los teatros

Para el inicio del periodo Genroku, alrededor de 1688, ya existían al menos tres teatros en Edo, dos en Kioto y tres en Osaka. Las construcciones constaban de la planta baja y un primer piso, no estaban techadas y esto condicionaba las representaciones a los caprichos de la naturaleza, pues sólo podían llevarse a cabo en los días despejados. Esto cambió a principios del siglo XVIII cuando los teatros al fin se techaron, entonces las representaciones pasaron a depender de la luz del día, los programas teatrales empezaban temprano por la mañana y terminaban al atardecer¹⁵³.

Para jugar con la iluminación, los teatros contaban con las llamadas *akari mado*, ventanas en la parte alta del edificio que, al abrirse o cerrarse, regulaban la cantidad de luz, dependiendo de las necesidades de la escena¹⁵⁴. También se servían de velas para iluminación, ambientación o con el fin de lograr efectos sobre los actores, como podría ser la ilusión de un *close up* al centrar la luz en el rostro del personaje para focalizar la atención de los espectadores¹⁵⁵.

Un telón propio

Un elemento que terminó de diferenciar al Kabuki de los demás estilos teatrales japoneses vistos hasta entonces fue el uso de la *jōshiki maku*, una cortina que usaban a modo

¹⁵³ Young, *op. cit.*, p. 130.

¹⁵⁴ Cabaye, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁵ Bowers, *op. cit.*, p. 145.

de telón, elemento nunca visto en la escena japonesa hasta ese momento. La necesidad de implementar la *jōshiki maku* surgió a partir de "los cambios de escenografía requeridos en estas nuevas obras que presentaban una historia continua, dividida en varios actos [...]"¹⁵⁶. Con actos diferentes, se necesitaban escenarios diferentes y el Kabuki, a diferencia del Nō, se apoyaba de vistosas escenografías con las que el público ya no tenía que imaginarse las locaciones a partir de un único pino pintado en el fondo del escenario.

La *jōshiki maku* cubría el cambio de las escenografías y además levantaba las expectativas de los asistentes que esperaban ansiosos por ver la siguiente escenografía. La cortina no se elevaba, como se hace en Occidente, sino que se jalaba de un lado del escenario hacia el otro. Otra diferencia con los telones occidentales es que la *jōshiki maku* usa tres colores invariables: negro, *kaki* (terracota) y verde musgo¹⁵⁷, los tres se colocan en franjas verticales alternadas a lo largo de la cortina. Ruth Shaver dice que lo más probable es que se haya decidido usar este patrón de colores tomando como referencia la cortina *agemaku* del Nō. En caso de la *agemaku* eran cinco colores y cubría la entrada por la que los actores hacían su aparición y salían del escenario. Si en el Kabuki usaban tres en lugar de cinco colores, era porque las altas clases consideraban como un insulto que un teatro con orígenes tan vulgares usara un elemento tan claramente asociado al sagrado Nō¹⁵⁸.

El sendero de las flores

Kyōichi Harada, citado por Toshio Kawatake, dice que al escenario se le añadió "[...] un pasillo del camerino al escenario, para que los espectadores pudieran ofrecer a los actores regalos de todo tipo [...]"¹⁵⁹, aunque no siempre se arrojaban los regalos de forma física, a veces llegaban en forma de ramas de ciruelo en flor. Las ramas no era el regalo en sí, a ellas se ataban papeles en los que se especificaba el verdadero regalo que después recibirían¹⁶⁰. Así, los regalos pasaron a ser llamados *hana*, flor, y el pasillo en el que los recibían *hanamichi*, "El sendero de las flores".

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 50-51: "The changes of scene required by these new plays, which had a continuous story divided into different acts [...]"

¹⁵⁷ Shaver, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ Kawatake, *op. cit.*, p. 53: "[...] a passageway for going to and fro to the stage was added so that spectators could give the actors gifts of various kinds [...]"

¹⁶⁰ Gunji, *op. cit.*, p. 22.

Sobre el origen del *hanamichi* se habla de que es descendiente del *hashigakari*, la pasarela que conecta el escenario del Nō con los camerinos y por la cual hacían su entrada los personajes. El Kabuki cambió la inclinación del *hashigakari*, dejándolo a 90° con respecto al escenario principal y "en completo contraste con el *hashigakari* del Noh, el *hanamichi* surgió para facilitar la interacción entre la audiencia y los actores"¹⁶¹. Su función no se limitaba a un punto para ofrecerles regalos más cómodamente, la audiencia también tenía la necesidad de verlos más de cerca y sentirlos completamente suyos.

Si bien es cierto que el periodo Genroku, históricamente hablando, se compone de los 16 años que van de 1688 a 1704, Fubion Bowers y Margaret Young hablan de una extensión de este periodo hasta 1736, abarcando los periodos Empo y Kyoho. Aprovecharé esta pequeña discrepancia para hablar más a fondo del *hanamichi* y su paso a ser una extensión del escenario, ya que de otra manera quedaría fuera de mi periodo de estudio, porque fue hasta 1716 que dejó de ser una simple pasarela para que los actores fueran obsequiados y considero importante hablar de él por ser uno de los elementos más icónicos del teatro Kabuki.

