



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

kabuki. *Espectáculo teatral japonés nacido en los albores del shogunato Tokugawa (1603-1868).*

Mezcla de danza, música y actuación, que quiere ser un deleite para todos los sentidos del público.

Diferente en su estética y poética al rígido Noo. Si en el Noo apenas existían tramoyas o utilería, en este género llegarán a ser grandiosas y buscarán sorprender al auditorio con imponentes despliegues de escenografías, personajes voladores, uso de trampillas, etc.

Su significado podría traducirse, leyendo los tres *kanjis* por separado, por: *ka*, cantar; *bu*, bailar; y *ki*, habilidad o interpretación; pero también puede realizarse una lectura de estos ideogramas disociados, lo que haría derivar este término del verbo *kabuku*: “inclinarse”, “estar fuera de lo normal o de la regla”... por lo que podría ser lo “experimental” o, incluso, lo “extraño”, adjetivos que le van muy bien en sus primeras etapas de conformación, cuando se ve como el teatro opuesto al Noo, el que se hacía en los palacios y en los templos desde hacía varios siglos, protegido por la clase dirigente.

En la prensa española de finales del siglo XIX podemos encontrar un buen número de alusiones a este género teatral. Por lo general, se trata de noticias breves que recogen las visitas de compañías o actores nipones de gira por Europa, aunque, en relativamente poco tiempo, irán apareciendo artículos más elaborados. Sonadas fueron las funciones en 1902 de la actriz Sada Yacco (1871-1946) y su compañía en Madrid y Barcelona; aunque su arte no era Kabuki en un sentido estricto, sino, más bien, una mezcla difícil de disgregar entre artes escénicas niponas (danzas populares incluidas) y teatro occidental, su llegada supuso que el teatro nipón tuviera más

presencia en las páginas de los diarios españoles, y que palabras como geisha o samurái diesen el salto allí.

Es el libro *Dai Nipón (El Japón)*, de 1906, obra del polifacético médico catalán Antonio García Llansó, el que contiene abundantes datos y algunas ilustraciones sobre el Kabuki. En al menos tres capítulos de su obra se habla sobre dicho género. Se narran los orígenes, los tiempos de Okuni, los días en los que la doncella representaba en el templo de Izumo (en el que, al parecer, su padre trabajaba como herrero); y, junto a estos datos relativos a esta etapa inicial, algunos verdaderamente reveladores, como cuando nos habla de la invención del telón de boca en las tablas niponas; cortinón que, a diferencia de lo que ocurre en Occidente, no se alza y se baja, sino que se corre y se descorre. Su color tampoco es el rojo que solemos ver en nuestros teatros *alla italiana*, sino que tres colores, divididos en gruesas franjas, son los que exhiben: el negro, el verde y el naranja. Y, acompañando toda esta información de la escena, otro nombre propio Monzaemon Chikamatsu (1653-1725), tal vez el dramaturgo nipón más importante -junto con Zeami- de todos los tiempos, “Tchikamatsu-Manzoyemon”, transcribe García Llansó, y de él nos da algunos datos sobre su vida y obra.

Es Chikamatsu, escritor que naciese en el seno de una familia de samuráis, un nombre importante y, desde luego, marca un antes y un después en el ámbito del Kabuki y también en el del teatro de títeres (o Bunraku).

Chikamatsu es un escritor sólido, con estilo propio, que conoce bien las palabras y juega con sus significados. Sus argumentos están bien elaborados, lo mismo que los personajes que aparecen allí, por lo que consigue dar seriedad y dignidad tanto al oficio de dramaturgo como al

kabuki

mismo espectáculo. Es interesante señalar que durante mucho tiempo el público asistía al teatro para ver a los divos del momento y no a ver las obras, por célebres que fueran (si obviamos la famosísima *Kanadehon Chuushingura*, estrenada en 1748, cuyo éxito, pretensiones e implicaciones con el pueblo japonés va por otros derroteros y casi que es única en su especie); es más, estos actores eran aclamados por el público en mitad de sus ejecuciones con largas ovaciones y fueron los motivos de innumerables *ukiyo-e*, que sus filas de fans compraban y coleccionaban.

La manera de plantear las sesiones teatrales ha cambiado con el tiempo, ya que dichos actores llegaban a organizar las veladas tomando actos o escenas de diferentes obras, siempre guardando que pudieran lucirse en cada lance. Con Chikamatsu se pasa de ese anonimato al reconocimiento por parte del público, tanto del guión como del escritor.

