

EVOLUCIÓN DEL TEATRO JAPONÉS

Por KATSUHIKO TSUNODA

El arte dramático japonés remonta sus orígenes hacia el siglo VII, enraizándose con las danzas sagradas antiguas. En aquellos remotos tiempos, la floreciente China de la dinastía T'ang era un potente foco cultural que irradiaba a toda Asia. Durante la Época de Nara (años 710-794) penetró en el Japón, a través de Corea, una danza ritual de origen chino, llamada *Guigaku*, que fue introducida en las ceremonias budistas, pero su vida fue efímera. En esta danza se utilizaban máscaras con símbolos demónicos o de divinidades, para actuar en forma pantomímica.

Posteriormente hizo su aparición una nueva danza, de origen también chino, con influencias indias y coreanas, llamada *Bugaku*, que desplazó a la anterior, alcanzando su máximo apogeo en la Época de Heian (años 794-1192); esta danza se incorporó asimismo al ritual budista, y fue adoptada como entretenimiento de la Corte.

Esta danza clásica *Bugaku* iba acompañada

por la música de majestuosa melodía que ejecutaba una orquesta integrada por instrumentos de viento, de cuerda y de percusión, esto es, por flautas de bambú, por instrumentos de cuerda, tales como el «biwa», especie de laúd de cuatro cuerdas, el «koto» o arpa japonesa de 13 cuerdas, así como tambores y el pequeño gong de bronce, llamado «shoko». Esta música elegante, característica de Asia, recibe el nombre de «Gagaku», y se ha conservado a través de los siglos. Aún es ejecutada hoy día en determinadas solemnidades del Palacio Imperial. En las distintas modalidades de las antiguas danzas intervenían una o dos parejas de bailarines, o bien un solo bailarín, sin máscara o con ella, vistiendo ropas de seda de esplendorosa riqueza. Las danzas procedentes de China, India o Indochina son llamadas «Samai», esto es, danzas de la parte izquierda, y su música, «Saho», es producida por ocho instrumentos (tres flautas, dos de cuerda y tres tambores); estas danzas se caracterizan por movimientos de suave y majestuosa lentitud, y los vestuarios son de color encarnado. En cambio, las danzas de la parte derecha, llamadas «Umai», son las procedentes de Corea y autóctonas del Japón. Se ejecutaban con vestuario verde, siendo sus movimientos más animados y festivos. Su música, llamada «Uho», se realizaba por orquesta

de sólo cinco instrumentos, con exclusión de los de cuerda.

El «Bugaku» tuvo su época de mayor esplendor durante la Era de Heian. Sus danzas, como ceremonias rituales, tenían lugar en los templos y santuarios budistas y shintoístas, o en banquetes de gala de la Corte. Se trataba, pues, de un espectáculo solemne y aristocrático, prácticamente restringido a los miembros de la familia imperial y de la nobleza, así como al ámbito de los centros religiosos. Pero cuando, a mediados del siglo XII, el poder de la nobleza pasó a la clase militar, estas majestuosas danzas pronto acusaron decadencia.

Era natural que con los nuevos tiempos se produjese un cambio en los gastos de los espectáculos. El Gagaku fue reemplazado por otra danza pantomímica, llamada *Dengaku*, más sencilla pero más viva, a la que se asociaban canciones populares campesinas, con acompañamiento musical de flautas y tambores. Las nuevas representaciones no eran ya de carácter restringido, sino que estaban abiertas al público en general.

Por esta misma época, y casi de una manera simultánea, se desarrolló otro tipo de danza, conocida bajo el nombre de *Sarugaku*, que adoptó una forma cómica y otra musical. Las funciones de *Sarugaku* constituían una sátira burlesca de

la vida popular en Kioto. Nació por entonces, también, otra forma cómica, especie de farsa, llamada «*Kyogen*»; eran dramas breves, de un solo acto, que solían presentar episodios heroicos o legendarios. Predominaba el diálogo sobre la acción, y el elemento musical actuaba como acompañamiento de fondo.