Realmente el *hanamichi* nunca perdió su propósito primigenio de acercar a los actores con su público, siendo un escaparate para que los intérpretes se lucieran. Esto no quiere decir que cualquier personaje pudiera desfilarse sobre esta pasarela: sólo los personajes más heroicos tenían acceso al *hanamichi*.

En el *hanamichi* se realizaban impresionantes entradas y salidas que se enfatizaban en un punto de la pasarela conocido como *sichi-san*, “siete-tres” en español, debido a que se encontraba a tres décimos del escenario. En este punto se detenían los personajes para entonar un espectacular discurso de presentación. "Este tipo de discursos se llaman *tsurane*, y la costumbre era escribir uno nuevo cada vez que la obra se representaba"¹⁶². Así sorprendían al público que, en muchas ocasiones, nada más iba a ver a sus actores favoritos en este brillante momento de su interpretación y se volvían locos con el simple hecho de oírlos pronunciar sus nombres. Además de entradas y salidas, a lo largo del *hanamichi* también tenían lugar las más fieras *tachimawari*.

¹⁶¹ Kawatake, *op. cit.*, p. 56: "In complete contrast to the *hashigakari* of Noh, the *hanamichi* came into existence to facilitate interaction between audience and actor".

¹⁶² ídem, p. 147: "This kind of speech is called *tsurane*, and the custom was for a new one to be written each time the play was performed".

El segundo uso del *shichi-san* era la *suppon*, una trampilla que tampoco podía ser usada por cualquier personaje. Si la esencia del *hanamichi* era heroica por el tipo de personajes que deambulaban por él, la de la *suppon* era espectral: "[...] es usada para la aparición y desaparición de seres que existen en una dimensión diferente a la de la gente común —apariciones y fantasmas o hechiceros y *ninja*"¹⁶³. A través de esta trampilla también se llevaban los cuerpos de los grandes villanos caídos.

Hay determinadas obras que no necesitan de uno, sino de dos *hanamichi*, esta segunda pasarela se llamaba *kari hanamichi*. Toshio Kawatake lo describe como un *hanamichi* paralelo al principal y su fin era representar ríos, montañas, caminos separados que tomaban los personajes y se construía temporalmente al lado derecho del escenario¹⁶⁴. En la mayoría de las representaciones, los *hanamichi* gemelos corrían paralelos a menos que se construyera el *ayumi*, una pasarela paralela al escenario y que unía a ambos *hanamichi*. Todo esto daba un efecto envolvente al público que, al estar tan cerca de la acción, se sentía parte de la obra¹⁶⁵.

Este "sendero de flores" es prueba del amor que el público sentía por sus actores, primero fue un medio de demostrar su gratitud a través de regalos y después para estar cerca de sus personajes, sintiéndolos como personas reales caminando entre ellos.

Los sonidos del Kabuki

Desde un principio la música estuvo presente en las representaciones de Kabuki, sin importar sus idas y venidas de los escenarios, la música nunca perdió su lugar. Gunji Masakatsu habla de la música en el Kabuki como "colores que se escuchan"¹⁶⁶. A partir de la maduración del teatro se dividió en tres grupos: *geza*, *gidayu* o *chobo* y *debayashi*.

Geza era el acompañamiento omnipresente del Kabuki y se interpretaba independientemente de la procedencia de la obra (Nō, Ningyo Jōruri o Kabuki). Si la obra procedía del teatro de las marionetas, como se mencionó con antelación, los intérpretes se situaban del lado derecho de manera visible, de otro modo estaban del lado izquierdo del

¹⁶³ *Ídem*, p. 43: "[...] is used for the appearance and disappearance of beings that exist on a different dimension from that of ordinary people —apparitions and ghosts or sorcerers and *ninja*".

¹⁶⁴ *Ídem*, p. 45.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Masakatsu, *op. cit.*, p. 55.

escenario, ocultos en un pequeño cuarto cerrado por paneles que tenían el mismo nombre, *geza*. El instrumento principal era el *shamisen*, pero se complementaba por:

la flauta *noh* (*nohkan*) la flauta de bambú (*take-bue*); el tambor de hombro que se golpea con uno hasta cuatro dedos (*kotsuzumi*); el tambor lateral (*o-tsuzumi*), que se sostiene a la altura de la cadera y se golpea con los dedos con dedales para dar un tono más seco y afilado; el tambor de baquetas (*taiko*), el tambor grande (*o-daiko*) y otros instrumentos de percusión como gongs, tablillas de madera y campanas de diversos timbres¹⁶⁷.