Para la historia del Kabuki ha quedado la colaboración entre el citado dramaturgo y una de las estrellas del momento, el actor Sakata Toojuuroo (1647-1709), para quien escribirá desde 1689 hasta 1703 un número de piezas dedicadas a exaltar sus virtudes como ejecutante, creando papeles para los que estaba especialmente capacitado, los de un don Juan, valiente y gentil, que, por desdichas del destino, se ve desprovisto de su buena estrella. Si bien podría decirse que estas preferencias encorsetarían de algún modo la creatividad de Chikamatsu, las obras que compuso en esta época están aún por encima de las de otros escritores contemporáneos, menos dotados y cuyos argumentos se cimentaban en el uso sistemático de elementos fantásticos y espectaculares, haciendo uso (y abuso) de tramoyas, trampillas, bofetones, etc.

De 1925 data una interesante columna que apareció en el *Heraldo de Madrid* y que ya incluye este vocablo en su título: “Del teatro japonés. El

"Kabuki" y el "Katsureki""", rubricada por Manuel Pedroso. Otra vez vuelve a ser aquí Sada Yacco quien nos introduce en las artes teatrales de su país. La diferencia está, con respecto a artículos anteriores, en que Pedroso ya nos avisa que el teatro que traía Yacco en sus maletas no era "japonés legítimo". Estaba, pues, bien informado el periodista español cuando afirmaba que no era Kabuki, el "teatro tradicional y popular", sino que en su país de origen se había distinguido Yacco por hacer una imitación del teatro que hacían los occidentales. Sin duda, Sada Yacco, a pesar de desarrollar una forma personal de teatro, que no podría circunscribirse por completo a las formas clásicas como eran el Noo o el Kabuki, colaboró, con la fuerza visual que poseían sus montajes, a difundir la imagen de las artes escénicas niponas (incluidas las danzas) en diversos países de Europa, también en España. Artistas como Picasso, pensadores como D'Ors o columnistas como Rodríguez Córdola, junto a autores de varios artículos más aparecidos en la prensa, dan fe del impacto (positivo o negativo) de la actriz y bailarina en la cultura teatral de nuestro país.

Por otro lado, y siguiendo con el texto de Pedroso, tenemos aquí la palabra Katsureki-geki, un término muy específico dentro del ámbito de esta forma teatral; sirve, en efecto, para referirse a un grupo de piezas que cuentan en sus libretos con ideas tomadas del teatro occidental (especialmente de autores realistas), pero siguen teniendo muchas imbricaciones con el Kabuki, sobre todo la parte estética, no en vano, quien impulsa este movimiento que quiere conjugar elementos del teatro venido desde fuera de sus fronteras con el nipón es el gran actor Ichikawa Danjuroo IX (actor que, por cierto, también aparece citado en el texto de Pedroso). Lo que no dice el periodista ibérico es que este actor fue trascendental en la cronología del Kabuki más purista, lo mismo que para la corriente que pedía aires de renovación. Gracias a él se introducen nuevas

kabuki

maneras de formación actoral, por ejemplo, la que explora el interior del personaje, muy en la línea de lo que propone Konstantín Stanislavski. Pero también es Danjuroo quien fuese un especial ejecutante en el arte de los *mie*, o poses que realizan los actores del Kabuki en los momentos clave de la representación, al llegar un instante de especial tensión, entonces pareciera que se detiene el tiempo y el escenario parece una estampa o un grabado *ukiyo-e*, en el que los personajes lucen esplendidos vestidos y lucidos maquillajes faciales (*kumadori*), que sirven para indicar al espectador quién es quién en la obra, sin necesidad de que pronuncien una sola palabra.

Termina el artículo enumerando una nómina de varios alumnos de este maestro, que en su tiempo se encargaron de mantener vivo el arte del Kabuki y lo aprendido del gran Danjuroo, aunque, por los nombres incompletos que nos proporciona el reportero, se nos hace hartamente complicado identificarlos a todos, ya que Danjuroo tuvo un buen número de discípulos y seguidores.