El perfeccionamiento de aquellas primitivas formas del arte dramático fue abriendo cauces a la aparición del «*Noh*», una modalidad representativa del teatro clásico japonés, que conserva su vigencia en nuestros días. Se trata de una forma dramática depurada y selecta que alcanzó las cumbres de su perfección gracias a sus dos grandes maestros indiscutibles: Kanami, que vivió entre los años 1333 y 1384, y su hijo Zeami, cuya vida transcurrió desde 1363 hasta 1443. Fue un magnífico mecenas, que protegió el florecimiento del *Noh*, el famoso Shogun Yoshimitsu Ashikaga, que gobernó entre los siglos xiv y xv. Tiempos después nació otra forma dramática peculiar, llamada «*Kabuki*», que también ha llegado hasta nuestros días como representativa del teatro clásico japonés.

Mientras el *Noh* es calificado como drama aristocrático, el *Kabuki* tiene un carácter eminentemente popular; su primitivo origen se deriva de la danza ritual creada hacia fines del

siglo xvi por la famosa danzarina Okuni en el Gran Templo de Izumo. Hasta mediados del siglo xvii las representaciones de Kabuki eran ejecutadas por personajes femeninos, que luego fueron sustituidos por actores jóvenes; después — a fines del siglo xvii —, todos los papeles pasaron a ser exclusivamente realizados por hombres, siendo ésta la forma ortodoxa del Kabuki, que ha venido cultivándose a través del tiempo y que aún se conserva sin haber sufrido sensibles innovaciones. A diferencia de las formas dramáticas occidentales, el Kabuki no contiene sólo acción, sino que combina la acción con el canto y la danza, y la ejecución se realiza apoyada en una línea argumental.

Junto con el Kabuki y el Noh hay que mencionar otra forma escénica tradicional japonesa, esto es, el Ayatsurijoruri o Bunraku, un singular teatro de marionetas, exclusivo del país, que hizo su aparición en el siglo xvi. Los muñecos son de tamaño aproximado a las dos terceras partes de una persona; hábilmente accionados por los manipuladores, bajo el suave acompañamiento musical del samisén, ejecutan en el escenario sus papeles, representando las pasiones y sentimientos de los hombres. El repertorio del teatro de Bunraku es muy similar al del Kabuki, y consiste principalmente en historias y leyendas de

los samurai. Este teatro de títeres alcanzó su definitiva perfección desde el siglo XVIII, en que logró su evolución y alto desarrollo actual. Hoy día se representa con cierta regularidad en el Teatro Bunraku-za, de Osaka, y a veces en Tokio.

Cuando Japón se abrió al influjo de la cultura occidental con el advenimiento de la era de Meiji, en 1868, no tardaría en mostrar su interés por el arte dramático de Occidente, sin abandonar sus propias tradiciones. Por aquella época hizo su aparición en el ámbito del teatro japonés un nuevo grupo, denominado Shimpa, equidistante entre el Kabuki y el teatro moderno. Al principio, dicho grupo estaba únicamente constituido por actores, al igual que el Kabuki, pero luego permitió el acceso a la mujer, incluyendo las primeras actrices.

Hace algo más de medio siglo surgió la escuela dramática moderna, que ha logrado gran popularidad, sobre todo entre la gente joven. Así, se han puesto en escena las obras de los más celebrados dramaturgos extranjeros, tales como William Shakespeare, Anton Chejov, Henrik Ibsen, Eugene G. O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, etc., y, por supuesto, otras muchas obras escritas por dramaturgos japoneses, cuyos repertorios están basados en la vida diaria del Japón actual.

En una palabra: el arte dramático japonés está dividido en dos ramas principales, a saber: la primera, el teatro clásico, con sus tres manifestaciones esenciales — el Noh, el Kabuki y el Bunraku —; y la segunda, el teatro moderno, que es similar al de Occidente.

Pero yo sólo quisiera trazar un bosquejo sobre las características fundamentales del teatro clásico japonés, que son las que atraen más poderosamente la atención de los extranjeros que visitan mi país.