Si antes he mencionado que la música *geza* era el acompañamiento de todas las obras, es porque si no proporcionaba las melodías para musicalizar, daba pies de sonido para la entrada y salida de los personajes¹⁶⁸; los ambientes y efectos de sonido también eran su responsabilidad. Con la amplia gama de instrumentos emulaban tormentas, el rumor del agua al correr, relámpagos o algo tan delicado como la nieve al caer; la flauta acompañaba la aparición de fantasmas. Todos estos efectos de sonido no pretendían nada sino hacer más creíble lo que se veía en escena y así excitar más la imaginación del público¹⁶⁹.

El *gidayu* o *chobo* era el canto que acompañaba a las obras adaptadas del Ningyo Jōruri "y consiste en un cantante (*tayu*) y uno o más intérpretes de *shamisen*"¹⁷⁰. Ellos eran los encargados de narrar la acción y se situaban al lado de los intérpretes de *geza*.

La orquesta que interpretaba la música *debayashi* siempre estaba visible y se encargaba principalmente de la música para las danzas. "El tipo de música interpretada por los músicos de *debayashi* se ha subdividido en *nagauta*, *tokiwaza*, y *kiyomoto*, que son descritas como recitales emotivos con acompañamiento de *shamisen*"¹⁷¹.

Estos eran los acompañamientos musicales y, como puede verse, el *shamisen* era indispensable para el Kabuki. Pero las melodías no eran el único sonido que necesitaba el teatro.

Las *ki* o *hyōshigi* eran un par de tablillas hechas de roble blanco que tenían un principio similar al de las claves de madera que conocemos en México, pero en vez de ser cilíndricas, se hacían con la forma de un prisma cuadrangular. Toshio Kawatake dice que el

¹⁶⁷ Cabaye, *op. cit.*, p. 97.

¹⁶⁸ *Ídem*, p. 98.

¹⁶⁹ Masakatsu, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷⁰ Young, *op. cit.*, p. 195: "[...] and consist of a singer or chanter (*tayu*) and one or more *samisen* players".

¹⁷¹ *Ídem*, p. 196: "The kind of music produced by the *debayashi* musicians has been subdivided into *nagauta*, *tokiwaza*, and *kiyomoto*, which are described as emotional recitals with *samisen* accompaniment".

encargado de tañer las *ki* era el *kyōgen sakusha* y su trabajo empezaba desde que se abría la *jōshiki maku* hasta que se cerraba. Marcaba el ritmo de la obra: entradas, salidas o la velocidad con que se abría y cerraba la *jōshiki maku*. El *kyōgen sakusha* estaba en acción durante toda la función y debía estar concentrado todo el tiempo, porque si se equivocaba, la obra podía venirse abajo y dejar en el público la sensación de que algo hacía falta¹⁷².

Las *tsuke* eran otro par de tablillas que se golpeaban contra la duela del escenario.

Las *tsuke* son usadas en muchas ocasiones —cuando los personajes corren, por ejemplo, toman una pose o toman parte de una escena de batalla—y sirven como efectos para enfatizar e impresionan a la audiencia con la grandeza de los actores, sus gestos o la situación dramática de la obra¹⁷³.

Al igual que las *ki*, las *tsuke* debían tañerse con precisión, de lo contrario serían disonantes y no coincidirían con el movimiento de los actores.

No importaba si se trataba de una pieza musical compleja, la ambientación de una escena, el canto de un *tayu* o el sonido de dos tablillas tañidas por un solo hombre, el sonido era indispensable y por fuerza debía ser preciso, de él dependía mucho el buen desarrollo de cada función.

¡Colores!

El colorido no se limitaba al *kumadori* en los rostros de los personajes. El público quería que absolutamente todo fuera un deleite para los sentidos, entonces había diferentes colores que lo inundaban todo; supongo que esto también facilitaría la distinción de cada cosa en ambientes con poca iluminación. A diferencia del sobrio pino pintado en el fondo del escenario del Nō, las escenografías del Kabuki eran vistosas y llenas de color.

El rango cromático era muy amplio: se usaban verdes, amarillos, cafés, azules, dorados... pero el que más presencia tenía era el color rojo. Este color no se limitaba al *aragoto* ni al escenario, se extendía por todo el edificio teatral en alfombras, lámparas de papel o la plataforma en que se situaban los músicos. Dice Kishira Ryūsei, citado por Kawatake Toshio, que el rojo es un color primitivo y ordinario, que incluso resulta bárbaro, se le relaciona con la tradición no cristiana japonesa y sus deidades, así como

¹⁷² Kawatake, *op. cit.*, pp. 88-90.

¹⁷³ *Ídem*, p. 93: “*Tsuke are used on many occasions—when characters run, for example, or strike a pose or take part in a fight scene—and serve as sound effects that emphasize, and impress an audience with, the grandeur of the actor or his gestures or the dramatic situation of the play*”.

también en algún momento recuerda a la sangre¹⁷⁴. Aunque es un color de gran belleza no se considera elegante, tiene más bien un toque vulgar, propio de la clase baja con la que el Kabuki surgió. Por otro lado, dice Toshio Kawataque que:

el color rojo parece jugar un papel muy importante en el erotismo, el cual es un elemento esencial del encanto del Kabuki. El rojo es inconscientemente ligado al erotismo y los estímulos sexuales y psicológicos. Así como los capotes rojos excitan a los toros, el rojo evoca los impulsos más primitivos del ser humano¹⁷⁵.