Parémonos un momento a señalar que un peldaño más arriba del Katsureki-geki en esta escalera hacia la liberación de los cánones clásicos encontraríamos al Shimpa, desprovisto ya de las convicciones del Kabuki; este es el término nipón para referirse a las primeras agrupaciones amateurs (mixtas, ya que hasta ese momento tanto las compañías de Noo como las de Kabuki o Bunraku estaban constituidas en exclusiva por hombres) que quieren hacer un teatro a la manera occidental, desde sus textos hasta las puestas en escenas, aunque tuvieron un éxito moderado en Japón y no sería hasta la llegada del Shingeki, con dramaturgos como Mishima o Abe, cuando arraigase esta forma de entender el teatro.

Siguiendo con la presencia del Kabuki en la prensa española, también merece ser destacado un artículo de 1933, “Estampas del teatro japonés”, que vio la luz en *Nuevo Mundo*, de José Francés, en el que datos fehacientes sobre la historia del Kabuki aparecían mezclados con otros que nada tenían que ver; estaba el nombre de Okuni no Izumo, su creadora, su historia de amor apasionado con su *partner*, teatral y en la vida real, o los varios edictos del Japón Tokugawa en contra de que continuasen las funciones de Kabuki. Pero es equívoca la fecha que da el autor y, además, faltan otras, ya que de 1616 data el decreto que prohíbe a la compañía de Okuni actuar, puesto que se le acusa de ejercer la prostitución y utilizar la danza y la representación para enmascarar dicha práctica; en 1629 vuelve a repetirse esta prohibición, extensiva ya a varias troupes femeninas que hacían Kabuki; y en 1652 se proscribía el de los púberes, que fueron el reemplazo de las féminas, por lo que el trabajo teatral quedaba para hombres o para no tan niños, que no deberían despertar la atracción física entre el público. Vemos que en medio siglo cambiaron los ejecutantes, pero no las ganas del público de ver Kabuki.

Quienes persiguieron esta manifestación escénica, políticos y funcionarios influenciados por el rígido pensamiento neoconfuciano, imperante bajo el régimen de los Tokugawa, opinaban que el Kabuki resultaba pernicioso para los nobles y los religiosos, que podrían perder la cabeza, sus bienes e, incluso, la estima social, primero por las muchachas que bailaban y actuaban en sus primitivos escenarios y luego por los efebos que tomaron su relevo (el libro de Ihara Saikaku (1642-1693) *El gran espejo del amor entre hombre*, que ya podemos disfrutar traducido en español directamente desde el japonés, en dos volúmenes, da varios ejemplos tomados de la realidad).

kabuki

Trocáronse, en efecto, los artifices, se suavizaron los contoneos y la sensualidad en los actores, se vigiló la conducta en los interiores de las salas, pero el Kabuki siguió su progresión ascendente hasta llegar a ser un verdadero fenómeno de masas a finales del siglo XVII, de manos ahora de la poderosa clase burguesa o *choonin*, que dictaron la moda y la cultura del periodo Genroku (1688-1704), y quienes fueron los mecenas de un buen número de actores, empresarios, literatos o grabadores.

Como sucedió con el Noo, sabemos por algunas ilustraciones conservadas que algún trato debieron tener las gentes del Kabuki -sobre todo las de sus primeros tiempos- con los ibéricos allí destinados. Sin ir más lejos, en un colorido biombo de fondo dorado podemos ver representada a la creadora del Kabuki travestida de samurái, portando un rosario cristiano al cuello; entre el numeroso público allí congregado, a la derecha del espectador, encontramos a dos personajes extranjeros (españoles o portugueses, por su indumentaria). Ciñéndonos a la ilustración, la osadía que aquí demuestra Okuni es doble: por un lado, al llevar las ropas y las espadas de la casta guerrera (*bushi*), respetada e incluso temida por el pueblo; y, por otro, al poner a la vista de todos el elemento que distinguía a unos invitados, los ibéricos, que se volvían molestos por momentos, hasta llegar su total expulsión, concluyendo así el denominado “Siglo Cristiano de Japón”, que va desde 1549 hasta 1640.

Esta era la realidad de dichas crónicas tempranas hechas en nuestro país, escuetas y sin mucho respaldo bibliográfico. Se comienzan a leer algunas referencias hechas sobre los trabajos firmados por Aston, Chamberlain o Hearn, pero mucho habrían de tardar los estudios hechos de primera mano sobre el Kabuki, lo mismo que sobre el Noo o el Bunraku. El profesor de la Universidad de Zaragoza Vicente David Almazán ha dedicado varios artículos a la presencia del teatro nipón en nuestra prensa,

realizando un rastreo verdaderamente exhaustivo, aportando mucha luz al respecto, aunque algunos de estos textos aglomeren o mezclen las noticias teatrales con otros asuntos, por ejemplo, descripciones del ejército nipón o datos sobre la prensa de dicho país, todo ello motivado más por la curiosidad hacia lo foráneo que por un verdadero interés por las artes escénicas del País del Sol Naciente.