EL NOH, DRAMA ARISTOCRÁTICO

Como antes indicaba, el Noh es una de las más clásicas formas del arte dramático del Japón. Su origen se remonta a fines del siglo XIII, por cuya época llegaron a fundirse varios tipos de danzas religiosas muy antiguas. Estas danzas rituales siguieron perfeccionándose y depurándose hasta alcanzar su forma definitiva, a fines del siglo XIV, cuando declinaba el período de Kamakura. El Noh floreció con pujanza, merced a la entusiasta protección de los Shogunes y de la alta clase caballeresca de los Samurai. Este arte escénico tenía, pues, un sello aristocrático, a diferencia del Kabuki, que es de carácter popular. Sus

grandes maestros fueron, como más atrás he mencionado, Kanami y su hijo Zeami. Quizá sea curioso decir que el Noh ha sido transmitido hasta nuestros días de generación en generación, a través de familias consagradas a su cultivo. El Teatro Noh ahora está ganando un creciente número de admiradores entre los extranjeros que visitan Japón y presencian algunas representaciones. También será interesante subrayar que el Noh ha trascendido las fronteras del Japón, pues, por vez primera, en 1954, fue presentado en el Festival Internacional de Drama, celebrado en Venecia, y después, en 1957, fue puesta en escena en París otra representación de Noh.

Esencialmente, ¿en qué consiste el Teatro Noh? Pues bien, se trata de un drama lírico, en que se incluye la danza como parte fundamental. En un principio, las representaciones tenían lugar al aire libre, y su repertorio comprendía obras generalmente anónimas — escritas ya por sacerdotes budistas o shintoístas, ya por los propios actores —. Había piezas religiosas, loas en alabanza del Shogun, y, con más frecuencia, dramas de carácter histórico, incluyéndose también obras de tema realístico, sobre acontecimientos de la vida diaria. Las representaciones fueron llevadas después a recintos cerrados, esto es, a salones construidos ex profeso para el teatro Noh.

El escenario consiste en una plataforma cubierta, de unos 18 pies cuadrados por tres pies de altura, con cuatro pilares a las esquinas, como sostén de la techumbre. También existe un escenario de fondo, donde se sientan los músicos y los apuntadores; a la derecha se extiende una galería o pórtico para el coro, y a la izquierda hay un corredor, de 53 pies de largo por 9 de ancho, que comunica con el «Salón Verde», desde donde entran y salen los actores al escenario. El decorado es de una delicada simplicidad: En el lienzo de fondo aparece la pintura de un pino, símbolo de la época en que las representaciones tenían lugar al aire libre, sobre el césped y junto a los pinos. Es una costumbre tradicional la de que todos los escenarios de Noh estén cara al norte, para permitir a los espectadores su contemplación desde el sur. No existe telón, y las transiciones se hacen por simples cambios de posición de los actores.

Notas distintivas del Noh y su danza son la solemnidad, la sublimidad, el simbolismo y el misterio. Los actores visten ropas de brillante lujo y cubren sus rostros con artísticas caretas, talladas en madera de Paulownia. Hay diversos tipos de caretas, correspondientes a los distintos caracteres, y son utilizadas, según cada caso, para encarnar papeles de mujer, de anciano, de seres

sobrenaturales o de otros tipos. Estas caretas, en verdad impresionantes, son mundialmente famosas, y a menudo se coleccionan como valiosas curiosidades de nuestro país. Entre sus variados tipos, las hay que representan rostros de ancianos y ancianas, de hombres y mujeres de los tiempos medievales, de chicos y chicas jóvenes, de niños, de ciegos, de divinidades bondadosas, de dioses poderosos, de dioses terribles, de hadas, de seres sobrenaturales, de monstruos, de demonios, y de animales feroces.

Los gestos simbólicos constituyen una parte esencial del Noh y, exquisitamente estilizados, se realizan con austera sobriedad, pues los sentimientos de los actores sólo pueden ser reflejados por leves ademanes. Por ejemplo, una simple palmada en la rodilla indica excitación, y unos pasos al frente señalan el fin de una jornada de viaje. Los movimientos de los actores del Noh son aún más rígidos que las actitudes usuales en el Kabuki; su ejecución, por tanto, requiere mayor exactitud.