Es un color lleno de fuerza y representa muy bien lo que es el Kabuki: algo venido desde lo más bajo y lleno de vitalidad. El uso de otros colores en los personajes y en los vestuarios tenía diferentes significados, en los vestuarios se usaban colores combinados, siendo uno el predominante. "Por ejemplo, el amarillo lo llevan los jefes de clanes; el azul pálido, los jóvenes señores feudales; el negro, los villanos y el púrpura las doncellas"¹⁷⁶. Sin embargo, dice Ruth Shaver que durante el periodo Genroku el color púrpura solamente podía ser usados por los *daimyo* más ricos y el *shōgun*, esto debido a que la difícil obtención del tinte *murasaki*, púrpura, encarecía mucho las telas teñidas con él¹⁷⁷.

La prenda de uso más común en el Kabuki era el tradicional *kimono*, lo llevaban hombres y mujeres por igual, con diferencias en su confección y los estampados. Otra prenda que también se usaba indistintamente eran unos pantalones anchos llamados *hakama*.

Las diferencias en los *kimono* de los *onnagata* denotaban su estado civil, estatus social, ocupación, rango de edad, la estación del año en que se ambientaba la obra o si tenía hijos. Los *kimono* de las *oiran* eran los más espléndidos, se trataban de prendas con metros y metros de tela, colores vibrantes y bordados que ya quisieran vestir los más ricos señores¹⁷⁸. Algunos otros estilos de vestuario mencionados por Ruth Shhaver son:

- *Asa-gamishimo: kamishimo*, la vestimenta formal de los *samurai*.
- *Hitare*: este se basa en los vestuarios del Nō.
- *Jūni-hitoe*: usado para las damas de la corte imperial en las obras ambientadas en la época Heian.

¹⁷⁴ *ídem*, p. 109.

¹⁷⁵ *ídem*, p. 110: "The color red seems to play a profound part in the eroticism that is also an essential element of Kabuki's appeal. Red is subconsciously linked to eroticism and triggers sexual and physiological stimuli. Just as a red cape excites a bull, red evokes the most primitive responses in human beings".

¹⁷⁶ Vives, *op. cit.*, pp. 112-113.

¹⁷⁷ Shaver, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷⁸ *ídem*, pp. 64-65.

- *Keshin-mono*: eran vestuarios especiales que usaban los actores que interpretaban animales. Podían ser caballos (a los que los actores montaban como si tratara de animales reales), monos, jabalíes o cualquier animal que la obra necesitara¹⁷⁹.

Los vestuarios, además de lujosas telas y la complejidad de su hechura, contaban con el factor sorpresa, aportado por los cambios de vestuario en escena: *hikinuki* y *bukkaeri*. Gunji Masakatsu explica que el primer cambio, el *hikinuki*, era un cambio de kimono completo: los asistentes de escena jalaban las mangas y la parte baja del *kimono*, así se revelaba una prenda completamente nueva, pero que conservaba el corte del *kimono* original. El *bukkaeri* era un cambio parcial, los asistentes de escena jalaban la parte superior, tomándola de los hombros y las mangas, para dejarla caer como un faldón; esto significaba un cambio en el diseño de la tela y del corte del *kimono*¹⁸⁰.

Con cambios como estos, los vestuarios se veían todavía más impresionantes. “La exageración en los vestuarios era, de cierto modo, la expresión de los deseos frustrados de la población común. Así podían ver a sus actores vistiendo colores y diseños costosos, mismos que estaban más allá de sus más locos sueños”¹⁸¹.

Todos esos sueños y deseos eran cumplidos por los personajes sobre el escenario, ya sea derrotando a los malvados *samurai* que los maltrataban o luciendo como les gustaría verse a sí mismos en la vida real.

Discretos asistentes

Para apoyar a los actores en los cambios de vestuario, sostener las velas para la iluminación, recoger los objetos que se quedaban atrás durante la función, arreglar algún desperfecto en la escenografía o hacer algún cambio en la misma, se crearon los *kōken* y los *kurogo* o *kuromobo*.

Los primeros vestían con atuendos formales, maquillaje y una peluca masculina o femenina, dependiendo del sexo del personaje al que asistieran. Su trabajo era hacer que se viera impecable en todo momento, que los cambios de vestuario salieran bien, o suplir al actor si por alguna razón no se podía presentar a la función. Los *kurogo* o *kuromobo* eran

¹⁷⁹ *Ídem*, pp. 113-118.

¹⁸⁰ Masakatsu, *op. cit.*, pp. 42-43.

¹⁸¹ Bowers, *op. cit.*, p. 180: “The gaudiness of the costumes was something of an expression of the people’s frustrated desires as common citizens. There they could see their actors wearing colors and expensive patterns beyond their wildest hopes in actual life”.

quienes se encargaban de recoger o poner en escena objetos, según fuera necesario. Ellos tenían que ser muy discretos, vestían completamente de negro y cubrían su rostro y cabeza con una capucha del mismo color¹⁸².