Yendo desde el periodismo a la narrativa, hay vaporosas alusiones al teatro Kabuki en “El Japón heroico y galante”, de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), en donde el escritor guatemalteco cita, a vuelapluma, un par de títulos: la archiconocida historia de los *Cuarenta y siete Ronines* (que no es sino *Kanadehon Chuushingura*) y otra muy rara ya en la programación de los teatros de hoy, aunque gozase de fama en su tiempo, *Ume no Haru Gojuusan tsugi*, que tiene como protagonista a un gato fantasmal (*nekomata*) y que Gómez Carrillo recoge con el nombre incompleto de “Huma no Haru” (p. 17).

Moviéndonos por terrenos más firmes que las simples insinuaciones, sin duda el espectáculo al que asistió Blasco Ibáñez en 1923, cuyas impresiones recogió en su *Vuelta al mundo de un novelista*, fue una sesión de Kabuki. Aunque no prodiga palabras de arrobamiento o entusiasmo hacia él, sí nos proporciona datos interesantes, como, por ejemplo, la fiel descripción que realiza de las fachadas de los teatro del Kabuki (*shibai*), todo un despliegue de coloridas banderolas, adornadas con los blasones (*mon*) de los actores, de las compañías o de los mismos teatros; nos habla de las representaciones en los carteles anunciadores de actores y aun de las escenas más importantes que luego se ejecutarán con actores de carne y hueso sobre el escenario, tal y como las plasmarían los maestros del grabado *ukiyo-e* y práctica que, no olvidemos, se sigue realizando aún en

kabuki

nuestro días (empleando otras técnicas de impresión, pero queriendo recordar en la fotocomposición la cartelería de los días pasados).

Pero lo que más llama la atención al valenciano es ese viejo oficio, el de los “hijos nacidos de la unión ilegítima entre el sueño y la realidad” (p.396), en palabras de Yukio Mishima, que es el de los actores varones que se dedican desde sus inicios en su carrera teatral a encarnar los papeles femeninos; nos habla de los *onnagata* u *oyama*, que así se dice en japonés. Está recogido en las páginas del escritor che el desconcierto del extranjero que descubre que es un varón la delicada damisela que ha visto desde su asiento; se indigna y también olvida que en el teatro isabelino, por ejemplo, era común dicha práctica.

La larga duración de las obras de Kabuki también está plasmada en el texto de Blasco Ibañez cuando escribe: “A esta hora del anochecer, cada uno de dichos dramas debe estar ya en el acto treinta o cuarenta, pues su representación empezó poco después de la salida del sol. Pero esto no impide que entren nuevos espectadores y busquen asiento junto a los que han almorzado y comido sin moverse, y se disponen ahora a cenar, siguiendo con incansable atención las aventuras del héroe” (pp. 146-147). No dice, en cambio, que la forma de asistir al Kabuki difería un tanto de la forma de hacerlo en Europa, ya que los japoneses -y reminiscencias de esto se pueden comprobar hoy también- pueden asistir a los actos que sean de su agrado, sin estar obligados a permanecer de principio a fin en la sala, en muchos casos porque no se representa una obra completa, sino una selección de las mejores partes de tres, cuatro o más títulos.

Volviendo al *onnagata*, en el texto del autor de “La barraca” leemos que se sorprende al descubrir que todos los actores sean hombres, incluidos aquellos que deben encarnar los roles de mujeres jóvenes, aunque esto lo

hagan con poca donosura o credibilidad, a los ojos del español. Años antes, en 1909, para ser exactos, había aparecido en el periódico *Alrededor del Mundo* un breve artículo que también trataba sobre la ausencia de la mujer en el Kabuki, llevaba por título: “El gran actor-actriz del Japón. Un teatro donde no trabajan mujeres”, y hacía referencia al actor Baiko, que no era otro que Onoe Baikoo VII (1870-1934), uno de los más apreciados intérpretes de todos los tiempos de *wakaonnagata* o mujeres jóvenes y damiselas cortesanas.