En la representación de Noh predomina un actor, aunque a veces aparece otro ejerciendo el papel de apoyo, o varios acompañantes. El actor principal, llamado «Shite», que normalmente aparece en escena con careta, juega papeles de señor o anfitrión, mientras que el actor

secundario, siempre desprovisto de careta, actúa como siervo, como invitado, etc. Este actor de sostén se llama «Waki». Naturalmente, todos los actores son varones, incluso cuando tienen personificación femenina, como ya se ha indicado.

Generalmente, la línea argumental de estos dramas está vertebrada en un poema lírico, inspirado en sentimientos de la moral budista o shintoísta, o bien basado en hechos de carácter sobrenatural. Por consiguiente, en las piezas de Noh trascienden matices de piedad y compasión hacia todos los seres, ya sean animados, ya inanimados. La expresión de estos sentimientos se verifica mediante delicado simbolismo intuitivo. En cuanto a la danza dramática del Noh, presenta cadencias en extremo hieráticas, pues responde a un sentido ritual mágico.

El coro, que quizá tenga cierto paralelismo — cuando no mera coincidencia — con el coro del teatro griego, actúa en apoyo de la acción. Los cantores se sientan a un lado y detrás del escenario. Los músicos, con sus flautas y tambores, se sientan al fondo del escenario.

La acción empieza a desarrollarse tras una exposición introductoria que el actor principal realiza cantando, y transcurre también en cánticos, bien se trate de monólogo, bien de diálogo con el personaje secundario. El coro recita, tam-

bién cantando, la parte descriptiva del drama. Los movimientos en escena van acompañados por la música de flauta («Fue»), de tambor a hombros («Kotsuzumi»), de tambor de rodilla («O-tsuzumi») y de tambor plano («Taiko»). Esta orquesta está acompañada por un cantante que ejecuta una clase de canciones llamadas «Yokyoku» o «Utai». El ritmo de la acción transcurre con una armónica interposición de cánticos y música orquestal, siendo entonados por los actores los papeles individuales, mientras que las partes explicativas del argumento corren a cargo del coro.

Yo creo que, aunque muy sucintamente, así son, sobre poco más o menos, las principales características del drama clásico japonés Noh. Quisiera mencionar, por fin, que las más importantes escuelas actuales de Noh son las de Hoshō, Kanze, Komparu y Kongo, que gozan de gran renombre y justa fama en nuestro país.

Durante interrupciones entre representaciones de Noh, suelen representarse unos entreactos cómicos, llamados «Kyogen», que producen agudo contraste frente a la severidad de los dramas Noh. La exposición es hablada, y los ademanes de los actores son naturales; muchas veces no usan careta, y otras tantas falta el acompañamiento musical. Los temas de estos entreactos

generalmente solían consistir en sátiras contra los «Daymios» o señores feudales.

EL BUNRAKU, TEATRO DE MARIONETAS

Muchos de los extranjeros que visitan Japón se maravillan y casi quedan hechizados al asistir por vez primera a una representación dramática tan notable como la de las marionetas, particularmente las que se ponen en escena en el Teatro Bunrakuza, de Osaka, pues es cierto que son algo único en su clase. Claro que también existen representaciones de teatro de títeres en otros lugares del país, tales como Chichibu, Awaji y Tokushima, con fuerte sabor local cada una, aunque respondiendo a la similar modalidad.

El Bunraku nació a comienzos del siglo XVI, en los primeros años del período de Edo (era de Tokugawa). Entonces era una época feudal en la cual, aunque la sociedad estaba dominada por la clase de los guerreros, con el Shogun a la cabeza, las gentes de las ciudades, y los mercaderes sobre todo, iban tomando cada vez mayor pujanza en poderío económico. Por aquellos tiempos se popularizó una balada dramática llamada «Joruri», cuyo tema había sido tomado de la obra *Heike-monogatari*, esto es, el romance histórico