Los asistentes podrían resultarnos chocantes a los occidentales, porque no estamos acostumbrados a este tipo de elementos, pero al público del Kabuki no le importaba, ellos en ningún momento pidieron realismo, ellos sólo querían magia.

El maquillaje que no era *kumadori*

Otro punto en el que se concentraba el color era el *kesho*, nombre japonés para el maquillaje. Ya antes he hablado del *kumadori* con mayor detalle, ahora toca el turno al maquillaje más realista que se usaba en personajes que no pertenecían al mundo del *aragoto*.

El *kesho* se iniciaba con una base blanca que le borraba la cara al actor, para después redibujarlos y convertirlo en una persona diferente. Un detalle que distinguía el género del personaje es que los hombres delineaban sus ojos de negro, mientras que las mujeres lo hacían de rojo.

Se emplea lápiz de labios rojo y negro para dar a la boca de los hombres una forma curva hacia abajo. La boca femenina es también roja, pero se empequeñece su tamaño haciendo que el labio inferior sea ligeramente más grueso, el ideal de belleza femenina. Existen diferentes estilos de delinear los ojos, cejas y labios que han sido ideados como convenciones para sugerir el carácter del personaje y su estatus social¹⁸³.

Otro rasgo que denotaba su nivel en la sociedad era la blancura de su tez, si ésta no estaba muy quemada por el sol, era señal de su alcurnia, belleza y juventud, pero también podía ser debido a que se trataba de un personaje malvado, entonces se debía a la frialdad de su carácter.

Lo colores empleados en el maquillaje eran:

beni (rojo oscuro)- ira, indignación, fuerza, obstinación.

beni (rojo)- actividad, entusiasmo, pasión, vigor.

usuaka (rosa o rojo pálido)- alegría, juventud, animosidad.

asagi (azul claro)- calma, frialdad, compostura.

ai (índigo)- melancolía, negatividad.

midori (verde claro)- tranquilidad.

murasaki (púrpura)- personalidad sublime, nobleza, majestuosidad.

taisha (café o siena)- egoísmo, arrogancia, abatimiento.

uzumi (gris, en la barbilla)- personalidad lóbrega, tristeza.

¹⁸² Vives, *op. cit.*, pp. 138-139.

¹⁸³ Cabaye, *op. cit.*, p. 112.

sumi (negro)- miedo, terror, espanto, oscuridad¹⁸⁴.

Continuando con el tema de los colores, podemos encontrar en Ruth Shaver que lo más común era usar rojo sobre blanco en representación de enojo, indignación, una mezcla de hosquedad y crueldad, o mal temperamento y crueldad. También podía representar personalidades fuertes con bondad. El rosa se usaba en muy pocos personajes, algunos de ellos eran hechiceros y zorros¹⁸⁵. El índigo era el segundo color más usado, sólo después del rojo, y lo usaban villanos y fantasmas. El café era para villanos relacionados con la corte y también para los dioses. Las mujeres que se destacaban por ser tercas y celosas (cualidad impensable en los hombres) usaban el negro y el gris. El uso del púrpura, verde claro y dorado se limitaba a unos pocos personajes¹⁸⁶.

Imágenes del mundo flotante

Quienes se encargaban perpetuar la magia y el colorido del Kabuki en forma de estampas para que todos pudieran recordarlo, eran los grabadores de *ukiyo-e*. El *ukiyo-e* es una técnica de xilografía¹⁸⁷ que se consolidó como tal en 1860 con Hishikawa Moronobu¹⁸⁸. Estos grabados del “mundo flotante”, como sería su traducción al español, se usaban para hacer libros ilustrados, biombos, juegos de cartas, estampas coleccionables; imágenes de mujeres bellas que recibían el nombre de *bijinga-e* y las *shunga-e*, grabados peculiares que retrataban escenas eróticas.

Esos son algunos de los usos que se daban a las estampas *ukiyo-e*, pero lo que para este trabajo atañe, son las *yakusha-e*, los grabados que tenían a los actores del Kabuki como su foco principal. Los encargados de popularizar esta temática fueron los hermanos Torii¹⁸⁹.

¹⁸⁴ Shaver, *op. cit.*, p. 342: “*beni* (deep red—anger, indignation, forcefulness, obstinacy
beni (red)—activeness, eagerness, passion, vigor
usuaka (pink or pale red)—cheerfulness, youthfulness, gaiety
asagi (light blue)—calmness, coolness, composure
ai (indigo)—melancholy, gloominess
midori (very light green)—tranquility
murasaki (purple)—sublimity, nobility, loftiness
taisha (brown or burnt sienna)—selfishness, egoism, dejection
usuzumi (gray, on chin)—dreariness, cheerlessness
sumi (black)—fear, terror, fright, gloom”.

¹⁸⁵ Animales relacionados con el engaño y la hechicería.