Anécdota incluida sobre la recepción de estos personajes entre el público nipón, su autor hace hincapié allí en la capacidad que posee Baiko para transformarse, de hombre, alto, robusto y gallardo en delicada y refinada geisha, como si se desdoblara, como si fuera capaz de delimitar perfectamente un sexo y otro en su misma persona.

Un documento más sobre estos actores especializados en caracterizar a la mujer, esta vez hecho relato, lo tenemos en español en el conjunto de cuentos titulados *La perla y otros relatos*, de Yukio Mishima (1925-1970), gran experto en el Kabuki, autor él mismo de varias obras de este género, poseedoras todas del lenguaje y del ornamento escenográfico propio de la época de Genroku, y amigo íntimo de los mejores *onnagatas* del momento (Stoke, 203-217).

En este cuento, que no deja de incluir algunos elementos agridulces, al más puro estilo narrativo de Mishima -y en traducción de Antonio Cabezas-, tenemos recogidos los entresijos del duro oficio de *onnagata*: su rígido entrenamiento, los momentos antes de salir a escena y cómo se muestran en el trato personal con sus admiradores, tomado todo ello de la realidad, puesto que en incontables ocasiones estuvo su autor en los camerinos de

estas estrellas, por ejemplo con Nakamura Utaemon VI, observando todo, siendo él mismo participe de lo que narra en su relato.

Es Yukio Mishima, tan interesado por lo moderno como por lo clásico, quien dijo de otro de los más notables *onnagatas* del momento, Bando Tamasaburoo, que era como una estatuilla de porcelana. Cuando vemos sus fotografías o sus grabaciones no podemos más que estar de acuerdo con el novelista. En relación a este “hermoso estatismo”, no olvidemos que ya nos referimos antes a los momentos de inmovilidad que se producen en el Kabuki, los *mie*, y, efectivamente, lo mismo que sucede en el Noo, este espectáculo es el resultado de la unión entre el más agitado movimiento (acompañado al son de una música violenta) con la calma más absoluta, y, en un número abultado de piezas, los papeles femeninos representan tanto lo uno como lo otro.

En un raro monográfico dedicado a las artes escénicas de Japón (a las clásicas y también a los movimientos de vanguardia inspirados por Occidente) de los cuadernos de el diario *El Público*, de 1987, se recogía un texto del que en Japón está considerado como uno de los críticos teatrales más reputados, especialista en Kabuki, Masakatsu (Matsabasu aparece en el suplemento en cuestión) Gunji, quien, refiriéndose a este asunto del movimiento de los actores del Kabuki, escribe: “Especialmente típicos del Kabuki, por emplear kata más estilizados y artificiosos que los de cualquier otra clase de papel eran los *onnagata*” (p.29); es este mismo investigador quien ha definido el oficio del *onnagata* utilizando un texto clásico, la completa preceptiva que para dichos actores escribiera Yoshizawa Ayame I (1673-1729): “Tan pronto a un *onnagata* le ocurre que debe volver a los papeles masculinos por no resultar satisfactorias sus caracterizaciones femeninas, su arte está acabado. Gústete o no, una mujer verdadera no puede convertirse en un hombre. Es inimaginable que pueda cansarse de

ser mujer y que se convierta, en su lugar, en hombre. De igual modo, un *onnagata* que asuma esa actitud no podrá comprender realmente ni expresar los sentimientos de una mujer” (p.29). Así, pues, constatamos que sobre este original ingrediente del Kabuki tenemos bastante información hecha en español, lo que no podemos decir de su orquesta, su coro, su vestuario o sus escenografías y tramoyas, elementos igualmente únicos y necesarios para llevar a cabo una verdadera función de Kabuki y lo que ha ocasionado que fuera de sus fronteras, debido a lo complejo de la disposición del espacio y de estas necesidades escénicas, haya habido dificultades para programarlas fuera de Japón.