de la familia Taira, así como de piezas de Noh o de otras narraciones. Como acompañamiento musical se empleaba el «biwa», o sea el laúd japonés. Por entonces se introdujo también, procedente de Okinawa, otro instrumento musical de tres cuerdas, llamado «jabisen», de forma similar al actual «samisen», con un bastidor recubierto de piel de serpiente por ambos lados. Los amantes de esta música gustan mucho de su delicado tono, que es de rica variedad. Como en Japón no abundan las serpientes, hubo necesidad de buscar un sustitutivo de sus pieles, y hallándose que las de gato eran buenas, con ellas empezó a construirse el actual «samisen» japonés. Pronto empezó este instrumento a ocupar el lugar del «biwa», resultando preferido por los recitadores del «Joruri» para el acompañamiento en sus canciones. Así fueron poniéndose de moda los dramas narrativos. Y, a medida que su popularidad fue mayor, las gentes mostraron deseos de gozar estos dramas también con los ojos y, para satisfacer estos gustos populares, surgieron los operadores de marionetas. Es cierto que desde tiempos muy antiguos había habido muñecos en el Japón, pero las representaciones de marionetas llegaron junto con otras representaciones teatrales procedentes de China, entre los siglos VII y VIII. Como poseían una técnica muy depurada,

fueron acogidas por el público con tanto entusiasmo, que muchos operadores de la China continental se nacionalizaron en el país, contribuyendo así a una mayor popularización del teatro de marionetas. Los más famosos de sus descendientes fueron invitados a unirse al teatro Joruri, para que sus muñecos actuasen en armonía con la recitación de los dramas. Este primer contacto entre el Joruri y la representación de muñecos tuvo lugar a comienzos del período de Edo, surgiendo de este modo el actual teatro de marionetas llamado Bunraku. Pero en la primera parte del siglo XVIII fue cuando este teatro hizo grandes progresos, gracias a Gidayù Takemoto, un consumado recitador, y a Monzaemon Chikamatsu, un famoso dramaturgo, los cuales, en íntima cooperación, perfeccionaron al Joruri, desde su anterior modalidad de drama de balada con historias muy simples, para situarlo a la altura de los grandes poemas dramáticos. Más tarde, en 1734, un inteligente operador de este teatro de títeres, llamado Bunzaburo Yoshida, completó la actual forma de actuación en trío. Unos cuarenta años después de entonces, el Bunraku alcanzó el cénit de su popularidad, desbordando al teatro Kabuki, que también estaba en boga por aquellos tiempos. Tal fue la época dorada del Bunraku, en la cual se produjeron sus obras maestras, entre

las que se incluyen, como más famosas, las tituladas *Chushingura* (La venganza de los 47 Samurais), *Terakoya* (La Escuela de Caligrafía de Sugawara), *Yoshitsune Sembon-zakura* (Yoshitsune en las Montañas de Yoshino), y otras muchas. Por aquellos días el Bunraku llegó a su perfección, decayendo su popularidad a partir de entonces, y el Kabuki ocupó su lugar en las preferencias del público. Así, pues, hacia fines del período de Edo, un teatro llamado Bunraku-za se convirtió en el único escenario para las representaciones de marionetas, habiéndose dispersado por todo el país las otras compañías. Ésta es la causa por la cual hoy se designa con el nombre de Bunraku el teatro de títeres con acompañamiento recital del «Joruri».

El repertorio del Bunraku es el mismo que el del Kabuki, estando generalmente basados sus argumentos en diversas leyendas de Samurais. La principal diferencia estriba en que en el Bunraku los muñecos sustituyen a los actores, mientras que en el Kabuki intervienen actores de carne y hueso. De todas formas, ambos tipos de representación dramática están íntimamente vinculadas, no pudiendo ser explicado el Kabuki sin hablar antes del Bunraku. Tanto es así, que muchos dramas de Kabuki fueron originalmente escritos para el Bunraku, como, por ejemplo, el

titulado *Chushingura* (La venganza de los cuarenta y siete Roonins), que, por cierto, en 1960 conquistó enorme popularidad en los Estados Unidos, al ser llevada allí su representación. El drama titulado *Shunkan* (Historia de un bonzo), también fue muy estimado al representarse en la Unión Soviética. Sabido es que el teatro clásico japonés ha empezado a suscitar curiosidad fuera de nuestro país. En los últimos años, sin embargo, ha descendido la popularidad del teatro de marionetas, particularmente entre la gente joven, si bien es deplorada esta tendencia por muchos de los entusiastas del Bunraku, entre los que figuran profesores y universitarios extranjeros que cursan estudios en Japón.

Los tres elementos que constituyen el Bunraku son los siguientes: Primero, el recitador; segundo, el tocador de samisen, y tercero, el operador de los muñecos. El recitador realiza la parte del diálogo y del coro, narrando o cantando la balada dramática, que tiene por base un tema histórico o legendario; la suave música del «samisen» actúa a la vez como acompañamiento, mientras actúa el operador de los muñecos jugando sus papeles.

Los muñecos son de tamaño aproximado a las dos terceras partes de una persona corriente y tienen gran posibilidad de movimiento, pues no

sólo accionan brazos, piernas y cabeza, sino también los ojos, las cejas y los labios. Por eso precisan ser puestos en juego por tres operadores. Todo esto permite que la acción de los muñecos en el escenario se desarrolle con bastante realismo y con gran riqueza de expresiones. Así, por ejemplo, cuando ha de expresarse una metamorfosis, por la cual una mujer furiosa, amarilla por los celos, se convierte en una víbora horrible, los ojos y la boca del muñeco que encarna el papel de una hermosa princesa, se abren repentinamente, mostrando una expresión de ira, e incluso surgen de sus cabellos desgredados unos cuernos que simbolizan los celos. Bien se comprende, pues, que tan complicado muñeco no pueda ser movido por un solo operador, sino que precise tres.

El manipulador principal, con una de sus manos acciona el cuerpo y las expresiones faciales y, con la otra, la mano derecha del muñeco. El primer ayudante se ocupa de la mano izquierda, y el segundo ayudante atiende a las piernas. Como es natural, la labor de los operadores requiere un íntimo trabajo en equipo, que sólo se alcanza al cabo de riguroso entrenamiento y de larga experiencia. El secreto del éxito de estos operadores estriba en un perfecto ajuste de movimientos, sin admitirse el más mínimo

fallo, pues se requiere una absoluta destreza del conjunto. Algunos operadores de muñecos se hacen famosos, permitiéndoseles aparecer ante el auditorio, sin cubrirse.

Desde luego, este teatro de muñecos Bunraku, en nada se parece a las marionetas de Occidente.

EL KABUKI, TEATRO POPULAR

De las diversas modalidades del drama clásico japonés, que hoy día se conservan, es el Kabuki la forma que atrae más la atención de los visitantes extranjeros. Es proverbial el entusiasta comentario de James Michener cuando, al conocer por primera vez una representación de Kabuki, afirmó que éste era el mejor teatro del mundo. Ciertamente, el Kabuki ofrece positivos puntos de interés.

Se remonta su origen hacia el año 1603, en la antigua Kioto. Entonces consistía en una danza con música popular, que se representaba sobre un escenario tan sencillo como el del Noh. Primitivamente, dicha danza ritual fue creada por la famosa danzarina Okuni, a fines del siglo XVI, en el Gran Santuario de la Prefectura de Izumo. Más tarde se añadieron pequeñas representacio-

nes dramáticas, adaptadas de comedias de Noh. Interpretadas las canciones y danzas por danzarinas jóvenes, bajo una forma conocida por el nombre de Onna-Kabuki (esto es, la danza de las meretrices), su novedad y erotismo atrajo el entusiasmo de los aficionados al teatro en la capital, a la sazón afectada por la guerra. Esto dio lugar a que se popularizasen en todo el país representaciones similares, ejecutadas por danzarinas, y, seguramente por su acusado erotismo, en 1629 el Shogunado prohibió la actuación de las danzarinas, como inconveniente para la moralidad pública. En su lugar fue adoptada otra fórmula: sustituyendo a las danzarinas, se formaron grupos de donceles, conocidos por el nombre de Kabuki-Vakaishu, que también alcanzaron gran popularidad, pero, a su vez, también hubieron de ser prohibidos en 1651 por el Shogunado, velando por la decencia. Las representaciones de Kabuki, tan sólo se permitían si los actores jóvenes actuaban con el tupé o flequillo afeitado, evitando así el aspecto atractivo de Adonis. También se dispuso que el Kabuki funcionase como teatro regular, sin sólo especializarse en el canto y la danza. Afortunadamente, estas medidas llevaron al Kabuki a su auténtica vía de representación dramática y, de este modo, aparecieron obras en varios actos, y se adoptó el telón en el

escenario. Con estas y otras innovaciones llegó el Kabuki hasta su forma actual. Como las actrices habían sido eliminadas, bien se comprende que los papeles femeninos tuvieron que ser jugados por actores, llamados Onnagata. La nueva modalidad de este teatro, representado solamente por hombres, se denominó Kabuki-Yaro. Esta tradición se ha mantenido a lo largo de más de tres siglos, y así se mantiene en nuestros días, sin que participen las mujeres en el teatro Kabuki.

Cuando el Kabuki llegó a su apogeo, en Kioto y Osaka se desarrolló un estilo de suave realismo, que principalmente se orientaba a representar la vida de las gentes de aquellas viejas ciudades; pero en la entonces llamada Edo, hoy la capital de Tokio, nació un estilo más recio, y a veces exagerado, que tenía como fin dar realce a los héroes y a los hombres esforzados. Además, mediante la adaptación de muchas obras maestras del Bunraku y la creación de piezas realistas propias, el Kabuki ha seguido un curso de continuo desarrollo, formando la principal corriente del arte dramático japonés.

Por lo que se refiere a sus variedades temáticas, pueden ser mencionadas las siguientes: 1), Las obras sobre la vida de la nobleza, llamadas «Odaimono»; 2), las obras de época, o «Jidai-mono», que abarcan preferentemente los

temas caballerescos y heroicos ; 3), las obras sobre disputas en las casas de los Daimyos, como la titulada «Chushingura», llamadas «Oiemono» ; y 4), las obras de carácter doméstico, denominadas «Sewamono», que se refieren a las condiciones de la naturaleza humana.

Las obras más clásicas de Kabuki se basan principalmente en historias caballerescas de los samurais, subrayando su lealtad y espíritu de sacrificio, aunque también son muy notables las que tratan de las ideas y sentimientos del pueblo bajo el sistema feudal, en que late un puro humanismo.

Entre las características peculiares del Kabuki hay que mencionar sus dispositivos escénicos. Uno de ellos es el «hanamichi», o senda de la flor, que es una especie de pasillo alargado a través de los asientos del auditorio, y que es utilizado por los actores para su acceso al escenario. El «hanamichi» vincula muy estrechamente a los actores con el público, simbolizando el espíritu esencial del Kabuki. Además de este pasillo, el escenario está dotado de otros dispositivos, tales como el «mawari-butai», o escenario giratorio, así como el escotillón para que los actores surjan o desaparezcan del escenario hacia su parte inferior, como si se los tragase el suelo. También el énfasis constituye un ele-

mento característico del Kabuki, cuyas representaciones son singularmente hiperbólicas, gracias al simbolismo. Mediante la técnica llamada «kumadori» son representados los caracteres; así, con unas líneas rojas trazadas en el rostro de un actor se expresa un carácter vigoroso, de intrepidez sobrehumana, mientras que unas rayas azules indican un villano. Los actores emplean una entonación musical distinta a la conversación corriente, y sus movimientos en el escenario son realmente espectaculares. Como acompañamiento de la representación suena la melodiosa música del samisen, una especie de guitarra japonesa, así como otros instrumentos típicos. Con todos estos elementos, además de un rico vestuario y una decoración de lujoso atractivo, las funciones de Kabuki son un regalo exquisito para los ojos de los espectadores.

En la época de Edo, las funciones de Kabuki se iniciaban alrededor de las ocho de la mañana y concluían al anochecer, sin que el público sintiese aburrimiento. Hoy día, sin embargo, como la duración de estas representaciones viene a extenderse por espacio de unas cinco horas, el público aprovecha los entreactos, de veinte a veinticinco minutos, para tomar comidas típicas japonesas — Sukiyaki o Tempura —, bien en los bares del teatro, o bien en cajitas de madera

llevadas a propósito. Los más famosos salones son el Kabuki-za de Tokio y el de Osaka, con escenario de 30 metros de ancho y una capacidad para más de 2.500 espectadores. A veces, y no es infrecuente, los espectadores que se entusiasman con la actuación del «Shite» o actor principal, le aclaman con gritos de «¡chesto!», como si quisiesen animar a su ídolo favorito. Por supuesto que entre el público hay muchos asistentes asiduos, que conocen muy bien el repertorio y saborean hasta los más leves matices de cada obra.

Sabido es que la contemplación del Kabuki no puede seguirse por la vía intelectual, pues no es cuestión de lógica, sino que solamente los sentidos deben captar por sugestión cuanta belleza es irradiada desde la escena. Sólo de este modo un espectador occidental podrá sentirse transportado al mundo maravilloso que reina en la atmósfera del Kabuki. Ello no es siempre fácil, pues se requiere contar con un conocimiento previo de los valores estéticos condensados en el teatro clásico japonés. Así, por ejemplo, es más importante apreciar la habilidad interpretativa de los actores que seguir la línea argumental de la obra. Por encima de todo han de ser estimados los valores estéticos del Kabuki, ponderando sus efectos cromáticos y musicales, así como la belleza de estilización que juegan en la escena.

Los decorados, el suntuoso vestuario de ricas sedas, la caracterización de los actores, el ritmo de la acción, todo ello se conjuga para producir sensaciones de belleza. Asimismo, los efectos musicales que acompañan a lo largo del desarrollo de la obra, cuyas melodías son producidas por típicos instrumentos orientales. Éstos son el samisen, de tres cuerdas; la flauta o pífano, llamado «fue»; el pequeño tamboril, «tsuzumi», que cuelga del hombro y es tocado con los dedos; el «kotsuzumi», un tambor algo mayor, que se apoya en las rodillas, etc. Gracias a una técnica muy depurada, con estos instrumentos suelen lograrse efectos especiales, como la suave caída de la lluvia, o un fuerte chaparrón; el estruendo de un trueno, el rugido de las olas del mar, el murmullo de las aguas de un río, el silbar del viento, produciendo sensaciones como si hablase la misma naturaleza. La estilización interviene para dar riqueza a la escena, siguiendo unos módulos convencionales. Por ejemplo: un vestido de color rojo muy vivo, llamado «akahime», que quiere decir la Princesa encarnada, simboliza una noble doncella de alta alcurnia; varios colores distintos, pintados en la espalda de la ropa de un samurai, indica su pobreza, pues sugieren remiendos. Siguiendo este método, la noche es representada mediante una cortina ne-

gra; la primavera se simboliza con ramas de flores de cerezo, colgadas a lo largo del marco superior del escenario, y así por el estilo. En una palabra: el Kabuki es el espectáculo dramático que en más alto grado atrae al público japonés, y también muy estimado por los visitantes extranjeros que llegan al Japón.

OBRAS SOBRE TEATRO JAPONÉS, EDITADAS EN INGLÉS

a) NOH:

Noh, Japanese Noh Plays, por T. Nogami.
The Noh Drama, por Japan Society for Promotion of Science.
Noh Masks Treasured in the Kwanze Family, por K. Katayama.
Zeami and his Theories of Noh, por T. Nogami.
Japan Noh Drama, por S. Ichikawa.

b) BUNRAKU:

Bunraku. An Introduction to Japanese Puppet Theatre, por S. Hisonaga.

c) KABUKI:

Kabuki Drama, por S. Miyake.
The Kabuki Handbook, por A. S. Halford y G. M. Halford.
Kanjicho, por A. C. Scott.

EDITORIAL: Publishers Association for Cultural Exchange (Shuppan Bunka Kokusai Koryu-kai). N.º 6, Fukuro-machi, Shinjuku-ka, Tokio, Japón.

CORPORACIÓN: Theatrical Association of Japan (Nihon Engueki Kyokai). Koei Bldg., 4-2 Tsukigi, Chuo-ku, Tokio, Japón.