¹⁸⁶ *Ídem*, pp. 342-343.

¹⁸⁷ Técnica de grabado que se realiza en una matriz de madera para la reproducción de imágenes.

¹⁸⁸ García Rodríguez, Amaury A., *Cultura popular y grabado en Japón siglos XVII a XIX*, México, El Colegio de México, 2005, 145 pp p. 40.

¹⁸⁹ *Ídem*, *op. cit.*, p. 57.

"Los actores son dibujados en diversas actitudes dentro y fuera del escenario como, por ejemplo, maquillándose en los camerinos, pero a lo que más atención se le prestó fue al *mie* [...]".¹⁹⁰ Ponían mucho cuidado al trazar los detalles de los vestuarios, el maquillaje y la forma en que entornaban los ojos durante las *mie*. Estas estampas se vendían como pan caliente porque les permitía tener a sus héroes inmortalizados en sus momentos favoritos.

Otro tema común era retratar a los actores de cuerpo entero o de los hombros para arriba. Este segundo formato se popularizó por el artista Toyo Kuni¹⁹¹. Las estampas de *ukiyo-e* se convirtieron en objeto de deseo para los fans que, como hoy en día, se preocupaban por adquirir el nuevo diseño en el que aparecían sus actores favoritos; querían los memoramas con los personajes de la obra del momento. El uso de las estampas *ukiyo-e* también era como propaganda, con esta técnica se imprimían grandes carteles para promocionar las obras y también los programas de mano para las funciones. Con la carencia de fotografías y videos, las estampas de *ukiyo-e* dejaron constancia de los teatros, cómo era el ambiente que se vivía en cada función y de cuánto adoraba el público a sus actores.

La triste realidad

Aunque eran unas estrellas y hordas de fanáticos los aclamaban, los actores no dejaban de ser escoria, la sociedad del periodo que les tocó vivir no dejaba de verlos como prostitutas homosexuales, si es que no los metían en la misma categoría que los animales¹⁹². Fuera de los escenarios su vida era difícil, algunos cargaban la marca del pañuelo morado en sus cabezas, en el libro *Kabukishi* de Toshio Kawatake, citado por Margaret Young, dice que a los actores:

no se les permitía hablar con los *samurai* en ningún lugar, únicamente se les permitía hablar brevemente con los comerciantes, tenían prohibido entrar en las casas de té que conectaban con los teatros, se les ordenaba vivir dentro de los distritos *yūkaku* y nada más podían invitar a sus hogares a aquellos conectados con el teatro¹⁹³.

¹⁹⁰ Ganado, Edgardo, "Introducción al Ukiyo-e", en *Ukiyo-e: estampa japonesa*, Museo de Arte Carrillo Gil, México, 1993, pp. 17-33, p. 30.

¹⁹¹ Ganado, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹² Young, *op. cit.*, p. 107.

¹⁹³ *Ídem*, pp. 83-84: "They were not allowed to speak with the samurai any place, they were ordered to talk only briefly with merchants, they were forbidden to enter teahouses connected with theatres and they were ordered to live in the theatre district and to entertain in they own home only those persons connected with theater".

Las restricciones también iban sobre su vestimenta, tenían prohibido usar los *kaori*, brocados de origen chino, lo que sí podían vestir eran tejidos simples, seda sin estampar, algodón o *pongee*, un tipo de tela china¹⁹⁴. No podían ostentar ropas que por su calidad sólo podían adquirir los más ricos, no importaba que ellos también tuvieran el dinero para pagar por las cosas.

La relegación que sufrían ni siquiera les permitía tener un apellido, ese era un privilegio exclusivo para las clases altas, entonces los actores decidieron crear sus propios nombres familiares a los que llamaron *yago*. Los *yago* hacían referencia al lugar de nacimiento, ocupación o alguna característica propia del actor, por ejemplo, "*Naritaya*" era el nombre que usaba Danjūrō¹⁹⁵ y todos en el público lo aclamaban con ese nombre en cuanto aparecía en el *hanamichi*, haciéndole saber cuánto habían estado esperando por él.

Si no fueran suficientes las restricciones que les ponía el gobierno para ejercer su oficio, el público que los amaba tanto no era precisamente tolerante con ellos, podían adorarlos en tal o cual personaje, pero no soportaban que cambiaran su *gei*, el estilo de actuación en que se habían especializado. A diferencia de nuestros días, en que la versatilidad de un actor es aplaudida, si a uno de los actores de aquél entonces se le ocurría incursionar en un *gei* que no fuera el suyo, en lugar de aplausos y vítores al aparecer en el escenario, lo abucheaban y pedían que se fuera¹⁹⁶. Definitivamente ser un actor no era algo sencillo, pero aún con todas las imposibilidades ellos habían nacido para ello y los escenarios eran suyos.