El escenario del Kabuki es, en efecto, una caja mágica donde todo prodigio puede obrarse, donde hay que frotarse los ojos para comprobar que lo que allí vemos es real. Es el fruto de años de investigación dedicados al deleite de los sentidos del auditorio. El público se asombra ante la súbita desaparición de los actores a través de las trampillas o ante espectrales visiones que ponen la piel de gallina; pero también cuando de las entrañas del edificio surgen, por medio del *mawari-butai* (lit. “escenario giratorio”), grandes estructuras escenográficas, como fortalezas o templos. De igual modo se deleita al oído, con el canto, con la salmodia del coro, con los solos desgarradores del *shamisén*... incluso el olfato reacciona, al respirarse una atmosfera especial al llegar el olor a incienso de algunas obras, o las reminiscencias olorosas del combustible de teas y pebeteros. Hace ya algunos años titulé uno de mis primeros libros *La espléndida flor de mil colores: el teatro Kabuki*, ahora sigo muy conforme con el título, pensando que el Kabuki es precisamente eso, una gran flor de innumerables pétalos que exhibe multitud de colores, puros, diluidos y entremezclados, destilando un aroma especial y embriagador.

kabuki

En 2012, durante una visita a Japón, asistí a una representación de Kabuki en el *Kabuki-za* de Tokio, para muchos el templo supremo de este arte; a mí lado tenía a un señor japonés de unos 50 años, muy pendiente de lo que sucedía sobre el escenario. Después de un largo rato de representación -y aprovechando que recogí del suelo su programa de mano con la oculta intención de iniciar con él una conversación-, tras decirle que venía de España sólo para ver Kabuki, Noo y Bunraku, él, con mucho respeto, pero con algo de humor en sus palabras, me dijo, chapurreando en inglés, algo como: “Todo está en el Kabuki; si quieres aprender nuestra historia puedes venir al Kabuki, si quieres aprender nuestros mitos puedes venir al Kabuki, a oír poesía y canciones populares de los pueblos pequeños, o a escuchar música hecha con instrumentos tradicionales; si quieres ver cómo eran los vestidos antiguos o los combates entre samuráis puedes venir al Kabuki, y también si quieres ser mago puedes venir al Kabuki”. Una definición magnífica hecha por ese anónimo espectador que ahora resuena en mi cabeza y que cobra mayor vigencia si pienso en cómo trasladar lo que sucede en el interior de la *shibai* al lector de español. Todo eso está en las funciones de Kabuki, más la rara percepción de que el artificio es verdadero, al menos mientras permanecemos en nuestro asiento. Si me piden que haga yo un balance de todo lo dicho hasta ahora, diré que, en efecto, se puede conocer mucho de Japón y de los japoneses asistiendo a su teatro, observando con detenimiento, todo dependerá de la disposición y de las ganas de aprender con las que compremos la entrada.

Pero, lamentablemente, la ausencia de compañías o de actores japoneses en nuestro país, y lo lejano de su cuna, hicieron que el término Kabuki tardara mucho en recogerse y explicarse en nuestro idioma. El primer capítulo de libro dedicado a este espectáculo, hasta donde yo sé, es el del japonólogo onubense Antonio Cabezas García, quien en su

Literatura Japonesa escribe sobre Kabuki y Bunraku a la par, tal vez por lo imbricado de estos dos géneros. En general, nos habla de historia y de teoría literaria, pero no está, por ejemplo, el abigarrado escenario que se utiliza, que casi llega a ser un personaje más de la obra. Uno de los elementos que más impresiona, además del citado escenario giratorio o *mawaributai*, es el *hanamichi* (lit. “Camino de las flores”), que es una larga pasarela de madera que atraviesa el escenario longitudinalmente, por la que aparecen los personajes de la obra, en ocasiones creando un hermoso desfile con modelos sacados del periodo Edo. También allí, tan cerca del público, se representan algunos de los momentos culminantes de las piezas. Es dicho artilugio la evolución lógica y pensada para el Kabuki del *hashigakari* del Noo, por donde, obligatoriamente, hacían su aparición y se presentaban los personajes de las obras.

Personajes voladores, el uso del fuego o del agua, de grandes espejos para producir efectos visuales y otros trucos, como antes decía, hicieron las delicias del público durante el periodo Genroku (1688-1704), pareciendo que importaba más el puro espectáculo que los guiones de las obras. En relación a esto, algunos de los autores más famosos, que han sabido mantener su firma al lo largo de los siglos, han sido el ya aludido Monzaemon Chikamatsu, considerado por algunos estudiosos el Shakespeare nipón, no en vano, su riqueza léxica, sus juegos de palabras y la construcción de algunas de sus escenas, históricas o domésticas, podrían asimilarlo al bardo de Stratford-upon-Avon. También es recordado Namiki Gohei I (1747-1808), el mejor de su generación, autor que, como sucedía con otros muchos más, escribió en colaboración con otros dramaturgos. Sus guiones eran muy demandados en su tiempo y los teatros más importantes le encargaron algunas de sus obras mejores. Autor prolífico fue Namiki Shoozo I (1730-1773), muy valorado en la región de Kamigata (Osaka,