Estos son los avances teatrales más destacados que se dieron durante el periodo Genroku, periodo decisivo para el Kabuki que, sumados a la dramaturgia y la creación de técnicas actorales, cimentaron fuertes bases que permitieron al Kabuki sobrevivir intacto a los siglos. Después vino el escenario giratorio en la segunda mitad del siglo XVIII, más obras de mayor complejidad, familias enteras dedicadas a determinado *gei*, más *ukiyo-e*, más actores que elevaron el nombre de su *gei*; mas nunca nadie, ni ningún adelanto tecnológico igualaron a Danjūrō, Tōjuro, Ayame y la sencillez de un teatro que apenas surgía.

¹⁹⁴ Shaver, *op. cit.*, p. 62.

¹⁹⁵ Kawatake, *op. cit.*, p. 39.

¹⁹⁶ Bowers, *op. cit.*, p. 138.

Conclusión

El Kabuki es un teatro del pueblo para el pueblo, que en sus inicios tuvo que resistir a grandes embates que estuvieron a punto de destruirlo. Actualmente es un teatro tradicional que se sigue representando, ya sea por compañías profesionales con costosos niveles de producción y músicos en vivo, o por compañías locales, que son más modestas y representan las obras con vestuarios hechos por ellos mismos y música grabada. De cualquier manera, es un teatro que a 400 años de su creación se sigue representando. La gente se sigue emocionando cuando salen a escena los personajes y les cuentan sus épicas batallas, no importa que la audiencia ya las sepa de memoria. Lo que el público ve en las obras de Kabuki es su historia, son pasajes que de manera más o menos realista retratan los sucesos que dieron forma a la nación que actualmente son; de no ser así, el Kabuki es testimonio de la época en que nació. Habla de las costumbres de los *chōnin* durante la época Edo, las obras son el testimonio de sus deseos y su forma de ver el mundo.

A mi manera de ver las cosas, en México no tenemos algo tan representativo. Existen los danzantes del Zócalo o los voladores de Papantla, hay incontables danzas típicas de cada estado, pero ninguna tiene el alcance que el teatro tradicional japonés. El público mexicano no acude religiosamente a cada temporada de representaciones.

Mi intención con este trabajo no es que copiemos lo que Japón hizo, lo que realmente quiero es inspirar a otros a experimentar con diversos estilos teatrales. Dejar por un momento de lado “el método”, olvidarnos por un momento de Stanislavski y otras técnicas que implican la creación del personaje de adentro hacia afuera, que se sirven de evocar las memorias más profundas y oscuras para dotar de vida al personaje.

¿Qué pasaría si intentáramos hacer algo como lo que hace el Kabuki? Crearíamos un código actoral propio. Por supuesto que no se trataría de un teatro realista, pero sería algo espectacular y llamativo. Claro que deberíamos prescindir de la especialización que impide a los actores desempeñarse en diversos tipos de personaje para que no sean encasillados en uno sólo durante toda su vida. Tampoco sería necesario que los hombres estudiaran a detalle el comportamiento femenino. En tiempos del Kabuki era indispensable porque las mujeres habíamos sido expulsadas de los escenarios, pero ahora las cosas han cambiado y nosotras

mismas podemos crear estilos actorales propios, porque los escenarios son tan nuestros como de ellos.

Nuestros héroes serían dioses relatando sus increíbles mitos, o como en el Kabuki, serían los mismos hombres relatando los 300 años de peregrinar desde Aztlán a Tenochtitlan. Hablarían de las batallas que libraron y de todas las dificultades que sufrieron, con Huitzilopochtli siempre al frente de la peregrinación, eso hablando solamente de lo que nos enseñan en los libros de texto, pero ¿cuántas culturas más hay en este país de las que no conocemos nada? Qué mejor medio para conocerlas que un teatro dinámico y vistoso. Otro tema que se podría abordar es la Conquista española, o la intervención estadounidense en la que se robaron medio México en 1848, la francesa de 1864 y el Segundo Imperio. Al igual que en el Kabuki crearíamos nuestros propios *sekai*, pues todos estos temas se pueden contar desde diversos puntos de vista o centrándose en diferentes personajes: Malintzi, el Batallón de San Patricio, La Emperatriz Carlota... hay un sinfín de opciones. Nuestro teatro sería una manera ágil y entretenida de dar a conocer la historia en un país al que precisamente esta materia no le importa mucho.

Irene Akiko no es la primera en incorporar exitosamente elementos del teatro oriental en México. A mediados del siglo pasado, Seki Sano usó algo muy parecido al *hanamichi* en su puesta en escena de *Un tranvía llamado deseo* en 1948¹⁹⁷, causando un gran revuelo por lo novedoso de sacar la acción del escenario principal. Durante su estadía en México se destacó por ser un director experimental, como se puede ver a través de las críticas de Armando de María y Campos. No siempre tenía éxito, y los costos de sus producciones muchas veces eran demasiado elevados, pero sus espectáculos despertaban el interés del público y otros profesionales del teatro.

Como dije anteriormente, no se trata de copiar al pie de la letra nada, sólo de tomar lo que nos convenga para mejorar, después de todo, estamos hechos de una mezcla de diferentes culturas, podemos asimilar una más.