Kioto), donde el Kabuki gozaba de una vida muy intensa y era diferente al desarrollado en Tokio. Mientras que en la nueva capital triunfaba el “estilo fuerte” u *aragoto*, personificado en Ichikawa Danjuroo, que ejecutaba papeles de superhéroe al más puro estilo de Hércules, en la antigua capital del país y en las ciudades vecinas preferían el *wagoto* o “estilo suave”, dramas domésticos, con protagonistas más sencillos, muchos de ellos pertenecientes a los estratos más bajos de la sociedad, muy humanos y con problemáticas cotidianas.

Tsuruya Namboku IV (1755-1829), a pesar de haber mantenido su fama, vivió en la miseria durante gran parte de su vida. Aunque tuvo muchos discípulos y fue el creador de un subgénero muy aplaudido, las *kizewamono*, en donde los protagonistas eran aterradores espíritus femeninos, pasó por estrecheces económicas en muchos momentos de su vida.

El último de los dramaturgos profesionales del Kabuki fue Kawatake Mokuami (1816-1893). Hijo de una familia de mercaderes, desde joven estuvo inmerso en la cultura teatral de su ciudad natal, Tokio. Uno de sus teatros fetiche fue el *Shintomi-za*, donde estrenó un buen número de sus obras y edificio que pereció en el terrible terremoto de 1923. Fue un autor prolífico, que rubricó a lo largo de su vida más de 350 obras, entre piezas históricas, domésticas y de baile. A él debemos la obra titulada *Tsuchigumo* (“La araña de tierra”), inspirada en una pieza de Noo, que requiere de varios trucos escénicos (*keren*) y de maquillajes faciales únicos. Tal vez sea la más importante de cuantas se han escrito sobre animales demoníacos que se sigue representando hoy. A decir verdad, gran parte del repertorio que programan los teatros japoneses de nuestros días pertenece a Kawatake Mokuami. Dos de los mejores miembros de la familia Ichikawa (los

Danjuuroo VII y IX), tuvieron el honor de que Kawatake escribiera papeles para ellos.

Una vez más, deberíamos recurrir al libro de la profesora Jenara Vicenta Arnal Yarza, *Teatro y danza en el Japón*, para encontrar en español algo de información sobre algunos de estos dramaturgos; por supuesto que está Chikamatsu, pero también autores menos conocidos (menos aún en la época en la que la profesora Arnal redactó su libro), como Tsuruya Namboku (se refiere al IV, al que acabamos de referirnos), y también una descripción más completa de los elementos del Kabuki; claro está que Arnal conocía la obra de varios especialistas extranjeros dedicados al teatro japonés, como Aston o Fenollosa, pero, de igual modo, contaba con un bagaje propio.

A propósito de esos *Cuarenta y siete ronines* a los que me refería en páginas anteriores, en 2013 tuve el placer de poder coordinar un número monográfico de la revista *Kokoro* en el que uno de los mayores especialistas sobre la que tal vez sea la obra más paradigmática del repertorio del Kabuki, Akira Watanabe, hablaba en un largo ensayo sobre los hechos históricos que la propiciaron y la comparaba con el concepto europeo del carnaval. Nadie lo había hecho antes en español, nadie había dado tantas claves sobre la idiosincrasia japonesa apreciable desde las tablas y empleando este título señero. No en vano, dos de los mayores estudiosos de la cultura japonesa, Antonio Cabezas García, y, ratificando lo dicho por él, Ángel Ferrer y Casal, decían que existían, a grandes rasgos, dos tipos de japoneses, y no dependía esto del partido político al que votasen (bien conocida es la naturaleza bipartidista de los habitantes del País de Sol Naciente), sino que se dividían entre quienes apoyaban la venganza de los 47 leales samuráis y quienes la condenaban. La está polémica está servida (Cid Lucas, 2015, pp. 58).