¹⁹⁷Tanaka, Michiko, "Seki Sano y el teatro tradicional japonés", en Tanaka Michiko (coordinadora), *Encuentros en cadena: las artes escénicas en Asia, África y América Latina*, vol. 35, no.2, 1998, pp. 131-154, p. 145.

El teatro Kabuki es un ejemplo de que no hay imposibles cuando se tiene amor por lo que se hace y por el público para quien se trabaja, y si ese público de verdad quiere algo, va a pelear por ello.

En esta ocasión elegí hablar del Kabuki, pero existen muchos otros estilos que deben estudiarse, de la India, China, Bali... hay tanto por conocer y de lo cual aprender algo para enriquecer nuestro teatro, para hacerlo más llamativo y recuperar al público que hemos perdido.

Fuentes consultadas

- BOWERS**, Fubion, *Japanese Theatre*, Joshua Logan (prólogo) New York, Hill and Wang, 1952, 204 pp.
- CID** Lucas, Fernando, “Kabuki: un teatro ¿sin mujer? Sombras, luces y contraluces del *onnagata*”, en Bartés, Elena, David Almazán (coordinadores), *La mujer japonesa. Realidad y mito*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 375-400.
- CAVAYE**, Ronald, Kabuki, *Teatro tradicional japonés*, Ichikawa Danshiro IV (prólogo), María Bango Amorín (traducción), Guijón, Satori Ediciones, 2008, 209 pp.
- COSSÍO** Cossío, Óscar, *La tensión espiritual del teatro Nô*, México, UNAM, 2001, 258 pp.
- GANADO**, Edgardo, “Introducción al Ukiyo-e”, en *Ukiyo-e: estampa japonesa*, Museo de Arte Carrillo Gil, México, 1993, pp. 17-33.
- GARCÍA** Rodríguez, Amaury A., *Cultura popular y grabado en Japón siglos XVII a XIX*, México, El Colegio de México, 2005, 145 pp.
- HALL**, John Whitney, *El imperio japonés*, Marcial Suárez (traducción), 16° ed., México, Siglo XXI, Colección: Historia Universal, volumen 20, 2006, 355 pp.
- HICKEY**, Gary, *Beauty and desire in Edo period Japan*, Camberra, Publicatons Department of the National Gallery of Australia, 1998, 72 pp.
- KAIBARA**, Yukio, *La historia del Japón*, México, FCE, 2000, 339 pp.
- KAWATAKE**, Toshio, *El estilo y belleza del kabuki*, Bogotá, Universidad de Los Andes, en: <http://www.japonartescenicass.org/teatro/generos/kabuki.html>, junio-07-2016.
- KAWATAKE**, Toshio, *Kabuki: Baroque fusion of the arts*, Frank y Jean Conell Hoff (traducción), 2ed, Tokyo, International House of Japan, 2006, 283 pp.
- KOMPARU**, Kunio, *Teatro Noh: principios y perspectivas*, Bogotá, Universidad de Los Andes, en: <http://www.japonartescenicass.org/teatro/generos/noh/simbologia0-1.html>, junio-07-2016.
- MARÍA** de y Campos, Armando, *Reseña histórica del teatro en México 2.0/2.1* en: <http://criticateatral2021.org/html/2find.php?busqueda=Seki+sano>, enero-30-2020.
- MASAKATSU**, Gunji, *The Kabuki Guide*, Christopher Holmes (traducción), Japón, Kodansha International Ltd., 1987, 144 pp.

- NITOBÉ**, Inazo, *Bushido, el alma de Japón*, Ana María Díaz (traducción), México, SAGA Ediciones, 2005, 158 pp.
- ONO**, Sokyo, *Sintoísmo, el camino de los Kami*, William P. Woodgard (prólogo), María Bango Amorín (traducción), Gijón, Satori Ediciones, 2008, 124 pp.
- SHAVER**, Ruth, *Kabuki costume*, Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1966, 396 pp.
- TAMBURELO**, Adolfo, *Grandes civilizaciones; Japón*, Yasunari Kawabata (prólogo), Juan Blanco Catala (traducción), Verona, Mas-Ivars Editores S.L., 1971, 191 pp.
- TANAKA**, Michiko, Víctor Kerber, *et al. Historia mínima de Japón*, México, El Colegio de México, 2011, 407 pp.
- TANAKA**, Michiko, “Seki Sano y el teatro tradicional japonés”, en Tanaka Michiko (coordinadora), *Encuentros en cadena: las artes escénicas en Asia, África y América Latina*, vol. 35, no.2, 1998, pp. 131-154.
- VIVES**, Javier, *El teatro japonés y las artes plásticas*, Guijón, Satori Ediciones, 2010, 169 pp.
- VOLTES** Bou, Pedro, *Historia del Japón*, Barcelona, Salvat, 1957, 204 pp.
- YOUNG**, Margaret, *Kabuki: Japanese drama*, Bloomington, Eastern Press, 1985, 359 pp.