Todo esto señala que el arraigo y el estudio del Kabuki, lo mismo que las otras artes escénicas japonesas, es reciente en nuestro país. De dos décadas hacia acá sí podemos constatar un interés sostenido, gracias a instituciones como la Embajada del Japón en España, la Japan Foundation, el Instituto de Japonología o la Asociación de Estudios Japoneses de España, no sólo por difundir la cultura escénica del País del Sol Naciente, sino también su cultura cinematográfica, artística, económica, etc. Destacable ha sido el esfuerzo de editoriales como la gijonesa Satori, dedicada en exclusiva a publicar sobre cultura y literatura japonesa, lo mismo que la revista, de carácter trimestral, *Kokoro*. En dicha editorial asturiana, precisamente, podemos encontrar la traducción desde el japonés de tres de las obras más representativas de Chikamatsu (que tienen su versión para Kabuki y también para teatro de marionetas); un trabajo que sólo la editorial Trotta, y de manera aislada, se atrevió a hacer cuando publicó en el 2000 *Los amantes suicidas de Amijima*, al cuidado del profesor de la Sophia University Jaime Fernández S.J., máximo especialista español en este dramaturgo y autor él mismo de una tesis doctoral en la que compara el tema del honor en las obras de Lope de Vega y en Chikamatsu (inérita aún, inexplicablemente).

BIBLIOGRAFÍA

Almazán, Vicente David, “La actriz Sada Yacco. El descubrimiento del teatro japonés en España”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 23, nº3, 1998, pp.717-732; Almazán, Vicente David, “Descubrimiento, difusión y valoración del teatro japonés en España durante el primer tercio del siglo XX”, *Artigrama*, nº13, 1998, pp.331-346; Bellah, Robert N., *Tokugawa Religion*, Boston, Beacon Press, 1957; Blasco Ibáñez, Vicente, *Japón*, Gadir, Madrid, 2013; Cabezas García, Antonio, *La literatura japonesa*, Madrid, Hiperión, 1990; Cavaye, Roland, *Kabuki*.

Teatro tradicional japonés, Gijón, Satori, 2008; Cid Lucas, Fernando, *La espléndida flor de mil colores: el teatro Kabuki*, Mérida, Consejería de Cultura, 2006; Cid Lucas, Fernando, “Kabuki: un teatro ¿sin mujeres? Sombras, luces y contraluces del *onnagata*”, *La mujer japonesa: realidad y mito*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 375-400; Cid Lucas, Fernando, “El arte nuevo de hacer... “Kabuki”: las teorías lopescas sobre el teatro y sus paralelismos en el “Kabuki” nipón”, *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 35, n° 1, 2009, pp. 9-21; Cid Lucas, Fernando, “Las aportaciones del profesor Antonio Cabezas al conocimiento en español del teatro clásico japonés”, *Ensayos en honor del profesor Antonio Cabezas (Fernando Cid Lucas y Shoji Bando eds.)*, Kioto, Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto, 2015, pp.45-60; Chiba, Yoko, “Sada Yacco and Kawakami: Performers of Japonisme”, *Modern Drama*, Vol. 35, n°1, 1992, pp. 35-53; Ernst, Earle, *The Kabuki Theatre*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1974; Francés, José, “Estampas del teatro japonés”, *Nuevo Mundo*, año XL, n° 2074, 8 de diciembre de 1933, pp. 23-25; García Llansó, *Dai Nipón) El Japón*, Barcelona, Manuales Soler, 1906; Gómez Carrillo, Enrique, *El Japón heroico y galante (adaptación)*, La Novela Corta, Madrid, 1917; Gunji, Masakatsu, “Rango y posición social”, *Cuadernos de El Público*, n° 26, 1987, pp.27-29; Hyland, Peter, “A Kind of Woman’: The Elizabethan Boy-Actor and the Kabuki Onnagata”, *Theatre Research International*, Vol. 12, n°1, 1987, pp 1-8; Leiter, Samuel L., *Kabuki Encyclopedia*, Connecticut & London, Greenwood Press, 1979; Mishima, Yukio, *La perla y otros cuentos*, Madrid, Siruela, 2008; Nakamura, *Matazo, Kabuki: Backstage, onstage. An Actor’s Life (Mark Oshima trad)*, Tokio & New York, Kodansha, 1990; Saikaku, Ihara, *El gran espejo del amor entre hombres*, Gijón, Satori, 2013; Stokes, Henry S., *Vida y muerte de Yukio Mishima*, Barcelona, Muchnik Editores, 1985; Watanabe, Akira, “La vida

kabuki

es un teatro: *Chūshingura* como arte de muerte y resurrección”, *Kokoro*, nº 12 (número extra), 2013, pp.2-21.

Fernando CID LUCAS

Asociación Española de Orientalistas (UAM). Madrid.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales