

JAPÓN

TRADICION Y
MODERNIDAD



26

CUADERNOS
EL PÚBLICO

Z. 510



Ima
(Ahora)

JAPÓN

DE LA TRADICION
A LA MODERNIDAD

Cuaderno preparado por
Carlos Espinosa Domínguez





MADRID, SEPTIEMBRE 1987

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral.
Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

**CENTRO DE DOCUMENTACION
TEATRAL**

C/. Capitán Haya, 44.
28020-Madrid.

Teléfonos:

Redacción: 270 57 49 y
279 32 96

Suscripciones: 270 51 99.

Portada:

Grabado antiguo de una escena
de Kabuki.

Imprime:

T. G. FORMA, S. A.
C/. Rufino González, 14.
28037-Madrid.

Depósito Legal: M-524-1985.

NIPO: 302-87-001-X.

ISSN: 0213-4926.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 48.

Geneología y marco histórico del teatro japonés (Daniel De Bruycker)... 4

DE LA TRADICION...

La dialéctica del Nô y del Kabuki (Masao Yamaguchi)	9
El Nô o acerca de los signos (Jan Kott)	13
El Kabuki, un arte para la imaginación (Shutaro Miyake)	19
Rango y posición social (Masabutsu Gunji)	27
Bunraku y Kabuki: el placer de la imitación (Jan Kott)	31
1960-1980: el relevo generacional (Gunsaku Tobe)	39
Tamasaburo, la Gioconda del Kabuki (Georges Banu)	45

A LA MODERNIDAD

Una aproximación a la escena contemporánea	49
Aventuras y desventuras de las vanguardias (Donald Ritchie)	53
Un exorcista llamado Terayama (Franco Quadri)	59
Tadashi Suzuki. Ni exótico ni cosmopolita (Yasunari Takahashi)	63
Sankai Juku: danzar el apocalipsis	67
Hipóstasis ejemplares del cuerpo japonés (Georges Banu)	71
Autores, compañías, modos de producción (Takashi Nomura)	75

ORIENTE-OCCIDENTE. VIAJES DE IDA Y VUELTA

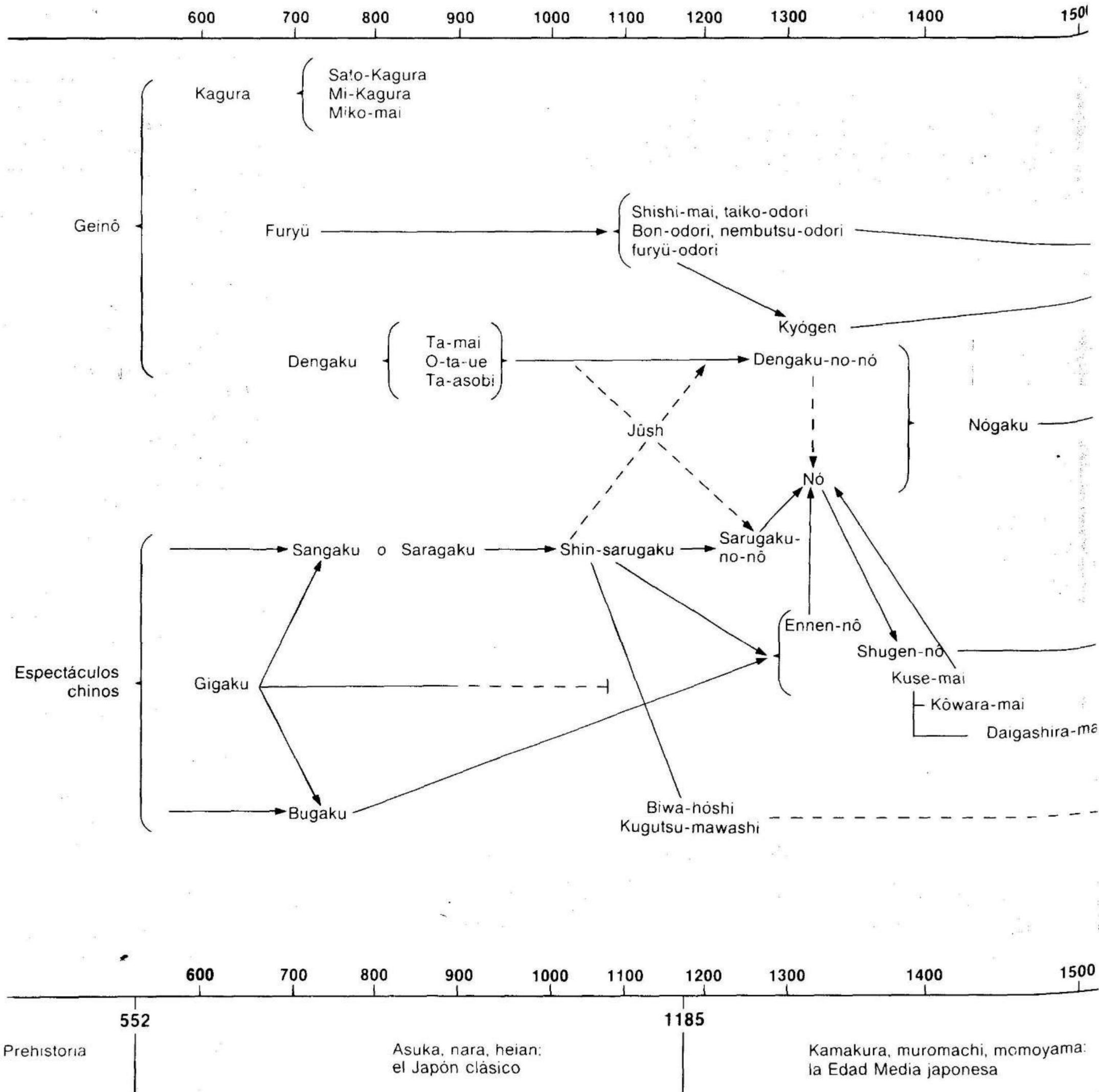
El aporte japonés a Occidente (Earl Minner)	80
Racine en versión Kabuki (Moriaki Watanabe)	82
Direcciones y Bibliografía	84

闇 黒 舞 踏

Ankoku butô
(Danza de las tinieblas)

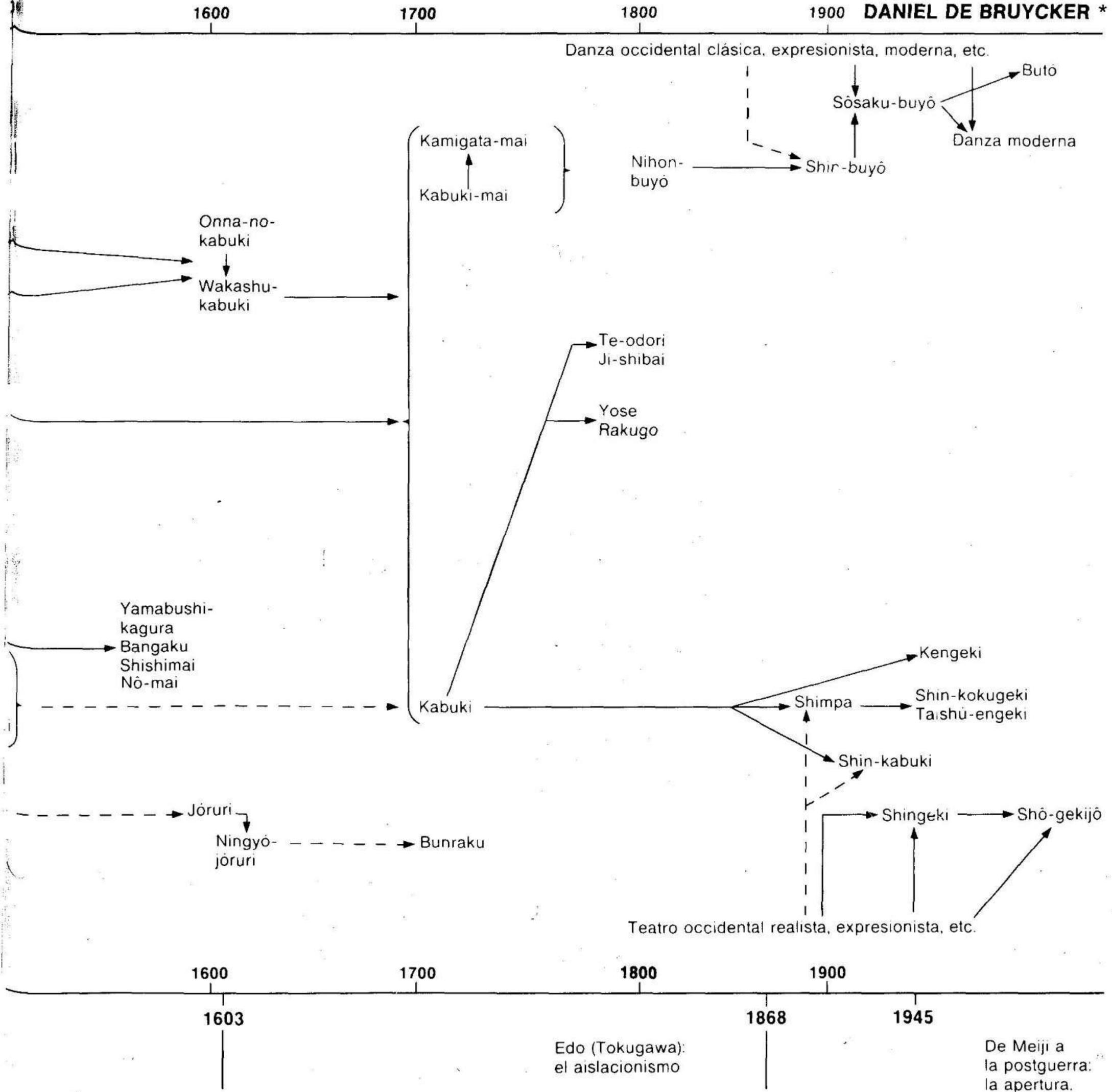
Paul Claudel, Meyerhold, Eisenstein y Brecht, entre otros, fueron los primeros en descubrir la originalidad de las formas escénicas de Japón, muchos de cuyos procedimientos adoptaron, en una influencia no siempre reconocida. Después, las giras por Europa de algunas compañías de Nô y Kabuki iniciarían la revelación en Occidente del teatro japonés. Desde hace varios años, nombres como los de Kazuo Ohno, Sankai Juku, Tadashi Suzuki, Bando Tamasaburo, Ennosuke Ichikawa aparecen con frecuencia en la programación de los más importantes festivales internacionales (Aviñón, Caracas, Nancy, Bitef, Edimburgo). Lo que más llama la atención en la escena nipona de hoy es esa admirable y armónica coexistencia de la tradición y la modernidad, presente en general en toda la vida del país. Junto a las representaciones de los géneros más antiguos ("el Nô y el Kyogen, el Bunraku y el Kabuki se encuentran entre los estilos teatrales más puros que he visto en mi vida", ha apuntado Jan Kott), la escena japonesa ha dado expresiones tan audaces como las de Shuji Terayama, Yuro Kara, Yoshio Oida, Tatsumi Hijikata, la mayoría de las cuales, desafortunadamente, apenas se conocen en Europa. Como un modesto aporte a la difusión de todas esas experiencias y esfuerzos, recogemos en este cuaderno una imagen panorámica —no completa ni exhaustiva— del teatro de ese país asiático. Especialistas japoneses y occidentales aportan sus puntos de vista en este fascinante viaje de varios siglos de la tradición a la modernidad.

GENEALOGÍA Y MARCO HIST



ÓRICO DEL TEATRO JAPONÉS

DANIEL DE BRUYCKER *



LA PREHISTORIA

La génesis étnica, lingüística y cultural del pueblo japonés asocia de manera compleja, y a menudo todavía oscura, varios movimientos de población a veces de origen siberiano, a veces de origen sudeste-asiático. Se confirman por lo menos dos culturas neolíticas: Jomon, basada en la caza y las cosechas, y Yayoi, relacionada con la "civilización de los arrozales" de Extremo-Oriente. En contacto con Corea, la sociedad Yayoi, de culto animista (shinto) y estructura de clanes, desarrolla hacia los años 500 un primer estado en la región del Yamato (Nara).

EL JAPÓN CLÁSICO

La adopción oficial del budismo en 552 marca el inicio de tres siglos en el transcurso de los cuales los japoneses tomaron de China la escritura, el sistema político, los estilos artísticos y hasta los planos de las ciudades para sus futuras capitales Nara y Heian (Kyoto). Esta importante herencia es la que Japón, aislado por primera vez del continente, cuando la presión mongol hace que se tambalee la civilización Tang en China, irá asimilando íntimamente en un sincretismo religioso y cultural perfectamente original, cuyos valores estéticos (emotividad refinada, elegancia sobria, naturalismo atávico) son ya las características del arte japonés tradicional.

LA EDAD MEDIA JAPONESA

Japón escapa milagrosamente a la conquista mongol, pero, sin embargo, no se libra de las luchas interiores y vive cuatro siglos de guerra civil esporádica y de división política. Aquellos tiempos agitados favorecen la aparición de una cultura que se asemeja a un mosaico y permanece apegada a los arcaísmos, mientras la aristocracia militar desarrolla para su uso propio un arte cortesano influido por el budismo zen: el teatro Nô, la ceremonia del té, la poesía y la caligrafía encarnan el ideal caballeresco de refinamiento viril de los "bushi". En todas partes la coexistencia de las dos religiones favorece una cultura con un sentido muy fuerte de lo sagrado, pero independiente de dogmas esterilizantes.

閨
里
舞
踏
の
怪

EL AISLACIONISMO DE LOS TOKUGAWA

Cuando el poder militar de los shogun unifica por fin el país, es para sumirlo durante dos siglos y medio de una autarquía económica y cultural total. En el contexto de una estratificación social rígida, la cultura rural conserva sus particularidades, el arte aristocrático se inmoviliza en un estado de prestigio y la burguesía comercial de las ciudades desarrolla, por reacción, una cultura brillante, sensual, voluntariamente afeminada: el arte de la estampas y el Kabuki ilustran esta cultura de Edo (Tokío).

LA APERTURA

La restauración del poder imperial por Meiji da el impulso a un poderoso movimiento de modernización y occidentalización. En la cultura, como en otras áreas, el dinamismo de los "conceptos modernos" parece imponerse frente a la cultura tradicional que, sin embargo, consigue salvaguardar lo esencial de su patrimonio hasta una vuelta reciente a la "autenticidad" japonesa en reacción al cosmopolitismo y la americanización excesiva de la postguerra.

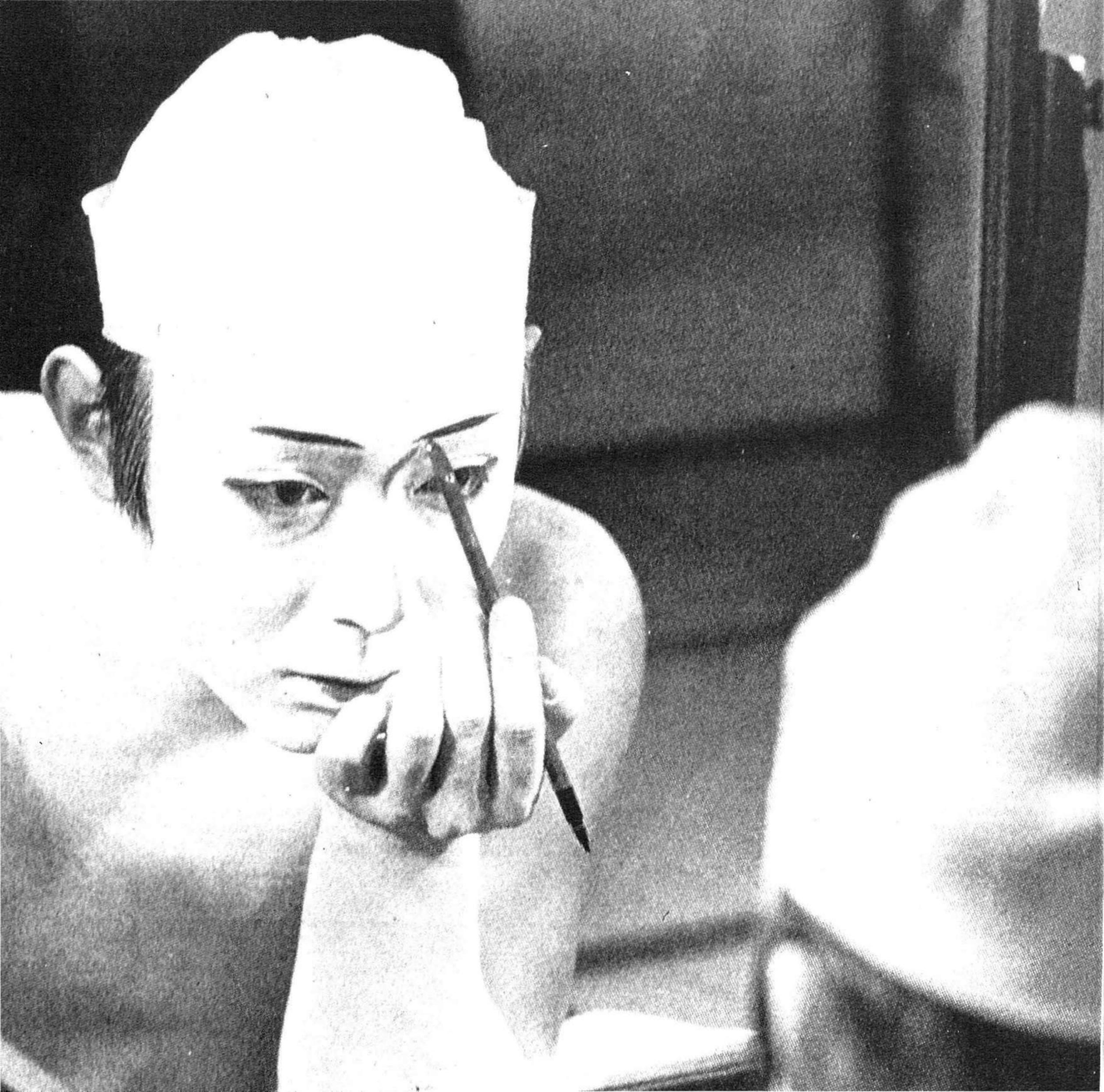
Los sesenta y nueve géneros que se evocan aquí no forman, ni mucho menos, el repertorio completo de los géneros escénicos practicados en Japón desde el final de la prehistoria: habría que añadir cien formas más que desaparecieron sin dejar rastro (la razón de este fenómeno radica en la reticencia atávica de los japoneses para ovidar nada de lo que les gustó ayer o antaño, de los espectáculos relacionados con la poblaciones primitivas conquistadas o eliminadas por el último movimiento de población del archipiélago que Japón sólo consiguió controlar totalmente hace relativamente poco), cien mil variantes locales, folclóricas, arcaicas o apócrifas, así como todas las clases de espectáculos conocidos en otras partes del mundo y aclimatados con fecha reciente en Japón, ¡desde la ópera (kageki) o el "live-show" hasta el tango o los bailes africanos! Nuestra intención era más que elaborar un repertorio completo de los bailes, destacar las principales filiaciones que nacen del impacto entre tres grandes culturas que conviven en Japón: la autóctona (shinto), la china (budista) y, en lo adelante, la occidental.

* El investigador belga Daniel De Bruycker, autor de este cuadro sinóptico, es especialista en danza butô.

DE LA TRADICIÓN...

歌舞伎

Kabuki



LA DIALÉCTICA DEL NÔ Y DEL KABUKI

MASAO YAMAGUCHI *

De las diversas formas del teatro clásico japonés, son el Nô y el Kabuki las más conocidas en el extranjero. Desde el punto de vista cronológico, el Nô, nacido en la segunda mitad del siglo XIV, precedió al Kabuki, que data de principios del siglo XVII. El Nô fue una invención del actor Kan-ami Kiyotsugu (1333-1384), quien con el patrocinio del poderoso shogún (gobernador) Yoshimitsu Asikaga, combinó varias formas teatrales anteriores para crear un nuevo género al que se llamó saragaku-no-Nô. Perfeccionó la creación de Kan-ami su hijo Zeami, que no sólo elevó el Nô al máximo nivel de perfección artística, sino que, además, dejó a su muerte un conjunto de escritos filosóficos sobre los principios de su estilo escénico.

El Nô ejerció una inmensa atracción sobre la clase guerrera del Japón medieval, en parte porque su rigidez estética parecía tener algo de común con la rigurosidad de los samurais. Sin embargo, en contraste con el rigor de la ética guerrera, la rigidez estética del Nô se obtenía creando belleza formal mediante unos movimientos corporales que tenían el poder de llegar hasta el subconsciente de los espectadores.

Esencialmente, el Nô se basa en los primitivos elementos chamanísticos de la cultura japonesa. Característica de la es-

cenografía de este tipo de teatro es la economía de los decorados. El espectador ve sólo la imagen de un enorme pino en el telón de fondo, imagen que recuerda al conocedor el kaju o tablón en forma de árbol que se instala en el centro del escenario en el wayang kulit (teatro de sombras) de Java y Bali. En la tradición popular japonesa se veneraba a los árboles grandes y viejos porque se pensaba que eran, como el kaju del wayang kulit, el punto de mediación a través del cual los dioses descendían a la Tierra. A decir verdad, quizá se pensaba que el pino era el eje que atravesaba el centro de la Tierra; así, asociado a la noción de eternidad, venía a constituir el pivote del mundo. Es, pues, el punto focal de transformación en

que los dioses, los actores en los que se encarnan y los espectadores experimentan un cierto cambio.

En el repertorio del Nô se incluyen varios tipos de obras: okina y sambaso, en que un dios asume la apariencia de un anciano y mantiene un diálogo con un espíritu local que lleva la cara cubierta con una máscara negra, Waki Nô, en que aparecen dioses locales de menor importancia; piezas de "guerrero-fantasma"; piezas "con mujer"; piezas sobre "la locura", y piezas "con demonio".

Aunque exteriormente diferentes, esas obras de Nô son siempre expresión de una estructura básica semejante. Todas siguen una pauta narrativa en la que figuras ultraterrenas, como los demonios, el espíritu subconsciente de las mujeres o las almas de los muertos, son evocadas en el escenario por intermedio de un "mirón", representan su historia en forma de danza y, por último, desaparecen una vez que las oraciones del sacerdote los han apaciguado.

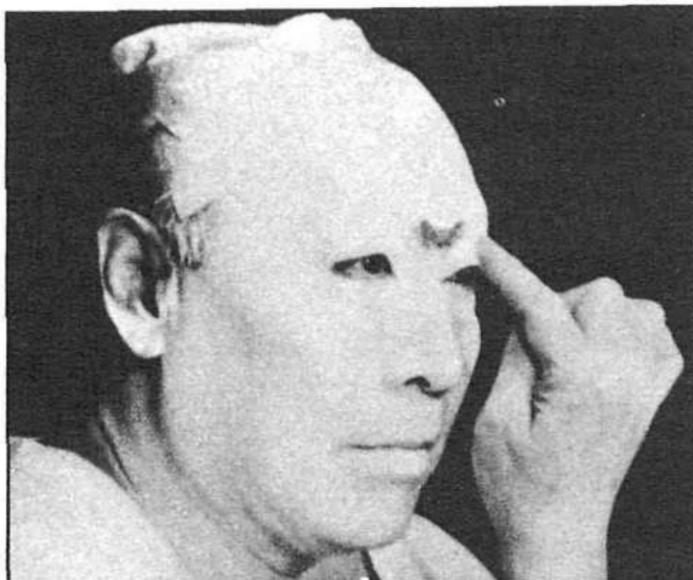
UN PROCESO LIBERADOR DE PSICOTERAPIA

En las obras del Nô suele haber tres papeles principales: el shite (protagonista), el Waki ("mirón", que es generalmente un



Nô

* Masao Yamaguchi es antropólogo y profesor de la Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio.



sacerdote ambulante) y el Kyogen (intermediario que representa a un personaje local).

El papel del shite se divide en dos: el mae-shite, en la primera parte de la pieza, y el ato-shite, cuando el personaje se presenta bajo otra forma. Así, el shite aparece primero como una persona corriente que se retira después de encontrarse con el Waki; el ai-kyogen expone a continuación la leyenda local relativa al protagonista, o shite, que vuelve a aparecer, tras un intervalo, en la segunda forma provisto de una máscara.

Por otra parte, un coro, sentado a la derecha del escenario, recita las partes narrativas del guión teatral y en los momentos culminantes penetra en el escenario con expresiones altamente simbólicas. Se considera que el coro representa la voz interior de los espectadores.

El papel de Waki es interesante porque es en parte reflejo de una realidad histórica. A fines del siglo XIII existía en Japón una secta budista conocida con el nombre de jishu que se especializaba en la comunicación con las almas de los muertos mediante el canto y la danza. Al parecer, ciertos miembros de la secta visitaban antiguos campos de batalla y oraban por los guerreros que allí habían muerto. El sacerdote jishu narraba la vida de un guerrero muerto a la gente que se reunía en torno suyo, evocando el espíritu del héroe difunto gracias al poder de su interpretación. Así, esos sacerdotes eran de cierta forma los sucesores en el Japón medieval de los chamanes primitivos que actuaban de intermediarios entre este mundo y el de ultratumba.

El teatro Nô es esencialmente un teatro de fantasía. El escenario es como un equivalente de la pantalla cinematográfica: las figuras ultraterrenas que en ella se proyectan son una prolongación del subconsciente del Waki, que actúa como si



fuera un operador manejando el proyector. Al contemplar la "pantalla" de este teatro de la fantasía, cada espectador puede penetrar en los más recónditos recovecos de su propio espíritu.

Es gracias a este viejo enraizamiento en la experiencia chamanística japonesa como el Nô puede aún conmover al público actual. Así, asistir a una representación de Nô es una especie de proceso de psicoterapia que libera al espectador de las frustraciones que origina la alienadora vida cotidiana a partir de las raíces profundas de la existencia humana.

GLORIFICAR LA CLASE COMERCIANTE

El Kabuki es una forma dramática posterior al Nô, pero la relación entre uno y otro teatro no debe plantearse sólo en términos cronológicos.

Desde los primeros tiempos, la aparición de los dioses en Japón se señaló por la presencia de dos figuras parcialmente opuestas: el kami (dios) y el modoki (interlocutor, intermediario). Esta dicotomía se repite constantemente en la estructura de la creencia kami y, además, en la creación de nuevas formas teatrales en el Japón. Aunque esta oposición entre el kami y el modoki representaba primitivamente una oposición entre el dios —el visitante exterior a la comunidad— y el modoki —el intérprete local del mensaje del dios—, por ella podían también explicarse diversos tipos de relación dialéctica. Por ejemplo, jami-modoki; sagrado-profano; señor-criado bufón; conquistador-vencido; shite-waki; aristocrático-popular; viejo-joven.

Sobre este trasfondo de relaciones dialécticas nació el Kabuki. Dícese que esta manifestación escénica tuvo su origen en una figura legendaria, Okuni, una sacerdotisa encargada del santuario Izumo-Taisha. Apareciendo en escena como un Waki que evocaba al espíritu de Yamasa-



buro Nagoya, un joven que se decía había muerto en una batalla, Okinu lograba atraer una gran cantidad de espectadores.

Sin embargo, el Kabuki tenía una orientación diferente y unos patrocinadores distintos de los del Nô. Mientras éste era auspiciado por la clase de los samurais y se orientaba hacia el pasado, los patrocinadores del Kabuki eran los miembros de la nueva clase de los mercaderes, y se orientaba hacia el mundo contemporáneo de los negocios más que hacia el pasado legendario e histórico. El Nô se proponía, en esencia, evocar el espíritu del pasado a fin de llegar a los recovecos menos explorados de la mente, mientras que el Kabuki intentaba glorificar la energía vital de la clase comerciante urbana.

El arte del Kabuki se desarrolló en dos ciudades: Osaka y Edo (hoy Tokio), con dos estilos diferentes en una y otra: wagoto y aragoto. Los ciudadanos de Osaka, dedicados sobre todo a las actividades comerciales, tenían un comportamiento más amable y realista que se reflejaba en el Kabuki wagoto (estilo suave o comercial), mientras que en Edo, centro del gobierno militar, la mezcla de guerrero y ciudadano dio lugar a un modo de vida específico y a un comportamiento irascible que se reflejaba en el mucho más estilizado y violento Kabuki aragoto (estilo violento o guerrero). Nuevamente encontramos aquí un contraste dialéctico similar al contraste entre dioses armoniosos y violentos —siendo la armonía el atributo de la deidad y la violencia el de sus descendientes.

EL KABUKI, UNA FORMA LIBRE Y POPULAR

La asociación de la violencia con la aparición de una joven deidad, tal como se refleja en el aragoto, era desde hacía mucho tiempo un elemento de la imaginación popular japonesa, mientras que el



Proceso de maquillaje de un actor de Kabuki.



wagoto parece haber heredado la estructura del dios visitante con el que se encuentra un sacerdote o sacerdotisa. En una representación de wagoto el escenario suele levantarse en el barrio de las geishas al que los ricos mercaderes acuden para solazarse en amores de alta cortesanía sometidos a una reglas rigurosas de etiqueta. Se supone que el cliente es el dios visitante, mientras que la geisha desempeña el papel de la sacerdotisa. Hay, pues, una continuidad de las estructuras basadas en el shite, o protagonista, y el waki, o interlocutor.

El wagoto y el aragoto se desarrollaron en distintos medios urbanos y constituyen dos estilos contrastados. Sin embargo, ambas formas se utilizan a veces en la misma obra, por ejemplo en *Sugawaradenju-tenaraikagami* (La casa de Sugawara). También a veces el héroe de un wagoto se transforma en el sangriento protagonista de un aragoto, como en *Natumatsuri-naniwakagami* (Un incidente sangriento en el festival de Osaka).

Por ser una forma libre y popular de arte, el Kabuki estaba en condiciones de integrar muchas de las técnicas del actor callejero y realizar una síntesis de diversos estilos de música, danza y representación que se hallaban excluidos del hermético y refinado Nô. El Kabuki era particularmente apto para asimilar lo referente a ciertas categorías marginales, como ladrones y geishas, y convertirlo en refinada materia estética. Es esta capacidad para sintetizar lo central y lo marginal, lo sublime y lo mundano, lo que le permite seguir atrayendo a gran número de espectadores en el Japón. Mientras el Nô se basa en las estructuras profundas de la experiencia humana, el Kabuki toma como punto de partida los incidentes anodinos de la vida cotidiana. De todos modos, ambas formas dramáticas concluyen por producir un efecto análogo de belleza formal.





EL NÔ

O ACERCA DE LOS SIGNOS

JAN KOTT *

F

ue en Kyoto donde por primera vez vi un jardín de arena y piedras. El Ryoan-ji, del siglo XV, es el más famoso: un rectángulo más bien pequeño de arena brillante, enmarcado por un muro bajo, como un estanque excavado en el suelo. Sobre su

superficie de arena hay un dibujo de quince piedras pequeñas: cinco, dos, tres, dos, otra vez tres. Detrás del muro, una cerca verde de arces. Chicos con camisas blancas, niñas con faldas muy cortas de colores vivos y ancianas envueltas en kimonos, sentados a lo largo del muro en posturas tradicionales: el loto, en cuclillas; todos muy callados, contemplando la arena y las piedras. El rectángulo, con los fríos grises y marrones de su gravilla, podría ser un cuadro de Braque. Representa la absoluta precisión y la belleza. Mover una simple piedra, sería un blasfemia que arruinaría irreparablemente el orden perfecto.

En Kyoto también visité Shugaku-in, los jardines imperiales. En uno de los pabellones hay dos peces pintados en la pared. Cada escama brilla separadamente —todas fueron pintadas con la misma devoción y maestría—, como si el pintor hubiera quedado fascinado por igual por cada una de ellas. Según una vieja leyenda, todas las noches los peces cobran vida y abandonan la pared para nadar en un

estanque cercano. El emperador temía que un día no volviesen y ordenó al artista añadir a la pintura una red azul donde quedarían atrapados para siempre. Estos jardines abstractos de piedra y arena y el pez pintado en el palacio del emperador, me parecen representar los dos estilos contradictorios, las dos "naturalezas" diferentes del arte japonés, y también —quizá más aún— del teatro japonés.

Usando la tipología europea, podríamos describir esta oposición como la que existe entre el clasicismo y el barroco. El Nô clásico, comparado con el Kabuki barroco, sugiere una naturaleza inanimada y agotada antes que vital, congelada antes que movable; un movimiento detenido en su gesto final en oposición a otro que vence las leyes de la gravedad; un abstracto arte de ideas frente a un arte de imitación igualmente absoluto.

LA ILUSORIA PSICOLOGÍA DE LAS MÁSCARAS

Iwao Kongo, quien proviene de una de las cuatro grandes escuelas familiares que han cultivado de generación en generación el arte del Nô, me permitió observar de cerca todas las máscaras de su teatro. Las más antiguas fueron hechas hace cuatrocientos años. Fueron talladas en madera de ciprés y pintadas. Son tan frágiles que su lustrosa superficie se puede rayar con sólo tocarlas. Sin embargo,

están "resquebrajadas", con grietas como las arrugas del rostro de un anciano. Son máscaras de dioses, demonios, viejos, jóvenes y mujeres. Sonríen, incluso, las máscaras de un león y un zorro. Lo más asombroso es la sonrisa de Magojiro. Se trata de la máscara de una joven con las cuencas de los ojos muy largas y estrechas, casi horizontales. Su frente es ancha y despejada, con dos salientes donde fueron pintadas las cejas, como elevadas en un gesto de perplejidad eterna. Los labios, carnosos, están levemente abiertos; las comisuras, levantadas. Es la misma curva que encontramos en las esculturas griegas de jóvenes del siglo VI, los kuroi o Apolos, que imitan el canon egipcio. Las kores jónicas del Museo de la Acrópolis también tienen esa sonrisa agrídulce de labios llenos y en cierto modo gruesos. Los historiadores la llaman la sonrisa arcaica. Leonardo da Vinci la repitió en la Mona Lisa. La sonrisa la convierte en extraña. La aleja de su propio tiempo. Existe fuera de ella, como si por sólo un momento rozara sus labios.

Kongo alzó delicadamente la máscara con los dedos y la sostuvo con el brazo extendido. La relación luz-sombra cambió y la sonrisa desapareció. Ahora, la cara de Magojiro parecía mortalmente triste. Kongo bajó de nuevo la máscara. Las comisuras

* El ensayista polaco Jan Kott publicó en 1984 el libro "The theatre of essence".

ras de los labios levantadas y las cuencas de los ojos, de repente más estrechas, hablaban sólo de un llanto contenido. Otro movimiento de mano. Magojiro ahora nos mira con sus ojos hundidos, sonriendo para sí. Está ausente. Entonces me di cuenta por primera vez de cuán ilusoria puede ser la interpretación psicológica de las máscaras, al igual que la antropomorfización de la sonrisa de un zorro, la solemnidad de una lechuza, la vanidad de una rana...

“Antes de salir a actuar —dice la actriz— tengo que mirar la máscara durante algunas horas. Yo no existo, la máscara sí. No soy real, la máscara sí lo es”.

Los músicos —llevan una flauta, dos tambores pequeños y uno grande como una inmensa bobina— han tomado asiento al fondo del escenario, bajo un telón en el que aparecen pintados unos pinos verdes. Es éste el único decorado. El escenario, una brillante plataforma vacía de madera de ciprés, tiene un delgado techo apoyado sobre cuatro pilares. Entra el coro. Se sienta en dos filas, inmóvil. La flauta emite su primer sonido, como la llamada de un pájaro. Al final del hashigakari, el largo corredor-puente que conduce del escenario a una “cámara de espejos”, se eleva sobre cañas de bambú una pequeña cortina de seda, como una sombrilla hinchada por el viento. Lentamente, desde este puente descubierto, el Waki llega al escenario vestido de monje budista. Camina, pero al mismo tiempo no se mueve, como la flecha de la famosa paradoja de Zenón. Todos los actores de Nô andan, o más bien, se deslizan de este modo. Calzan sandalias en forma de coturno con una tira entre los dedos. Al andar con este paso rígido pero continuo, jamás separan los talones del suelo.

LOS SIGNOS DE UN ALFABETO

El Waki se ha sentado ahora al lado del pilar derecho, con las piernas cruzadas y las rodillas pegadas al suelo. Él y el coro empiezan a conversar a través de canciones. Pero todos los sonidos quedan ahogados, como si se detuvieran en la laringe. La música del tambor se va haciendo más violenta y cuando oímos el gran tambor, la cortina se levanta por segunda vez, como arrastrada por el viento. Luego aparece el Shite en el hashigakari, portando la máscara blanca de una mujer joven. La máscara es más pequeña que la cara y hace que su cuerpo parezca más alargado y, a la vez, menos real. El Shite se acerca y se separa del Waki, como si el monje budista tuviera un poder magnético para atraer y



Máscaras de madera utilizadas en las representaciones de Nô.

repeler. En esta danza lineal sobre la plataforma rectangular, que los espectadores rodean por ambos lados, las direcciones del movimiento son dictadas por los cuatro pilares. Inmóvil, el Waki parece estar en su sitio atado a uno de los pilares, mientras el Shite se mueve siguiendo líneas rectas como si bailara sobre los hilos de una malla invisible extendida horizontalmente.

Nada ocurre, al menos según la noción occidental de acción dramática. Nada ocurre, pero la tensión crece. Roland Barthes ha escrito sobre el adormecimiento en el teatro de Racine: adormecimiento del tiempo, de la acción, del mundo entero. En el teatro Nô, el adormecimiento es literal; la cara del Waki y las de los miembros del coro están inmovilizadas, casi planas, carentes de toda expresión, mucho menos humanas que la máscara.

Los movimientos del Shite se hacen más lentos, pero sin llegar nunca al relax, como si la realización de su voluntad de moverse sólo pudiese ser ejecutada por músculos rígidos o piernas dormidas. El número de movimientos y gestos es limitado. Sus esquemas se repiten al ritmo de la refinada monotonía de los tambores. Los cuerpos de los actores se quedan rígidos de la cintura para arriba. Como en la meditación Zen, la concentración psíquica es resultado de la paralización somática. El entumecimiento de los actores hipnotiza al auditorio. Los expertos sostienen que la rendición al arte del Nô comienza con la fatiga.

La coreografía no es simbólica, como sucede en el teatro sagrado hindú. Movimientos y gestos no son sino elementos de un esquema formal, como en el ballet clásico, o acaso representan un gesto real pero idealizado, sin una sola huella de accidente, simplificado hasta el punto en que se convierte en la esencia de un gesto. Una mano levantada hasta la altura de los ojos, aunque siempre sin tocarlos, significa llanto. En esta escritura escénica los movimientos del abanico son los signos de un alfabeto. Si está abierto cubriendo la cara, el abanico significa sueño. Un abanico cerrado, abierto, levantado por encima de la cabeza, puesto horizontalmente o movido hacia delante, apoyado en el brazo izquierdo o en el derecho, significan, respectivamente, oír, meditar, mirar a la luna, al agua, a las montañas y a las flores.

UNA ESCRITURA ESCÉNICA CERCANA A LA CALIGRAFÍA

De todos los tipos de escritura, este sistema de signos escénicos es el más

cercano a la caligrafía. En la caligrafía, la relación entre el significante y el significado, entre la imagen o lo que ella ha de transmitir está, por así decir, invertida. El signo se vuelve más importante que el significado, el medio, más importante que el mensaje. Tienen significación el tipo de tinta, la elección del pincel, la forma de un carácter; lo mismo que la secuencia de filas, el tamaño y la calidad del papel y la proporción entre espacios blancos y negros, como los silencios y los sonidos en música. Un pincel puede ser puntiagudo o cuadrado; una línea, gruesa, fina o punteada; los ángulos, agudos o redondeados. Todo esto es un discurso lleno de significado. En la caligrafía, los signos "hablan" de distinciones, de jerarquías, de maneras; están rígidos y congelados, pues su función no acaba después de la lectura, y continúan existiendo, suspendidos en el tiempo. Los caracteres chinos son la imagen simplificada de un objeto o persona, un estado o concepto, purificados de lo casual e idealizados, como la coreografía del Nô y las posiciones del abanico.

El Nô es una ceremonia dramática cuyos elementos esenciales tienen que ser rigurosamente repetidos cada vez que se realiza. Zeami, su actor y codificador, comparó la quietud del Nô con un jarrón de plata lleno de nieve helada. La solemne ceremonia japonesa del té recuerda tanto al arte de la caligrafía como a este teatro de gestos rigurosos y congelados. Una inclinación ceremonial en la cual la cabeza casi toca las rodillas y las manos alcanzan el suelo, no sólo expresa respeto hacia un huésped bienvenido; el respeto es el contenido de la inclinación misma. En rituales y ceremonias (la caligrafía es una escritura ceremoniosa) hay un respeto por el signo en sí, un signo que es solemne en sí mismo. La ceremonia es la semántica de los gestos. El actor Nô se inclina ante la máscara antes de que sus asistentes se la pongan entre bastidores. Cuando La Mujer que Hace el Té, vestida con su kimono y obi ceremoniales y sentada sobre las piernas, remueve el verde brebaje con un pincel especial hasta que, contra las leyes naturales, se vuelve una crema espesa y áspera, el flujo del tiempo parece haberse detenido. El tiempo que se aniquila a sí mismo, tiempo irreversible, se convierte en el tiempo de todas las ceremonias de remover y beber el té, de todos los días y fiestas sacras: un tiempo que se repite a sí mismo, un tiempo "circular", reversible.

Golpes secos de tambor. Ritmos que repentinamente se interrumpen y luego se repiten, acelerados con impaciencia, como una llamada. Por segunda vez entra el Shite. Lleva la misma máscara de una

joven, pero ahora lleva el cabello recogido con una cinta blanca, coronado con una especie de casco puntiagudo. Sostiene una lanza. Y de nuevo se desarrolla el mismo diálogo entre el Waki y el Shite, las palabras entrecortadas, los largos cantos del coro. De repente el actor empieza a girar alrededor de su propio eje como un trompo gigante. Levanta la pierna y golpea con el pie. Debido al uso de resonadores bajo el suelo, los golpes se oyen como truenos distantes. El Shite se mueve como

UN RITUAL REPETIDO RIGUROSAMENTE

El Nô no es un teatro literario ni una imitación aristotélica de la acción. El Waki resulta ser, casi siempre, un monje budista peregrino. El Shite puede ser una joven que en la oscuridad de la noche va a llenar su aguamanil a una fuente, o una vieja que quita las rocas caídas en la orilla de un arroyo, la mujer celosa de un emperador, una cortesana abandonada, un leñador, un



Por su riguroso esquema formal, la escritura escénica del Nô es la más cercana a la caligrafía.

si estuviera en trance. La furia y el frenesí del último baile hacen que el actor parezca movido por una fuerza, tanto interna como externa. Las mangas de su kimono se levantan y caen como alas de celofán; el actor, con sus sedas que silban y brillan, en tonos rojos, amarillos y oros, con su máscara pulimentada y de sonrisa inalterable, parece un enorme insecto a punto de salir volando mientras lentamente se transforma en otro ser. Cuando el Shite desaparece por última vez, flotando a lo largo del puente del hashigakari hasta que la cortina de seda cae finalmente tras él, parece haberse disuelto allende el espacio.

jardinero, un viejo pescador, o incluso un joven que peregrinó con un monje a un templo en una cumbre. Sin embargo, los actores del Nô nunca "representan" una persona o un carácter. Un niño interpreta a un viejo emperador para evitar cualquier tipo de decepción. En la segunda parte de este drama en dos actos, después de la plegaria y la meditación solitaria del monje, el Shite entra transformado ahora en el espíritu de una mujer guerrera que no puede descansar en paz porque no murió junto a su marido en la batalla; o transformado en el espíritu de un bravo samurai que sufre de manera agónica porque ha muerto en duelo antes de poder susurrar

su propio nombre, por lo que ahora sus poemas circulan anónimamente por el mundo. Aparece la mujer celosa con una máscara aterradora, casi como una vaca de cuernos gigantes. La mujer que se ha encontrado al monje en la fuente ve reflejada en el agua no su propia cara, sino la de un poeta, nieto de un emperador, que encontró a su mujer en la misma fuente. La abandonó y escribió sus poemas para otra mujer. Ahora, el Shite es el espíritu de la mujer abandonada que ha perdonado a su marido y camina sin rumbo recitando sus poemas. Si Shakespearé tuviera que adaptarse al teatro Nô, la joven que huele margaritas y botones de oro y luego los cuelga en los sauces llorones junto a la orilla del río, se habría transformado en el espíritu de Ofelia envuelta en el manto de Hamlet y con su daga en la mano; la mujer que se lava las manos en el río habría sido el espíritu de Lady Macbeth con la corona y la armadura del rey Duncan; el atormentado espíritu de Banquo, errante por los pantanos, encontraría a las brujas y después de haber representado su danza de muerte, habría partido en paz con el consuelo de que sus descendientes se convertirán en soberanos de Escocia.

En el escenario del Nô, las situaciones dramáticas, las tramas rudimentarias o los sucesos sólo se relatan o se cantan. Un paisaje real puede estar representado por la rama de un manzano en flor, o por un manojo de juncos que arrastra el Shite. En el Nô, la narración es sólo una voz, como la relación de los sucesos por parte del heraldo o mensajero en la tragedia griega. Según el calendario litúrgico, cada domingo se leen y cantan en misa diferentes fragmentos de la Biblia, y los ornamentos y estolas que se usan son de distintos colores; pero el sacerdote nunca "actúa" la historia sagrada o "interpreta" la pasión de Cristo. El ritual fundamental del sacrificio se repite siempre rigurosamente, es único e inalterable. En la teología Nô, que también es su estética, lo verdadero son las esencias, es decir, los espíritus de los caracteres. En un *Hamlet* al estilo Nô, todo, salvo el espíritu del padre, sería una fugaz visión. El Waki y el Shite no son los caracteres ni los "papeles", parecen más bien dos personas con partes diferentes, pero estrictamente definidas en un inalterable ceremonial dramático de transformación. Quienes representan al Waki jamás representan las partes del Shite, ni viceversa. La estructura teatral de Nô parece ser la relación fundamental entre el que llama y el llamado, el brujo y el embrujado, el exorcista y el exorcizado. El Shite y el Waki son como el chamán o médico brujo y el paciente enfermo.



Un demonio y un rostro humano mortalmente triste: máscaras del Nô.

LA FASCINACIÓN EUROPEA POR EL NÔ

Debido a su vocabulario e incluso a su entonación, el lenguaje que se habla en el Nô es ininteligible incluso para el japonés educado de hoy. Los espectadores llevan sus propios libretos con esbozos de las situaciones y de las posiciones de los actores. En una producción de *Medea* a principios de los setenta basada en la combinación de textos griegos y latinos de Eurípides y Séneca, los actores no conocían ninguno de los dos idiomas aunque obviamente entendían el sentido general de las oraciones. No sólo transmitían una emoción encerrada en sonidos lingüísticos poco familiares, sino también su estructura semántica general, que para ellos era a la vez hueca y organizada. Peter Brook, en sus mito-dramas representados en Persépolis sobre el robo del fuego y el primer fratricidio, usó en *Orghast* un lenguaje artificial formado por raíces indoeuropeas. Jerzy Grotowski exigía a sus actores que rompieran las entonaciones naturales, borrando las pausas entre palabras y confundiendo las estructuras semánticas. En todas estas búsquedas y experimentos el significante se ha desconectado del significado. La corriente de voces sigue teniendo su significado, pero también significa otra cosa.

Bajo la influencia del Nô, o más bien de las primeras traducciones del Nô al inglés, Yeats escribió su ciclo de dramas simbolistas. Amantes que no pueden llegar a serlo, duendes amistosos, espíritus de lagos, colinas y ríos que aparecen en las leyendas shintoístas vienen a encontrarse con sus hermanos y hermanas en el folclor y la mística irlandeses. La "ópera escolar" didáctica de Brecht, *Der Jasager*, sobre el papel de una moralidad rigurosa en la disciplina del partido, fue adaptada de un drama Nô que trata de unos hombres que ascienden hasta el templo en la cumbre de una montaña sagrada, de donde no hay vuelta posible, y de un muchacho que perdió su fuerza y dejó que sus compañeros le arrojaran al abismo.

Puede haber inspiraciones muy diferentes a partir del arte del Nô. La fascinación del teatro moderno por el Nô —el más antiguo de todos los teatros existentes, seis siglos de tradición casi ininterrumpida, estancada, pero a la vez autorrenovada— se concentra en su ceremonial dramático y en las psicomaquias, en su sistema de signos y en el psicodrama que se desarrolla entre el Waki y el Shite. En un momento de rara perspicacia, Grotowski admitió que el único ritual que puede

presentarse y llevarse a cabo en el teatro sin que resulte falso o simiesco es la ritualización del teatro como tal; el único sacrificio que puede salvar al teatro es el de sus actores. Todo su cuerpo —cabezas, manos, piernas, músculos abdominales, diafragmas, gargantas que pueden modular o contener la voz— es un medio que transmite signos. Brook pidió siempre a sus actores buscar la verdad en los gestos redescubiertos, es decir, en signos que existen como un lenguaje independiente del idioma personal. En la experiencia poética, las rimas conllevan significados; en la experiencia de la actuación, la máscara es más verdadera y rica en significado que la cara.

UNA DANZA DE ABEJAS

La reflexión humanística más vital y fructífera de las últimas décadas parece entender la cultura como sistema de signos, "écriture", textos que tienen sus letras, gramáticas, sintaxis y reglas de transformación. En el centro de interés mismo de este nuevo concepto está la persistencia de iguales signos en civilizaciones distintas en tiempo y espacio. La condición humana se crea, y a la vez se revela, en arquetipos de nacimientos, sexo y muerte. Adaptando el famoso aforismo de Lévi-Strauss: "Les mythes se re-pensent entre eux" (los mitos se repiensen entre sí), se podría decir: "los signos se resignifican entre sí". En esta hermenéutica científica moderna la búsqueda de la metaestructura de todas las "estructuras significativas", parece revivir la creencia del alquimista en la fórmula definitiva: el signo que contiene el secreto de la transubstanciación.

He visto una danza de abejas. La exploradora agita sus patas y se desliza en círculos, moviéndose en pequeños ochos hacia delante y atrás. Durante largo tiempo esto se consideró una danza festiva. De hecho, el explorador sólo está informando a sus hermanas sobre la dirección y distancia de las flores; esta "danza circular o de movimiento de cola" de la abeja da información acerca de una fuente concreta de alimentos. Cuando el Shite con su callada máscara se gira a la derecha y a la izquierda, sacude manos y piernas, y rígido y erecto se mueve lentamente sobre su eje o se arrastra como un insecto gigante en un espacio limitado, cuando tiembla como si toda la materia tiritara, parece que en esta última danza de Nô se incluyera también alguna información, un mensaje que nos es ininteligible, final y no discursivo, relativo a un sustento terreno y no terreno.



El actor del Nô se apoya en gestos precisos y categóricos (Foto: Magnum).



EL KABUKI. UN ARTE PARA LA IMAGINACIÓN

SHUTARO MIYAKE *

Una respuesta para el neófito que pregunte qué es el Kabuki puede ser dada a través del estudio de la etimología de la propia palabra, que indica que Kabuki es una forma de actuación basada en las artes del canto y de la danza.

Queda claro, por tanto, que el Kabuki no es una forma de actuación escénica pura y simple. En lo esencial, es muy diferente del teatro occidental.

CÓMO APRECIAR EL KABUKI

En el Kabuki, hay canciones y danzas durante el curso del desarrollo de una historia que se caracteriza por sus elementos dramáticos, y cuya representación es ejecutada como un arte altamente refinado. Para ser exactos, puede describirse como una obra de teatro más cercana a la revista que al drama, en el sentido europeo, una obra teatral en la cual un argumento clásico es animado con escenas espectaculares.

El Kabuki es teatro clásico para la masas y rico en cualidades artísticas. Por ello es natural que se represente en grandes teatros, y no, como ocurre en las obras modernas occidentales, en pequeñas salas creadas para servir a los fines del arte por el arte.

Es más, el Kabuki tiene una estructura dramática muy complicada. Una obra Kabuki contiene elementos que no están de

acuerdo con el raciocinio, y su estilo clásico no es sino una débil excusa. Los extranjeros que ven una obra Kabuki por primera vez piensan, invariablemente, que es "maravillosa". Y este adjetivo va muy bien al elemento irracional del Kabuki. Así pues, un teatro que haya sido construido según los principios de la ciencia de la escena moderna está muy lejos de ser el adecuado para presentar un espectáculo de Kabuki. Por tanto, para la apreciación cabal del Kabuki es necesario prepararse, antes de entrar en el teatro, para un viaje a una tierra de sueños, a un mundo de visiones poéticas. Hay que preparar la mente para recibir la poesía y la belleza.

El sentido común moderno, el análisis científico, el razonamiento lógico, el examen racional: de todo ello debe olvidarse el espectador de una obra Kabuki. Esperar lógica y racionalidad en una obra Kabuki sería igual que subirse a un árbol a coger peces.

UN ARTE PARA ATRAER LOS SENTIDOS

Para los críticos modernos, en el Kabuki hay mucho absurdo, pero este mismo absurdo es una calidad que ha de inscribirse en la lista de los méritos. Contemplar la actuación desde el punto de vista de la lógica no es la actitud adecuada para disfrutar del Kabuki. Hay que entenderlo como un arte para atraer a los sentidos y a la percepción, un arte para recrear la vista más que para satisfacer el intelecto. En este sentido, decididamente no se puede

comparar con el arte escénico moderno, que está totalmente basado en la estructura del argumento; pero en cambio sí se puede comparar con la música, la danza, la pintura y la escultura clásica. La vida del Japón moderno aparece escasamente representada en el Kabuki.

Siendo como es un arte clásico, el Kabuki no puede decirse que tenga un atractivo directo para la mentalidad contemporánea. Aunque su atractivo es indirecto, puede proporcionar placer estético; pese a su absurdo, es capaz de reconfortar al público. Así pues, es una obra teatral rica en elementos de recreo que son disfrutados por el público en general. En esa combinación de atractivo general y mérito artístico considerable, podría compararse con las piezas de Shakespeare. La naturaleza del Kabuki es tan complicada que resulta difícil definirla en pocas palabras. Sus obras son también conocidas como *kyūgeki* o teatro de la vieja escuela.

El Kabuki es, pues, una obra de arte. Una obra que el conocedor espera sea interpretada con habilidad. Aquí la expresión artística predomina. En ninguna otra clase de teatro se avergüenza tanto un actor por una interpretación inmadura o de menor calibre. En el ambiente del Kabuki, a un mal actor se le llama "daikon" y cuando esto ocurre ese actor se siente profundamente humillado. Su máximo

* Shutaro Miyake es autor del ensayo "Kabuki Drama", del cual hemos extraído este capítulo.



Impresionar fuertemente al público, principal objetivo de un espectáculo de Kabuki.

ideal es alcanzar una expresión perfecta. Su objetivo es causar una fuerte impresión en el auditorio llevando a la perfección estética el tan peculiar arte histriónico del Kabuki.

De todo esto se desprende que para comprender el teatro Kabuki se debe poner el énfasis no en la historia ni en el contenido, sino en la habilidad de los actores para hacer vivir a sus personajes al modo clásico.

Esta comprensión no es fácil de obtener: requiere un conocimiento preparatorio. El principiante debe estar dispuesto a hacer un viaje al país de las hadas, ya que es ésa la atmósfera de las obras Kabuki. Con esta preparación, una obra Kabuki, que es un espectáculo de gran colorido en su presentación y místico en su forma, y al mismo tiempo es una danza y un argumento, causará una agradable impresión en la mente del espectador occidental.

CARACTERÍSTICAS

El Kabuki fue creado por una actriz llamada O-Kuni, que vivió en Izumo hace unos cuatro siglos. En su forma original, el Kabuki no era una obra teatral sino un tipo de danza primitiva llamada "nembutsu odori" o "danza de la plegaria".

Poco tiempo después, el teatro fue monopolizado por actores masculinos, y se incorporaron al Kabuki algunas formas del Nô, pieza clásica de música y danza. La fase actual de su desarrollo se ha alcanzado sólo con el esfuerzo de actores masculinos. El período inicial del Kabuki, cuando consistía en danzas interpretadas sólo por mujeres, fue de corta duración. Después de que los elencos estuvieran formados únicamente por actores, el Kabuki fue diseñado para dar una historia, con lo cual se enriqueció en sus contenidos. La base del Kabuki actual se estableció, pues, en aquellos primeros tiempos.

Debido a que sólo había hombres en el elenco, los más atractivos asumieron, como es natural, la interpretación de los personajes femeninos. A estos actores se les denomina onnagata u oyama. Este arte de personificación femenina por hombres ha conocido un progreso notable durante los tres últimos siglos. A los onnagata se les entrena para este trabajo desde la tierna infancia. Antes de la Restauración Meiji (1868), los onnagata se vestían con ropas de mujer tanto en el teatro como fuera de él, y se esforzaban por ser como una mujer en la vida cotidiana. El resultado de esto fue el notable progreso del arte de la interpretación, que hizo posible que los actores entrenados representaran sobre el

escenario papeles de mujeres de todo tipo y condición. Esta es una de las características más notables del Kabuki.

Incluso hoy en día las actrices siguen estando ausentes de las obras Kabuki, que se conservan intactas en lo que se refiere a la contaminación moderna. Todos los papeles son representados por actores, que son muy superiores a las actrices en el Japón actual.

Pero, ¿cómo puede un onnagata, quien al principio parece tan antinatural, actuar mejor que una actriz? Para empezar, el Kabuki es un arte no realista y de líneas audaces. Las mujeres japonesas, en general, son pequeñas de estatura y carecen de rasgos dominantes. Por tanto no son adecuadas para el Kabuki, que requiere de sus actores una fuerte personalidad.

El elemento masculino del onnagata encaja con el simbolismo del Kabuki. Además, al haber sido entrenado desde su infancia en las maneras del sexo débil, el onnagata conoce a la mujer de principio a fin, mucho mejor de lo que puede una mujer conocerse a sí misma. Siglos de actuación y de tradición han producido tanta perfección en el maquillaje, vestuario y estilización, que el onnagata inspira admiración y causa respeto. Hoy en día existen menos onnagata de gran relieve, ya que los más eximios han muerto. Entre los más destacados onnagata de la actualidad que conservan las mejores tradiciones de la vieja escuela están Utaemon Nakamura, Baiko Onoe y Tomoemon Otani. Todos ellos disfrutaban de gran popularidad y tienen muchos seguidores en Japón. Normalmente hacen papeles de chicas jóvenes, princesas y cortesanas. La habilidad de estos notables actores puede compararse con ventaja a la de los grandes maestros del pasado.

Se puede decir también, que en el Kabuki un "ohimesama", es decir, la hija de una familia de alta posición social, es un activo participante de la obra. Con frecuencia, es este un papel maravilloso. Una obra Kabuki que tenga un "ohimesama" suele ser incluida en la categoría del Maruhommono.

El Maruhommono es un tipo de obra musical representada por muñecos en lugar de actores. Este arte se creó en Osaka hace más de doscientos años, a través de la colaboración de Monzaemon Chikamatsu (1653-1724), comediógrafo de singular genio, y Gidayu Takemoto (1651-1714), recitador de Jōruri. El Jōruri consiste en el relato de una historia de marionetas por un cantor. El nombre correcto de esta clase de obra teatral es Ningyo-joruri.

El Ningyo-joruri tiene tanto mérito artístico como el Kabuki. Aunque parezca

歌 舞 伎

Kabuki.

pueril al principio, ya que después de todo es sólo una obra de marionetas, el Ningyo-joruri se convirtió en un género musical de elevada categoría porque tuvo la fortuna de contar como autor de los libretos con uno de los más grandes genios del arte dramático que jamás haya tenido Japón: el celebrado Chikamatsu, el Shakespeare japonés.

UNA BELLEZA FEMENINA IMPOSIBLE

Casi inmediatamente después del nacimiento del Ningyo-joruri, algunas de esas obras se reprodujeron con actores de carne y hueso en el escenario del Kabuki, con notable éxito. Hoy en día nos parece que las mejores obras de Kabuki son las que se han basado en el Ningyo-joruri, más que las del puro origen Kabuki.

En las obras Kabuki basadas en el Ningyo-joruri, la figura del "ohimesama" tiene un papel predominante. Ésta suele ser la heroína de una historia de amor que anima el escenario con color y romance. Los "ohimesama" más notables del Kabuki son: Yaegaki-hime, que representa la escena del "Jishuko" (incienso quemado) en *Honcho Nijushiko*, una obra basada en la lucha entre las casas Uesugi y Takeda en el siglo XVI; Yuki-hime, que representa la escena de "Kinkakuji" (Pabellon Dorado) de *Gio Sairei Shinkoki*, un drama que trata de los problemas de una familia del siglo XVI, y Toki-hime, en *Kamakura Sandaiki*, una tragedia sobre el asedio de Osaka. Otro ejemplo típico del "ohimesama" es "Hinadori en Yamanodan", versión japonesa del tema de Romeo y Julieta de *Imoseyama Onna Teikin*, historia relativa a los pecados y el castigo de un ministro de estado tiránico que vivió en el siglo VII.

La "oiran" (cortesana) es otro de los más importantes personajes representados por los actores onnagata. En el Japón feudal, una "oiran" era alguien que vivía en los barrios de placer. La gente la respetaba como un objeto bello. En las obras basadas en el Kabuki, este personaje tiene mucha importancia, e igual que el caso del "ohimesama", contribuye en gran medida a crear un ambiente de ficción en el escenario.

De entre las obras originales del Kabuki, se han seleccionado las dieciocho que mayor éxito lograron en el escenario del Edo, conocidas como las "Kabuki Juuchichibu" (las Dieciocho Mejores Piezas Teatrales). *Sukeroku* es una de las obras maestras de ese conjunto. Agemaki, la "oiran", se contrapone a *Sukeroku* en el papel protagónico. La cortesana es el símbolo de los gustos estéticos y culturales del período Edo (1615-1868). Está

vestida de manera espectacular con un "shikake", una toga bajo la cual lleva un kimono de esplendoroso atractivo. Los rasgos característicos del onnagata se despliegan ampliamente cuando representa el papel de Agemaki. En este papel se encierran los encantos femeninos, que se muestran con un fuerte relieve y tan irreales como las bellezas de Utamaro, el famoso artista de grabados en color. La peluca que el actor utiliza para representar su papel femenino puede pesar hasta veinticinco libras a causa de su gran cantidad de adornos. Un peso que podría romper el cuello de una actriz japonesa. Sin embargo, con el hombre-mujer la aparatosa peluca se convierte simplemente en un elemento más que resalta la belleza y armonía del personaje. En efecto, el onnagata ha hecho posible que las obras Kabuki presenten un tipo de belleza femenina imposible en unas condiciones normales.

La geisha es otro de los papeles favoritos del onnagata. Representa la bella del barrio alegre, más delicada que la "oiran". El onnagata ha logrado representar en escena una geisha más perfecta que las de la vida real en cuanto a belleza de formas y a refinamiento de modales.

De todo lo anterior podemos deducir que el teatro Kabuki es un producto extremadamente refinado de la cultura Edo y por ello, una forma dramática relativamente moderna.

MAQUINARIA ESCÉNICA ESPECIAL

Los principales teatros en los que se representa el Kabuki se utilizan también para obras modernas. Debido a esto, los directores de la mayoría de estos teatros encuentran más práctico utilizar los telones europeos. Pero siempre que es posible se evitan los que se elevan y se bajan. En su lugar se suele utilizar un "maku" (telón) de algodón estampado sencillo.

En los teatros de Tokio, cuando se utiliza el "maku", por lo general es de gruesas rayas, verdes, marrón rojizo y negras, en tanto que en el Kansai hay más variedad y colorido en el diseño de los telones de escenario tradicionales del Kabuki. El sencillo estampado del telón de escenario de éste recibe el nombre de "jōshiki-maku" (telón apropiado), y los críticos consideran que está de acuerdo con el espíritu del género.

El "hanamichi" o camino de flores es una pasarela que conduce al escenario por la parte izquierda del teatro. Existen diversas opiniones en cuanto a la historia del "hanamichi" y no podemos hacer aquí



La geisha, uno de los personajes favoritos de los onnagata. En la foto, Haneno Kamuro.

un relato detallado. Baste decir que hace unos dos siglos que se viene usando. El paso de los actores hasta el escenario a través del "hanamichi" se denomina "de" (avance) y la retirada de escena de los mismos, que se disimula con un pequeño telón denominado "agemaku", recibe el nombre de "hikkomi" (retirada). La utilización de "hanamichi" se considera muy importante y produce efectos histriónicos. Los extranjeros alaban de manera unánime esta característica particular del escenario Kabuki. Se dice que el célebre director ruso Vsevolod Meyerhold, que apreciaba grandemente el Kabuki, quedó tan encantado con el "hanamichi" que lo instaló, con algunas modificaciones, en un teatro donde trabaja. Algunas veces se duplica el "hanamichi" para acentuar el

efecto espectacular y mantener un contacto más estrecho con el público. La pasarela auxiliar, el "karihanamichi" (camino de flores provisional), está situada paralelamente en el lado opuesto a la principal, y es un tercio más estrecha que el "hanamichi". Esas dos pasarelas son usadas algunas veces por los actores para lograr adelantarse, en escenas como la llamada "Numazu-no-ba" (En Numazu) la versión Kabuki de *Igagoe Dochū Sugoroku* (Venganza en el Paso del Iga), una obra de marionetas. El "hanamichi", un dispositivo teatral peculiar del Japón, es sin duda un valioso hallazgo teatral del Kabuki.

EL ESCENARIO GIRATORIO Y LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Es el primero un dispositivo que facilita el cambio rápido de escenas, poniendo a la vista, por medio de un mecanismo similar al de un disco giratorio, la escena que está ya preparada detrás del escenario. Se denomina "mawari-butai", o escenario giratorio, y su invención se atribuye a Shozo Namiki (1730-1773), un dramaturgo de Osaka que vivió hace unos doscientos años. El "mawari-butai" ahorra mucho tiempo, al acortar los intervalos entre los actos, y los aficionados al teatro occidentales lo citan con merecida aprobación.

Otro dispositivo que, al igual que el "mawari-butai", ahorra tiempo, es el "seriage", o plataforma sobre la cual se eleva a un personaje hasta el escenario desde debajo de éste. Existe asimismo un mecanismo denominado "serisage" que realiza el movimiento a la inversa, de manera que un actor puede desaparecer del escenario. Estos inventos, producto del fértil cerebro de Shozo Namiki, aumentan la singularidad del teatro Kabuki.

En el Kabuki, las subidas y bajadas del telón siempre están acompañadas por el sonido del "ki", unas claquetas de madera. El "ki" o "hyoshigi" son un par de palillos cuadrados de madera dura de "hashi". La claqueta tiene unas tres pulgadas de grosor y alrededor de un pie de largo. El "kyogenkata", una suerte de ayudante del director, es el encargado de hacer sonar los "hyoshigi", cuyo peculiar sonido agudo, parecido a una campanada o al sonido del gong en el teatro occidental, señala el comienzo, el final y los intermedios de la obra. Aunque parece simple, se necesita bastante habilidad para utilizar el "hyoshigi" correctamente.

En el Kabuki, los momentos cumbre de la actuación se acentúan por medio de poses impresionantes, en las que el actor permanece quieto como una estatua y con los ojos abiertos de par en par. Estas



Un actor recorre el hanamichi, la célebre pasarela del Kabuki (Foto: Yoshido).

poses se llaman "mie", y aumentan muy eficazmente el atractivo estético. Un buen actor de Kabuki tiene que ser muy hábil para realizar estas poses. El famoso actor de Kabuki, ya fallecido, Kichiemon Namakura fue el que mejor supo interpretarlas.

El efecto de la pose "mie" se acentúa con las claquetas de madera que el ayudante del director escénico, sentado en un lado del escenario, golpea contra un grueso panel. Este sonido se llama "tsuke" y su función es la de atraer la atención del público sobre la pose del actor. De hecho, el "hyoshigi" es parte de la puesta en escena de una obra Kabuki, y si se descuida su importancia se priva al público de comprender gran parte de su encanto y significado.

La música es un elemento indispensable en los dramas de Kabuki basados en

obras de marionetas. "Chobo" significa música Gidayū o Jōruri, que cuenta con una existencia de casi tres siglos. La primera es la de mayor mérito artístico entre los diversos géneros de música japonesa. El término "chobo" se utiliza sólo cuando se interpreta Gidayū como acompañamiento de un Maruhommono, o sea, una obra de Kabuki basada en marionetas. Un "tayu" recita acompañado musicalmente por un intérprete de "samisen". Cantante y músico forman un grupo que ocupa parte del escenario, vestidos con el "kamishimo", traje que data de los tiempos feudales. El "chobo" es esencial para la representación eficaz de una obra de Maruhommono. Los músicos de "chobo", aunque están a la vista del público, aparecen sin más maquillaje o disfraces que el "kamishimo" que ya hemos citado. El

recitador tiene ante sí el libreto de la obra, sobre un "kendai" o pequeña mesa decorativa, desde donde la lee de manera sumamente dramática. En ocasiones, los músicos de "chobo" se sitúan detrás de una pantalla de bambú situada en un lado del escenario.

La "geza" es una especie de caja musical. Se instala en el escenario frente al "chobo", que está siempre en escena. La caja se coloca de forma disimulada, por lo que con frecuencia pasa inadvertida para el público, y la manejan varios músicos especializados en este trabajo. El principal instrumento que utilizan es el "samisen". Los encargados de la "geza" indican la entrada y mutis de los actores, y tienen la responsabilidad de realizar los efectos musicales durante la representación. Con sus instrumentos, logran efectos de soni-



Onoe Kikugoro en una escena de la pieza "Kanadehon Chushinguro" (Foto: Yoshido).

dos similares a los de los programas radiales, simulando el sonido del agua, la lluvia, las campanadas, etc., para aumentar el realismo y la emoción de la representación escénica. Aparte del "chobo", todas las características musicales de la obra se consiguen con la "geza" y son de una gran variedad.

El "debayashi" es una especie de orquesta visible, que se utiliza principalmente cuando se interpretan danzas. Los componentes de esta orquesta, cuyo número varía según las circunstancias, están situados en la parte central del escenario o bien en uno de los lados del mismo. Los tipos de música que interpretan son Nagauta, Tokiwazu y Kiyomoto, que consisten todos ellos en recitales emotivos con acompañamiento de "samisen".

El "kurogo" es el equivalente del apuntador del teatro europeo. El "kurogo" se viste de negro con capucha también negra para pasar desapercibido, de ahí su nombre "kurogo" o "kurombo", que significa literalmente hombre negro. La función de "kurogo" es llevada a cabo por uno de los ayudantes del director de escena, y consiste en ayudar a los actores durante la representación. Cuando un actor no recuerda bien su papel, el "kurogo" se coloca detrás de él y actúa como apuntador. También se ocupa de colocar la "aibiki", una especie de silla que el protagonista de la obra utiliza frecuentemente. Además del "kurogo", hay otro ayudante de escena llamado "koken", de aspecto más digno, que lleva la cara descubierta y viste el "hakama".

SIMBOLISMO E IMPRESIONISMO

Como se ha dicho repetidamente, en el Kabuki no se deben buscar el realismo ni el racionalismo, pues no es un teatro para ser oído, sino más bien una especie de revista para agrandar la vista. En las revistas, sin embargo, los actores no olvidan la realidad y la verdad en su empeño de presentar la belleza. Aunque existen excepciones, los autores dramáticos de Kabuki utilizan el método opuesto, ya que su objetivo es una presentación bella de lo irreal y no natural. En los párrafos que siguen se trata este punto más extensamente.

Existe una obra muy conocida titulada *Suzugamori* (En *Suzugamori*), que pertenece a la clase *Kizewamono*. En esta obra

se ve al principio, cuando se abre el telón, una cortina negra en el fondo del escenario. Esta "kuromaku", que es como se la conoce en el lenguaje escénico del Kabuki, simboliza la oscuridad de la noche. La sugerencia de una noche negra es lo que se intenta transmitir, y el espectador no necesita preguntarse si detrás se esconde un arrozal o una colina. En esa misma escena hay dos biombos plegables de bambú colocados a ambos lados del escenario, llamados "yabudatami", que representan una plantación de bambúes. A veces también se simboliza el mar por medio de un panel con olas pintadas, llamado técnicamente "namiita".

Como se ha visto, tanto en el escenario como en otros aspectos, el Kabuki es, en esencia, un teatro simbólico y técnico. Es importante, por tanto, que el espectador esté preparado para acoplar su mente a esta representación simbólica.

Hace varias décadas, una pieza de la dramaturgia rusa, *El bosque*, fue escenificada en Japón por una compañía de reciente formación. En el montaje adoptaron, según se cuenta, el método de Meyerhold. El simbolismo era usado en el escenario en una proporción considerable. Por ejemplo, un árbol era representado por unas ramas. De modo similar, una ventana servía para simbolizar un gran ventanal. El Kabuki trabajó según esos mismos principios del simbolismo y el impresionismo. En los dos últimos siglos e incluso mucho más atrás, fueron los que caracterizaron no sólo el decorado sino también el trabajo y el espíritu de los actores. Para hacerle plena justicia al Kabuki, tales constantes no deben olvidarse.

Se cuenta que el quinto Danjuro Ichikawa, una de las grandes estrellas de los escenarios durante el período Edo, cuando ingería algún alimento en escena nunca usaba bolas de arroz reales, sino que en su lugar echaba en el tazón pedazos de algodón blanco, que manipulaba cuidadosamente para que el público no se diera cuenta. Eso demuestra cuál era la concepción del arte de Ichikawa. El arte del Kabuki consiste no en presentar como tal las cosas reales, sino por el contrario en hacerlas irreales. A partir de ello, se puede concluir que la representación simbólica es el alma del Kabuki.

Tomemos el caso del "mie", ya analizado. El esfuerzo de los ojos y la mirada fija del espectador pueden hacer que la pose del "mie" llegue a parecer a éste antinatural, pero ese es el modo mediante el cual el Kabuki nos enfatiza las sensaciones de excitación, sufrimiento y emoción.

Los que se burlan del Kabuki por considerarlo algo innatural se equivocan,

pues se trata de un arte que no se plantea la naturalidad. El Kabuki aspira a algo superior: transportar al público a un mundo de ilusión presentando unos cálidos fragmentos de la vida, o una fuerte expresión del sentimiento humano por medio de la sugestión, el impresionismo y el simbolismo.

Para comprender el Kabuki, por tanto, hay que poseer una rica imaginación, pues sólo así se consigue comprender su expresión simbólica e impresionista. Asimismo hay que ser muy sensible para percibir la belleza aparentemente grotesca y cruel de un "kubijikken", que descubre el elemento dramático del harakiri. Sólo con imaginación y sensibilidad se puede penetrar en los sentimientos intrincados, pero comunes a todos los seres humanos, que se presentan esbozados en una "mie", una pose que se refuerza con el sonido de las claquetas de madera.

GUÍA PRÁCTICA DEL KABUKI ACTUAL

En el Japón de nuestros días existen varios grandes teatros especializados en la representación del Kabuki. El conocido Teatro Kabukidza de Ginza-Higashi, en Tokio, que sufrió graves desperfectos durante la guerra y fue restaurado en enero de 1951, recuperando su anterior esplendor (con aforo para 2.000 espectadores), está dedicado exclusivamente a la representación de obras Kabuki. Normalmente se realizan dos representaciones diarias: la primera sesión de 11 de la mañana a 4 de la tarde, y la segunda, de 4,30 a 9,30, aproximadamente. Las obras representadas en la primera sesión, por lo general tres, son totalmente diferentes de las representadas en la segunda sesión, que suelen ser tres o cuatro. Esta norma general se aplica en todo el país. El precio de las entradas al Kabukidza es de 1.600 yens por una de las mejores localidades.

El teatro Meijiza de Hamacho, Tokio, es el siguiente por orden de importancia. Ubicado no muy lejos del Kabukidza, con



Montaña.

capacidad para unos 1.700 espectadores, presenta con frecuencia obras de Kabuki, pero no exclusivamente. El tamaño del escenario, que es algo más pequeño que el del Kabukidza, se considera más apropiado para la representación de obras Kabuki. Además de éstos, en Tokio se encuentra el Teatro Shimbashi Embujos, con capacidad para unos 1.500 espectadores.

Osaka también cuenta con uno de los más espaciosos teatros del Japón, el Shin-Kabukidza, con capacidad para 2.000 espectadores. Es un excelente teatro de monumentales características; de hecho se le suele considerar excesivamente grande para otros fines que no sean los de representar espectáculos de Kabuki puro y simple. El Teatro Nakaza (capacidad: 1.200 espectadores) fue reconstruido en enero de 1948 y es justamente el tipo de teatro adecuado para las representaciones de Kabuki.

Ninguna descripción de los teatros de Osaka sería completa si no se citara el Teatro Bunrakuza de Dotombori (capacidad: 1.000 espectadores), único teatro de Japón dedicado exclusivamente a marionetas. Fue construido en enero de 1965, y dado que el espectáculo de marionetas del Bunrakuza es la institución más antigua y respetada en Osaka, los extranjeros no deben dejar de visitarlo si alguna vez viajan a esa ciudad.

Debemos citar, finalmente, aunque no por orden de importancia, el Teatro Minammiza de Kyoto y el Teatro Misonoza de Nagoya, ambos bien equipados, con capacidad de 1.500 y 1.600 espectadores, respectivamente.

Todo esto en cuanto a teatros. Digamos ahora algo sobre los actores. Entre los veteranos onnagata de Tokio podemos citar a Utaemon Nakamura, Baiko Onoe y Tomoemon Otani, Danjuro Ichikawa XI, Ennosuke Ichikawa, Shoroku Onoe, Kan-zaburo, Nakamura, Sadanji, Ichikawa, Koshigiro Matsumoto, Mitsugoro Bando y Kan-ya Morita, como mejores actores especializados en papeles masculinos.

En abril de 1962, Ichikawa fue nombrado Danjuro, el título de más renombre en el Kabuki. Se convirtió en Danjuro Ichikawa XI y se espera que continúe la gran tradición de sus ilustre predecesores.

Uno de los mejores actores veteranos de Osaka es Jukai Ichikawa, que suele representar papeles de galán. Asimismo, está Nizaemon Katakao, también muy activo en escena, que representa tanto tipos de Kabuki nuevos como clásicos. Debemos citar también a Enjaku Jitsukawa, una de las más prometedoras figuras del grupo de jóvenes actores de Osaka.



RANGO Y POSICIÓN SOCIAL

MASABATSU GUNJI *

La designación tradicional de un actor de Kabuki era yakusha, palabra tomada del Nô que designaba, originalmente, a la persona que oficiaba en las ceremonias y oficios religiosos. El yakusha del Nô era el hombre cuyo servicio a los dioses tomó la forma de entretenimiento dramático. La palabra perdió ese significado religioso al pasar al Kabuki. El término moderno haiyû, empleado con frecuencia por los actores de teatro y mucho más por los de cine, no empezó a usarse hasta después de la Restauración Meiji.

La sociedad de los actores del Kabuki estaba extremadamente preocupada por el rango y la posición social. El director de una compañía (za) se conocía como zagashira. No sólo dirigía el personal del teatro, sino que en ocasiones repartía los papeles e incluso producía las obras, pues el Kabuki no poseía directores de escena. El puesto de zagashira lo ocupaba generalmente el actor principal de los papeles masculinos de la compañía, pero en períodos más recientes lo ha ocupado a veces el tateoyama, el actor principal de los papeles femeninos, que compartía la categoría superior del elenco con el actor principal de los papeles masculinos.

Por debajo de esas dos categorías de actores existían muchas más. La primera y más importante era la del grupo llamado

nadai, título tomado de las listas de nombres que aparecían en los carteles de la fachada del teatro. El grupo siguiente era el de los nadaishita o aichû. Venían luego los chûdori, clase de la cual salían los tateshi, que se encargaban de montar las coreografías de las peleas de esgrima. En el último lugar de los actores masculinos (tachiyaku) estaban los shatatachiyaku, quienes interpretaban los papeles más insignificantes.

La clase de los onnagata se denominaba chû-nikai (entresuelo), extraño nombre que se derivaba del hecho de que los cuartos donde se vestían los onnagata estaban en el segundo piso, llamado así en el período Edo, cuando se prohibieron los edificios de tres pisos. Otro nombre más respetuoso aplicado a los onnagata era el de tayû, título de la cortesana de más categoría de los barrios alegres. El papel de tayû en una obra se consideraba el mejor para los onnagata.

UNA HERENCIA QUE VA DE GENERACIÓN EN GENERACIÓN

La forma de vida de un actor comparativamente importante era de extremado lujo, y su remuneración, que dependía de un contrato anual, subió de mil ryô a dos mil y hasta tres mil durante el período Edo (el sueldo anual de un criado era de tres ryô). Sin embargo, respecto a la sociedad en general, su posición era muy baja. No

se le permitía vivir fuera del distrito teatral, y cuando salía de él estaba obligado a llevar un sombrero de zarzo como símbolo de su profesión. A veces, inclusive, lo llamaban con nombres despectivos como "mendigo de río" (reminiscencia del período cuando las representaciones se efectuaban en el cauce seco del río de Kioto) y "mozo de cuadra".

Con la Restauración Meiji (iniciada en 1868), el actor llegó a ser por primera vez un miembro normal de la sociedad y a disfrutar de derechos. Aun hoy, sin embargo, el mundo de los actores sigue siendo más bien feudal. Sigue siendo muy exclusivista, y es difícil para un actor hacerse de un nombre, a menos que proceda de una familia teatral conocida. Así, se sigue concediendo gran importancia a la ceremonia mediante la cual un actor hereda un nombre. Algunos han pasado a través de muchas generaciones: Nakamura Kanza-buro e Ichimura Uzaemon han alcanzado la decimoséptima generación, y Kataoka Nizaemon, la duodécima.

Lo que podría llamarse "reparto de tipos" o "especialización" (división de todos los papeles en un determinado número de tipos corrientes y yakugara, que eran representados siempre por actores espe-

* Masabatsu Gunji es uno de los críticos de teatro más importantes de Japón y uno de sus principales especialistas en Kabuki.





El arte histriónico del Kabuki se distingue por su extremada especialización.

cializados en ese tipo de papel), fue común en el teatro de Oriente y Occidente durante la época clásica. Algo similar ocurre, por ejemplo, en la Opera China. La razón que dio origen a esta especialización de los papeles en el Kabuki fue administrativa, en oposición al edicto de 1629 que prohibía la presencia de mujeres en el escenario. Como resultado de ese edicto, se hacía necesario presentar ante el magistrado de la ciudad una declaración que acreditaba que ciertos actores que aparecían caracterizados como mujeres eran, en realidad, hombres. Eso marcó el inicio de la profesión de los onnagata y la especialización en tipos particulares de papeles.

Para distinguirlos de los onnagata, los actores especializados en roles masculinos pasaron a llamarse tachiyaku. Estrictamente hablando, este término se refiere sólo a los actores que representan papeles masculinos importantes. Las obras primitivas, conocidas como keisei kai no kyôgen y que gozaron de popularidad alrededor de la era Kambun (1661-1673), admitían tres papeles: el "héroe", que visitaba los barrios alegres y era representado por un tachiyaku; la cortesana, interpretada por

un wakaoyama; y el dueño de la casa, papel cómico que era encomendado a un dôkeyaku. Fueron esos tres papeles los que constituyeron la base de todo el sistema posterior de yakugara. Un poco después, alrededor de la era Empô, surgió el tipo de papel conocido por akuningata (después se llamó katakiyatu), el cual hizo posible basar la narración en la oposición entre el "bien" y el "mal". La trama se hizo más compleja y como forma dramática, el Kabuki dio un gran salto adelante, dando paso los sencillos bosquejos costumbristas a obras más cercanas a las que hoy conocemos.

En la era Genroku, los yakugara se hicieron más especializados y numerosos. Por último, hacia finales del período Edo el sistema empezó a descomponerse. Los tachiyaku podían representar, en algunas ocasiones, papeles de onnagata, y éstos, a su vez, los de akuningata. Aparecieron los actores "comodines", que invadieron despreocupadamente lo que antes eran terrenos de especialistas.

Los yakugara básicos eran, como hemos visto, los tachiyaku, los katakiyaku (akunin) y los onnagata, pero con el tiempo

se desarrollaron gran número de subdivisiones de estas categorías principales. Los tachiyaku, por ejemplo, comprendían los wakashugata (papel juvenil), los aragotoshi, el jidaimono, el nimaimo (protagonismo romántico), los wagotoshi en las obras wagoto, pintokoma (protagonismo blando, algo afeminado) y los shimbôtachiyaku (protagonista que sufre en silencio). Asimismo, entre los katakiyaku había categorías como las de los jitsuaku (villano ansioso de poder), los kugeaku (malvado noble) y los tedaigataki (villano funcionario). Entre los onnagata estaban los musume (chica), tayû (cortesana de gran categoría), katahazushi (mujer de buena familia samurai), etc. Los actores especializados en estos campos conservaban su tipo de papel, y lo representaban en sus típicas y estilizadas formas. La obra *Kotobuki Soga no Taimen* proporciona un conjunto extremadamente rico de estos tipos estandarizados y fácilmente reconocibles. El villano de la obra, un papel jitsuaku, es Kudo, tradicionalmente interpretado por el director de la compañía. De los dos hermanos decididos a matar a Kudo para vengar el asesinato de su padre, Gorô es un wakas-

hugata especializado en actitudes heroicas, mientras que su hermano menor, Jûrô, se especializó en el wagoto, más romántico. El onnagata principal representa al viejo Tora, mientras que el papel de la cortesana Shôshô lo desempeña un wa-kaoyama. Asaina es un dôkeyaku, y hay también un "viejo villano" en el personaje de Kajiwara.

Esta extremada especialización dio, como es natural, bastante ascenso a las familias de actores especializados, de generación en generación, en interpretar los mismos papeles. Los personajes de una obra se ajustaban a estos tipos o, en algunos casos, la obra se escribía deliberadamente para darles oportunidades de lucimiento. El interés de una representación estaba en la hábil combinación y en el juego sutil de los diversos tipos. No había lugar para un estilo de actuación más personal.

LA MEJOR ESENCIA DE LA MUJER

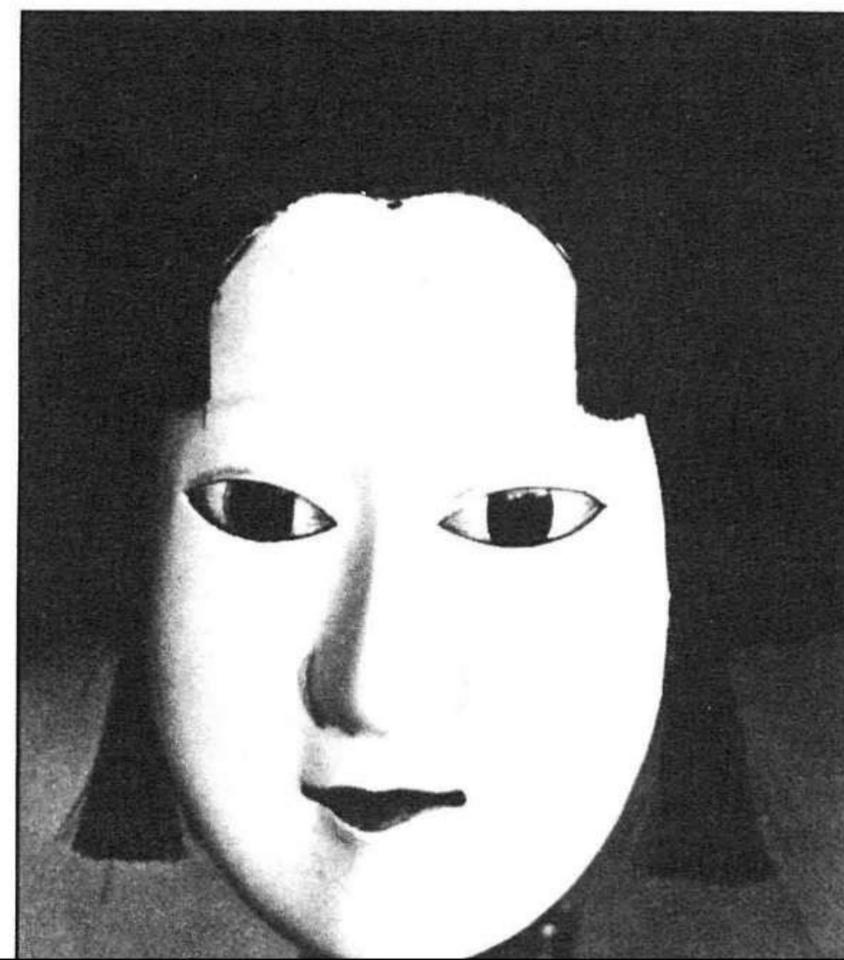
Especialmente típicos del Kabuki, por emplear kata más estilizados y artificiosos que los de cualquier otra clase de papel, eran los onnagata. Merece citarse aquí el pasaje de una obra singular llamada *Ayamegusa*, una exposición de las técnicas de los onnagata escrita por Yoshizawa Ayame, celebrado actor de la era Genroku:

"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. Gústele 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".

En la tentativa no precisamente de manifestar femineidad, sino de *convertirse* en una mujer, hay una especie de realismo irracional que trasciende el sentido común ordinario. La vida cotidiana de los onnagata durante el período Edo se vivía en casi todos los detalles. El tercer día del tercer mes celebraban el Festival de la Muñeca. Cosían en su tiempo libre. Y sus vestidos eran en todo iguales a los de las mujeres. Este intenso esfuerzo por convertirse en mujer, por estar condenado en definitiva al fracaso, servía para crear en otros hombres un especie de abstracción de la femineidad que, en cierto modo, compendia su esencia mejor de lo que mujer alguna podría haber hecho.



Otra de las excelentes caracterizaciones de Ennosuke Ichikawa (Foto: Yoshido).



BUNRAKU Y KABUKI

EL PLACER DE LA IMITACIÓN

JAN KOTT

Una mujer se está mirando en el espejo; se da colorate en las mejillas, se alisa y ennegrece las cejas, se recoge el pelo en un moño alto y se pone una. Se sonríe a sí misma en el espejo. Tiene tres sirvientes: son ellos quienes le sujetan el espejo, la ponen los cepillos en sus menudas manos, la ayudan a colocarse la peineta en el moño. Dos de ellos llevan capas negras, con capuchas que les cubren la cabeza, como los miembros del Ku-Klux-Klan del sur de los Estados Unidos; la cara del tercero está descubierta, pero nunca mira a su señora. La encantadora dama es una marioneta y los tres sirvientes son los manipuladores.

Desde la orilla, un marinero empuja con la pértiga su pesado junco, cubierto con un techo de lona. Está de pie en la popa, por lo que el junco se inclina hacia abajo. Cuando la pértiga se apoya en el fondo, el peso del cuerpo del marinero pasa lentamente a la pierna derecha, que mantiene doblada y hacia adelante; el junco se pone en movimiento, la pértiga sale del agua, la popa se levanta, el peso del cuerpo es transferido a la pierna izquierda, que ahora está recta. Hace calor. El marinero se seca el sudor de la cara con un gran pañuelo de colores. Vuelve a empujar, pero se inclina demasiado. De repente, el junco se mueve hacia adelante, el marinero se cae al agua. Ahora está nadando, le resulta difícil, porque tiene que mantener el largo y pesado palo en la mano izquierda. Por fin llega al

junco, que la corriente ha desplazado, lo inclina, se sube a él, coge el palo. No es fácil, porque el junco es alto, y tiene que agarrarse a su costado con la mano y el pie izquierdos.

El marinero es una marioneta manejada, como todas las marionetas del Bunraku, por tres manipuladores al mismo tiempo. El primero de éstos, el que tiene la cara descubierta, sujeta a la marioneta con la mano izquierda y con la derecha controla el brazo y la mano derechos de la marioneta. El segundo manipulador, "invisible" en su capucha negra, manipula la mano izquierda de la marioneta. El tercero, también "invisible", mueve sus piernas, o el kimono, ya que las marionetas femeninas no tienen piernas.

El escenario tiene la misma anchura que la sala; los manipuladores se mueven como si estuvieran en el foso de la orquesta. La balastrada les oculta sólo hasta la altura de las rodillas. Son dos veces más grandes que los muñecos. En una plataforma especial (yuka), a un lado del escenario y a la derecha del público, están sentados el intérprete de samisen y el cantor-narrador. El samisen es un instrumento musical de tres cuerdas, que da a la representación su ritmo y su tempo. Los tres manipuladores, que mueven una sola marioneta, tienen que respirar al unísono; el samisen es el que dirige la respiración en el Bunraku. El narrador tiene enfrente un atril con el texto. Es al mismo tiempo el coro y un solista. Con su "recitativo", una narración recitada-cantada en tercera persona, es él quien introduce la acción, interpreta los pensamientos de los perso-

najes y relata sus pasiones. Es la épica y la poesía lírica del Bunraku. En primera persona, presta su voz a todos los muñecos.

Las marionetas, los títeres, las muñecas javanesas son manipuladas con cuerdas desde arriba, o con cañas de bambú desde abajo, o con tres dedos de la mano (dos dedos mueven los brazos y el tercero, la cabeza). La técnica de manipulación de las marionetas puede ser simple, como ocurre con las marionetas de mano, o muy ingeniosa, como en los teatros italianos de muñecos; pero el principio general es la invisibilidad de los manipuladores. La regla del juego es el ilusionismo. Incluso los títeres de guante hablan con la voz del ventrílocuo. El Bunraku es casi el único teatro de marionetas en donde el mecanismo está completamente al descubierto. Su estética consiste en evocar una ilusión absoluta, así como en su igualmente absoluta destrucción. El Bunraku es, a la vez, un teatro en el cual las marionetas representan dramas humanos —lloran y ríen, aman y odian, engañan, se sacrifican y matan— y un metateatro, cuyos protagonistas son los manipuladores que manejan las marionetas, el narrador y el intérprete de samisen; un metateatro cuya acción dramática consiste en revelar la ilusión teatral.

MÁS SANGRIENTOS QUE LOS DRAMAS SHAKESPERIANOS

Los dramas históricos representados por las marionetas Bunraku, y más tarde incorporados al Kabuki, son aún más sangrientos que las tragedias reales de las

Guerras de las Rosas de Shakespeare. La acción ocurre durante las guerras civiles en las que, durante más de un siglo, las grandes familias feudales se destruyeron unas a otras. Lo mismo que en la Inglaterra de los Tudor y en la Francia del cardenal Richelieu, los Shogunes cayeron con mano de hierro sobre los crueles señores, que tenían a su disposición ejércitos privados de samurais, e impusieron a los guerreros ceremoniales cortesanos. En los teatros ingleses, el decorado más utilizado desde los tiempos de Isabel I ha sido un cesto con una cabeza decapitada. En el Bunraku y el Kabuki, la cabeza es la de un niño. En esos complicadísimos dramas, que duran horas, escritos a partir de viejas crónicas y leyendas por los dramaturgos del período Edo (el período japonés de absolutismo ilustrado y dictadura militar), hay que elegir entre el deber de lealtad hacia el señor feudal y todos sus descendientes y el deber hacia la propia vida y la propia familia. En *Le Cid*, de Corneille, Rodrigo, para vengar a su ofendido padre, tiene que desafiar al padre de su amada a un duelo mortal. Jimena, para vengar la muerte de su padre, tiene que pedir la muerte de su amado. En los dramas históricos japoneses, el precio de la lealtad feudal es el más cruel de todos. Es la cabeza de un hijo.

Han traído el cesto con la cabeza decapitada. Dentro de un momento, la cabeza será levantada en alto para que los perseguidores puedan ver con sus propios ojos que el hijo del enemigo ha sido realmente decapitado. Dos madres están paradas cerca del cesto, todavía cerrado. Saben que el hijo de una de ellas ha sido asesinado. El samurai Kumagai perdonó la vida del descendiente del Emperador, y cuando se le pidió que mostrara su cabeza, tuvo que sacrificar a su propio hijo. La madre cuyo hijo ha salvado la vida debe ocultar su alegría; la madre que está viendo la cabeza decapitada de su hijo debe ocultar su sufrimiento. Los perseguidores observan atentamente las caras de las dos madres.

Esta es la clásica escena del reconocimiento en el teatro japonés. Pero en el Bunraku está interpretada por marionetas. ¿Qué pueden hacer los muñecos? Dos madres, con un inmeso gesto, simultáneo levantan sus manos ocultas en las largas, y amplias mangas del kimono y muerden los dobladillos. En este gesto se oculta la desesperación. El momento de llorar llegará más tarde. En otra escena del reconocimiento, un samurai que sacrificó a su propio hijo, enjuga lentamente con una toalla la cabeza sangrante. Pasado un momento, mirará la cabeza decapitada y

tirá la toalla. En estos dos gestos de la marioneta hay, primero ternura y desesperación, y después, brutalidad; es una forma de ocultar tanto la ternura como la desesperación. Lo mejor de las marionetas es su silencio. El ejercicio más difícil para un actor es permanecer parado y en silencio en el escenario. Las marionetas, cuando las dejan los manipuladores, se quedan congeladas en una inmovilidad absoluta. No son nada sino silencio, nada sino sufrimiento.

En el bello álbum Bunraku, con las fotografías de Kaneko Hiroshi, se pueden admirar las caras de las marionetas en primer plano. Los guerreros tienen el pelo sedoso, negras cejas erectas que pueden moverse y ojos saltones, también móviles. Las mujeres tienen rostros pequeños, y blancos, ovalados, en forma de huevo —lo que en el Japón es un rasgo de belleza—, ojos almendrados, con cejas móviles, y bocas pequeñas, cerradas; muerden la manga del kimono, o una toalla empapada, con la ayuda de una pequeña aguja en la comisura de los labios. El Shite del Nô sólo levanta una mano a la altura de los ojos e inclina la cabeza, para indicar el llanto. Las marionetas lloran realmente, enjugan sus ojos con un pañuelo y, como los actores de las películas mudas, agitan los brazos, o se abrazan y se protegen unos a otros sollozando.

EL ACTOR VIVIENTE DEL BUNRAKU

Pero en esas espléndidas fotografías, las marionetas han sido retocadas. En las representaciones de Bunraku, al lado de la cara de las marionetas se ve —como en un cuadro surrealista— la del manipulador, casi cuatro veces más grande. La cara del manipulador parece completamente desanimada; son las caras de las marionetas las que parecen humanas. Pero hay una tercera cara en los espectáculos de Bunraku que es visible desde el principio hasta el final de la acción. Es la del cantante-narrador, sentado cerca del público, que presta a las marionetas toda la voz que puede emitir su laringe. Llega casi a llorar cuando las marionetas lloran, es sacudido por la risa cuando ellas ríen. Está inmóvil, sentado en su plataforma con las piernas cruzadas y las rodillas en posición horizontal, pero todas las emociones de las marionetas están expresadas en su rostro. Es el actor viviente del Bunraku.

Durante la segunda mitad del siglo pasado, así como en algún momento del período barroco, todas las artes, como Narciso, han deseado con creciente frecuencia poder contemplarse a sí mismas en la apacible superficie del agua. El

análisis del arte parece ser uno de los temas esenciales del arte del siglo XX. El tema de la pintura es la pintura misma: el análisis del espacio, la perspectiva, la densidad, la delicadeza y la fuerza de la materia. La poesía parece cada vez más un juego o "écriture", una transformación sintáctica o un análisis de palabras similares en su fonética, y de la distancia semántica entre fonemas. El tema de las composiciones musicales es un análisis de series fónicas. La novela se refiere a menudo a la creación de una novela, o al menos a la destrucción del relato, descubriendo, uno por uno, todos los trucos. Las películas cuentan el rodaje de filmes, y los intentos más ambiciosos de la vanguardia abordan el análisis del espacio y la luz, con la cámara inmóvil.

En el teatro, el actor "viviente" es el que *interpreta*, y los personajes de la obra son *interpretados*, o dicho de otra manera: el actor es el que *significa*, los personajes de la obra son *significados*. En el teatro ilusionista de las marionetas, la marioneta es el actor "viviente"; interpreta a la madre desesperada, al noble samurai, a la geisha enamorada. Pero en el Bunraku se puede ver también otro teatro, un teatro de anti-ilusión, en el cual la marioneta sólo es una cosa, una cabeza artificial que puede mover los ojos, levantar las cejas, abrir la boca; unos palos que imitan las manos; un cilindro de madera forrado con sedas de colores, que es accionado por los manipuladores. La marioneta del Bunraku interpreta y es interpretada, significa y es significada al mismo tiempo; es un actor que toma parte simultáneamente en dos espectáculos diferentes. En uno de ellos es el personaje del drama; en el otro, un trozo de madera flexible.

Como en la pintura cubista, las caras son mostradas, a la vez, de perfil y *de frente*, o como dibujos de los elementos sucesivos del movimiento. Todos los elementos del teatro se muestran tanto separada como conjuntamente, desconectados y unidos. Los dos teatros en el Bunraku, de ilusión y de anti-ilusión; los tres rostros; las manos de las marionetas que con fidelidad absoluta repiten los gestos de las personas, la mano de los manipuladores que accionan los muñecos, la mano del músico, rasgueando las cuerdas del samisen, son un análisis visible y espectacular de la teatralidad.

EL ABANICO Y LA ESPADA

En el Kabuki, un samurai regresa del campo de batalla. Con su impresionante y pesado atuendo de guerrero, parece un gran insecto que todavía no ha salido de



Versión Bunraku de la pieza "Ichitani Futuba Gunki".

su capullo. Lleva dos espadas colgadas del cinto. Cuenta su reciente lucha. Dentro de poco, la interpretará. Pero la interpretará sentado, y en su gran pantomina ni siquiera desenvainará la espada. Interpretará la batalla utilizando sólo su abanico. El actor Nô también le usa, pero las posiciones de su abanico sólo son figuras, metáforas, una sombra del gesto real. En el Kabuki, la pantomima del abanico es realista; el abanico asesta y repele golpes, penetra en el cuerpo, se desliza por el cuello. Sergei Obraztsov dijo en una ocasión que por medio de la utilización de una caja de cerillas se puede hacer ver todo, excepto una caja de cerillas. Se puede mostrar también una caja de cerillas, pero en ese caso, es tan sólo eso, una caja de cerillas. Con la ayuda de un abanico se puede representar todo lo que no sea un abanico.

La fragilidad y delicadeza del abanico parecen lo opuesto a la agudeza y dureza

de una espada. Pero en ese abanico, que imita todos los movimientos de la espada, es donde está contenida toda la estética del Kabuki: la materia muerta existe para imitar la materia viva, luminosidad-oscuridad, solidez-fluidez, masculinidad-femenidad; el signo tiene que ser diferenciado. Los peces vivos pueden ser observados a través del cristal del acuario. Pero el placer de la imitación consiste en pintar sobre un lienzo de seda peces que estén tan vivos, que haya que pintar también una red para que no se escapen.

Una de las escenas más clásicas del Kabuki es la lucha del héroe en la oscuridad con los rufianes enviados para matarle. Éstos se deslizan, tanteando con las manos extendidas; encuentran su cabeza, pero sus golpes no aciertan. Se mueven de nuevo sigilosamente, levantando mucho las piernas para no caerse; pisan su cabeza. El combate en la oscuridad se representa con todos los focos encendi-

dos. Esta pantomima fue tomada del Kabuki por Erwin Picastor y Bertolt Brecht. La oscuridad vista con plena iluminación es la oscuridad más teatral que existe. Es la oscuridad representada.

De entre todas las artes, la pantomima es la que parece más cercana a las marionetas. Para un mimo, su propio cuerpo es ajeno a él, más aún que el de un actor. Como si estuviese fuera, no tiene voz ni alma, está muerto. El mimo mueve su cuerpo como un manipulador mueve las marionetas. Anda por el suelo, pero al mismo tiempo anda sobre la cuerda. No puede mostrarse a sí mismo porque anda sobre el suelo; no puede mostrar tampoco al que anda sobre la cuerda porque sólo se interpreta a sí mismo. Ha extendido sus brazos ampliamente, está tratando de guardar el equilibrio, se balancea, va a caer de un momento a otro, no, ha recuperado el equilibrio, ha dado otro paso hacia adelante. Un mimo es un cuerpo, una

marioneta manipulada, como en el Bunraku, a la vista del público. Un mimo no es un acróbata, es el signo de un equilibrista sobre la cuerda floja. Como la marioneta, es al mismo tiempo el intérprete y el interpretado, el presentador y el presentado, el demostrador y el demostrado, el significador y el significado. Es lo que no es, no es lo que es. Un mimo está dividido en dos, como el actor brechtiano. El mimo tradicional lleva el rostro pintado, para simbolizar que él es sólo un juglar, que enseña trucos e interpreta varios personajes.

Hacia finales del siglo XVIII, el Kabuki incorporó el repertorio del Bunraku e incluso hoy en día los dos teatros siguen representando las mismas obras. El Kabuki, además, adoptó el arte de representación de las marionetas. El ministro traicionero ha condenado a muerte a los inocentes. El verdugo, con la espada desenvainada, está de pie ya dispuesto; dentro de poco caerán sus cabezas. Pero en el último momento, llega el mensajero del emperador con los samurais leales. Los torturadores sufrirán ahora la suerte que merecen. Sus cabezas ruedan pronto por el escenario. Pero las "cabezas" son sólo pelotas envueltas en telas, arrojadas al escenario por uno de los "oscuros" ayudantes que se sientan en un lado del escenario, con las piernas cruzadas y las rodillas contra el suelo. En las marionetas de los Pupi de Sicilia, cuando en un duelo entre caballeros medievales se asesta de repente un golpe, la cabeza cortada cae y rueda de manera similar por el escenario, acompañada por una aparatosa percusión metálica.

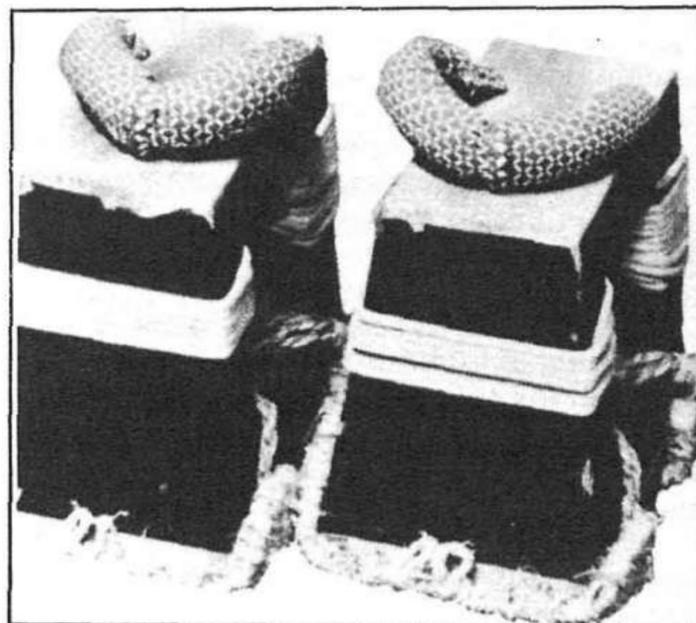
ACTUAR COMO UN NIÑO DE SEIS AÑOS

Este estilo aragoto, caracterizado por una ingenua exageración, gestos patéticos y declamación, hace al teatro con actores vivientes similar al de marionetas. Ichikawa Danjuro, uno de los grandes actores del período Edo, solía decir que uno debe actuar como si fuera un niño de seis años. Un niño que ha recortado una figura humana en papel, exhibe sus tijeras con orgullo. El Kabuki es un teatro de descarada ilusión. Como en el teatro barroco de "cambios abiertos", el decorado es cambiado a telón abierto. Llega la noche; desde lo alto desciende una gran luna dorada sobre un biombo azul. Cae la nieve; desde una gran cesta se dejan caer sobre el escenario miles de diminutos triángulos de papel blanco; el tejado inclinado, por el cual está huyendo el amante perseguido, se levanta y puede verse el

interior de la casa. El escenario giratorio fue inventado en Japón en el siglo XVIII; un molino primitivo, era puesto en movimiento por hombres atados a una especie de noria, escondidos bajo el escenario.

En el lado izquierdo de la sala, a la altura de la cabeza de los espectadores, hay un puente, el hanamichi, "el sendero de flores", a través del cual los actores salen del escenario. Es éste un lugar para los "solo" de los actores. Llega corriendo un mensajero, sin aliento, las geishas aligeran sus pequeños pasos, como una bandada de pavos reales blancos, una joven llega a su cita, avergonzada; ocultándose detrás de su sombrilla, ve a su amante y esconde su cara tras el abanico. A veces hay dos hanamichi, uno a la derecha y otro a la izquierda, como dos puentes sobre el público, que se convierte en río. Sobre esos dos puentes, los amantes, que deben separarse, se dicen un largo adiós, o dos hermanos inician sus viajes a diferentes rincones del mundo.

Todos los signos teatrales en el Kabuki son exagerados. Los guerreros tienen pintadas en sus mejillas, debajo de los ojos y alrededor de las cejas, gruesas líneas rojas, como venas palpitantes. Los traidores llevan las caras blancas con rayas azules. Los atavíos ceremoniales incluyen pantalones tan largos que los actores se los pisan y parece que estuvieran pulimentando el suelo. De ahí la manera especial de andar, levantando la pierna, para sacudirse la pernera del pantalón. Este traje histórico, que parece inventado por un malévolo sastre de teatro, fue impuesto a los indomables señores feudales por la etiqueta de la corte. Enredados en las perneras de sus propios pantalones, estaban tan indefensos en las mansiones del emperador como las marquesas con sus golas de encaje sobre los suelos de



Zapatos de madera utilizados por los titiriteros.

mármol de Versalles. Los trajes masculinos del período Edo, con sus abultadas hombreras, sobresaliéndoles como burdas alas de pájaro, hacían parecer a los que los llevaban, más altos y más anchos; los kimonos y el obi con su cojín en la espalda, los altos peinados y los maquillajes blancos, hacían a las mujeres parecer muñecas. Esos trajes blancos oprimían el cuerpo e imponían gestos diferentes para hombres y mujeres, diferentes modos de moverse, de andar. Una mujer con kimono está sujeta con doce cinturones, además del obi; las rodillas chocan entre sí constantemente, y por eso tiene esa forma especial de caminar, una combinación de paso de pájaro y carrera. La "naturaleza" de la mujer se convierte en un artefacto.

Ikebana es el gran arte de colocar las flores; se meten agujas muy finas en los tallos, que se colocan en soportes especiales. La "naturaleza" japonesa —árboles enanos como si los hubiesen peinado, elegantes jardines— es sofisticada y refinada, más "artificial" quizá que la de otras civilizaciones. El principio estético del Kabuki es la imitación, pero como el arte barroco, es casi siempre una imitación de naturaleza artificial.

Cuando se pide a una actriz que actúe como una mujer, camine como una mujer, se siente como una mujer, sorba té como una mujer, ella se sorprenderá al principio, y después preguntará: "¿Pero qué mujer?" La femineidad existe sólo dentro de los ojos del hombre, lo mismo que lo negro existe sólo para los blancos. En el prefacio de *Los negros*, Genet escribió: "Pero, ¿qué significa realmente lo negro? Y sobre todo, ¿qué es el color?" La femineidad sólo puede ser interpretada por un hombre.

EL ONNAGATA, INTÉRPRETE DE LA FEMINEIDAD

Los orígenes del Kabuki estuvieron en la danza, la canción, la pantomima y las escenas cortas, probablemente como la commedia dell'arte, interpretadas por la sacerdotisa Okuni y sus compañeras ante la capilla Izuine de Kyoto en 1603, o sea, virtualmente en el mismo momento en que se interpretaba *Hamlet* en el Globo de Londres. Las danzas eran licenciosas y las mujeres se vestían de hombres. Era un teatro alegre de cortesanas. Un cuarto de siglo más tarde, el Shogunato prohibió a las mujeres actuar en el teatro. Por las mismas razones de decencia, las mujeres fueron excluidas de la Ópera Imperial de Pekín. Fue la prohibición del Shogún la que de hecho condujo al estilo del Kabuki, donde los hombres interpretan todos los



La gracia y la expresividad distinguen los muñecos del Bunraku.

papeles de mujeres y donde el principal actor es un onnagata, el chico-chica.

Según las normas del siglo XVIII, un onnagata tenía que portarse como una mujer incluso en el camerino y en la calle, andar un paso detrás de su "esposo" teatral y cubrir su rostro cuando comiera melón. Observé a estos actores cuando se maquillaban y se pintaban las uñas con un pincel especial, se coloreaban las mejillas, se pintaban unas cejas muy finas de medio arco muy pronunciado, con un pequeño pincel. Gradualmente, sus voces cambiaban; no era un falsete, pero la voz se hacía cada vez más cantarina, como el pío de los pájaros. Más que a una mujer, el onnagata interpreta a la femineidad misma. Es una femineidad observada de cerca por muchas generaciones de actores, y mucho más, quizá, por muchas generaciones de

pintores japoneses. Hay en esta femineidad encanto y burla, adoración y humillación, idealización y deseo; es una femineidad doblemente ambigua, vista a través de los ojos de un hombre e interpretada por un pederasta.

Una actriz que se desnuda en escena interpreta a una mujer que se desnuda. Cuando el strip-tease finaliza, no tiene nada encima. Un momento antes, estaba casi desvestida, ahora está desnuda. Ella sólo puede mostrarse. Por medio de una caja de cerillas —remitámonos una vez más a Obraztsov— se puede representar cualquier cosa menos una caja de cerillas, pero la caja de cerillas por sí misma sólo puede ser mostrada.

El erotismo en el Kabuki es refinado y, de alguna manera, oculto: los dedos se buscan durante mucho tiempo antes de

unirse, un ligero abrazo, a veces sólo un apoyo (una esterilla entre los amantes). En las comedias de costumbres, en las cuales la acción ocurre en los "barrios alegres", las geishas son románticas como la Dama de las Camelias, desgraciadas cuando se enamoran de pobres portadores de sake, carteros o ladrones, que las compran con dinero prestado o robado y que cuando son descubiertos, se suicidan con su amada. En el Kabuki, la fascinación por la muerte y por la crueldad es más evidente que el puro erotismo. Una bella muchacha llega a una cita con su amante. Pero aun antes de abrazarse, aparecerá una calavera atravesada por un hacha. El joven asesinó al padre de la muchacha. El rostro de ella se altera, se sonroja, no puede caminar, y cojea. El aterrado amante matará a la muchacha con el mismo hacha. La

persigue durante mucho tiempo entre los árboles y el río del escenario, la hace ponerse de rodillas, la arrastra por el pelo, le hunde el hacha en su cuerpo, la saca de nuevo. El cuerpo de la muchacha, con el hacha clavado, se eleva ahora como un fantasma sobre el puente en el río. El asesino regresará al lugar del crimen. Es una de las escenas más crueles que he visto en un teatro, pero el papel de la muchacha es interpretado por un onnagata. La tortura y las maldades son pantomima y ballet con acompañamiento de samisens, tambores y palillos de madera, golpeados frenéticamente contra el suelo en el momento de la agonía.

LA CRUELDAD COMO RIGOR

El sexo y la crueldad en este teatro son signos. El ballet es un sistema de rigores impuestos al cuerpo. La crueldad se transforma en rigor, se convierte en una ceremonia. En los pequeños escenarios del teatro de vanguardia Byakkosya, de Kyoto, vi a un prisionero que era torturado delante de una joven. La tortura era la tradicional: se metía una barra en la boca de la víctima. Dos hombres medio desnudos daban vueltas a la barra, que era tan larga como el eje de un vagón, en la boca totalmente abierta del prisionero, al ritmo marcado por los tambores y el golpear de los palillos de madera. Una mujer desnuda yacía, inmóvil, sobre el escenario, con la cabeza vuelta hacia los espectadores, pero con las piernas muy abiertas frente al hombre que estaba siendo torturado, de forma que éste pudiera verla durante su ordalía.

El erotismo como ritual y la crueldad como rigor, tan molestamente cercanos a las visiones de Artaud y Grotowski, parecen muy profundamente arraigados, no sólo en las tradiciones del teatro japonés, sino en todo el ethos japonés. Las mujeres duermen sobre sus espaldas, con un madero debajo de la cabeza para que el artificioso peinado no se les estropee ni siquiera cuando duermen. Las novelas clásicas japonesas cuentan que incluso en el dormitorio no se le permite al hombre tocar a su amante, hasta que le desata el obi y lo echa sobre la esterilla. Desde el siglo XIII, las escuelas de geishas vienen enseñando a las mujeres japonesas la obediencia, el comportamiento ceremonial y las estrictas reglas de comer, servir, beber sake y hacer el amor.

El teatro es el único arte cuyo médium y signo son los cuerpos humanos moviéndose

o interactuando entre sí ante el espectador. Si en escena el sexo no puede ser estimulación ni representación, debe mantenerse una distancia entre el signo del sexo y el sexo mismo. Para que el erotismo en el teatro sea fascinante, chocante, o repugnante, el significante debe ser diferente al referente.

En 1968 presencié, durante un corto tiempo, los ensayos de *As you like it*, dirigido por Clifford Williams, en el London's National Theatre. Rosalind asume el nombre de Ganymede y se disfraza de muchacho, quien en el bosque de Arden seduce a su amada como muchacho y como muchacha, y actúa como Rosalinda ante él. El elenco estaba formado únicamente por actores y, como en los tiempos isabelinos, un joven actor estaba disfrazado como una chica, que interpretaba a un chico, quien, a su vez, hacía de chica. La ambigüedad de los géneros y la ambivalencia del deseo es uno de los temas más asombrosos de casi todas las obras de Shakespeare y extremadamente característico del teatro isabelino. Viola/Cesario es una chica/chico para el Duque y un chico/chica para Olivia. En los dramas tradicionales del Kabuki no existe doble disfraz, como en el teatro isabelino, pero el teatro en el cual el intérprete del rol femenino es el actor principal, parece ser el instrumento más perfecto para representar las comedias de Shakespeare.

El amante de una geisha está en peligro de muerte. Ella tiene que avisarle para que pueda escapar a tiempo. Pero es media noche, la ciudad está protegida por murallas, las entradas están cerradas. Hay una campana de alarma en el remate de la alta torre, pero a quienes se atreven a tocarla les espera la pena de muerte. La chica sube a la torre y hace sonar la campana. Las puertas se abren y el amante escapa. Pero la chica tiene que morir, atravesada por las flechas. Es posible que Brecht adaptara del Kabuki la escena de *Madre Coraje* en la cual la muda Catalina toca los tambores en el tejado de una granja para prevenir a todo el pueblo que duerme contra el ataque inminente. En el Kabuki, el más refinado de todos los teatros, esa patética escena estaba interpretada por el actor viviente al estilo de las marionetas del Bunraku. El dispositivo de disfraz se triplica: un hombre hace de muchacha, un onnagata interpreta a una marioneta, una marioneta hace de heroína. Los manipuladores encapuchados cogen a la chica-marioneta por debajo de los brazos, la voltean; su carita blanca se agita en la frenética danza de la muerte. La distancia brechtiana (el *Verfremdungseffekt*) la encontré en el Kabuki.

EL DILEMA DEL SINCRETISMO

En su "Rey Lear", Grigori Kozintsev mostró las andanzas del ciego Gloucester a través de las estepas rusas hasta los inexistentes acantilados de Dover, y el juicio del viejo loco sobre sus degradadas hijas es pronunciado en el granero de un pueblo donde, aparte del rey exiliado, su bufón y Edgar —manchado de alquitrán y haciéndose pasar por loco—, se hallaba una multitud de personas: mendigos y lisiados, madres con bebés en brazos, tontos y ciegos, desalojados por la guerra de sus chozas y ermitaños. Akira Kurosawa, en su "Trono de sangre", mostró a Macbeth en la densa, húmeda y amarilla niebla japonesa, que se adhiere a las manos, se introduce en los ojos y en la boca, como la arena. Corriendo a través de esa niebla, sobre sus caballos negros, bandas de samurais que se mataban unos a otros en la guerra civil. Una flecha atravesó el cuello de Macbeth y lo clavó contra una pared de madera; antes de murmurar sus últimas palabras, se convirtió en una enorme erizo moribundo. En el Japón feudal y en los rigores del Nô, Kurosawa redescubrió, inesperadamente, la relevancia histórica y sensual, dramática y psicológica de *Macbeth* para nuestro tiempo.

Lear y los locos, reyes, usurpadores, traicioneros lores, Hamlet y Macbeth, Ofelia, Julieta y Cresida de Shakespeare, no sólo pueden hablar todos los idiomas, sino que también pueden encontrar sus caras y cuerpos, gestos y pasiones, el mundo interior y los paisajes, en todas las épocas y civilizaciones. Los teatros japoneses creados siguiendo las modas occidentales hacia finales del siglo XIX, escenifican obras clásicas y modernas europeas y americanas, repitiendo e imitando, por supuesto, modelos teatrales, con éxito variable, muchas veces un cuarto de siglo más tarde. Parece que el teatro tradicional japonés tuvo un impacto más profundo y fuerte sobre Meyerhold, Eisenstein, Piscator, Brecht y toda la vanguardia europea, que sobre el teatro "occidental" de Japón. El Nô y el Kyogen, el Bunraku y el Kabuki se encuentran entre los estilos teatrales más puros que he visto en mi vida. Pero en nuestra era de sincretismo, la gran cuestión es en qué medida pueden convertirse en formas abiertas. En qué medida puede el Nô, con su máscara de Magojiro —cuya sonrisa agríndice es como la máscara de Dionisio—, con su coro estático e inmovilizado y las frenéticas danzas del Shite, que recuerdan a los insectos, convertirse en inspiración para redescubrir una nueva forma de tragedia griega. Y en qué medida puede el Kabuki, el teatro del abanico

—con el cual se puede imitar fácilmente una espada—, y el onnagata chico/chica representar a Shakespeare y Genet.

En Osaka asistí a un *Macbeth* representado al estilo "occidental". La obra era mediocre y copiaba ciertos modelos del teatro alemán de principios de 1930. Pero el director tomó prestado a un onnagata (que, a pesar de su juventud, ya era muy conocido por su interpretación de geishas) del Teatro Kabuki de Tokio para que interpretara a Lady Macbeth. Fue la Lady Macbeth más impresionante que he visto. Nunca olvidaré las escenas finales, cuando trata de lavarse la sangre de sus manos en una palangana invisible, que llevaba de un lado para otro. La sangre no desaparecía, incluso cuando intentaba raspársela de las palmas de las manos con las uñas. Fue de nuevo a por la palangana invisible y dejó las manos sumergidas en el agua durante un tiempo muy largo. Trató de quitarse toda la sangre con las invisibles gotas de agua. Después levantó las manos a la altura de los ojos, volteó las palmas y se quedó mirándolas como hipnotizada. La palangana y el agua fueron creadas con gestos, pero la sangre en esa pantomima era una gruesa capa de pintura roja.

Después de la función pedí que me presentaran al actor. Tuve que esperar mucho tiempo. Los grandes actores de Kabuki son tratados como príncipes y tienen sus propias cortes que consisten en una "madre de teatro" y sirvientas femeninas. Cuando el onnagata entró por fin en el amplio vestíbulo, me incliné ante él profundamente, casi hasta el suelo, según la costumbre con que se muestra el respeto a los grandes actores. La Lady Macbeth japonesa era un joven de apenas veinte años. Tenía facciones muy regulares y unos ojos atractivos. Sus iris eran negros y chispeantes, como si ardieran. Yo tuve que volverme de tan penetrante que era, su mirada. No creo que haya muchos hombres ni mujeres que puedan oponerse a su voluntad.

Me ofreció uno de los abanicos, especialmente fabricados para él con seda y concha de tortuga, y que llevaba grabado su nombre artístico en una caligrafía pintada a mano. Llamó entonces a una de sus sirvientas y ésta le alcanzó un pincel y tinta con los cuales él escribió sus mejores deseos en cuatro signos, cada uno de ellos como una pintura. Yo sabía que era la primera vez que actuaba en un teatro que no era el Kabuki, así que le pregunté, a través del traductor, si era muy diferente interpretar una tragedia real shakespeariana. "No, —dijo—, la única diferencia es que cuando interpreto a una geisha en mi teatro sirvo el sake de rodillas."



La marioneta es el hombre; el manipulador, Dios.



1960-1980:

EL RELEVO GENERACIONAL

GUINSAKU TOBE

E

n noviembre de 1966 se abrió al fin el esperado Teatro Nacional, Kokuritsu Geditzo. Su creación por el gobierno japonés con el fin de potenciar el Kabuki, se debe en gran parte al esfuerzo de aquellos que trabajan por el arte y lo aman. La apertura del nuevo teatro ayudó a impulsar la afición por el Kabuki y, a la vez, a estabilizar esa forma clásica, que sobrevivía a finales de los cincuenta junto a las nuevas formas teatrales. Si antes en el Kabuki como norma se exhibían una a una escenas de obras de muchos actos, en el nuevo teatro se prestó más atención al aspecto primordial original de la obra, para que los espectadores pudieran apreciar toda la belleza del Kabuki, que se manifiesta en sus decorados y sus espléndidos trajes. Tras la inauguración del teatro estatal, el Kabuki empezó a notar los efectos negativos de la crisis económica que sufría Japón durante aquellos años. No obstante, su sólida base material le ayudó a mantenerse en pie durante la crisis del petróleo de 1973. Esa crisis provocó trastornos en todos los países de Occidente, y cada uno tuvo que encontrar sus propias soluciones. En Japón se detuvo el frenético aumento de la producción, hecho que, no obstante, resultó insuficiente. El país llegó a los setenta al borde de la bancarrota. Al igual que los demás países occidentales, con circunstancias económicas inestables, intentó apoyar sus pies

sobre tierra firme. El Kabuki también se encontraba en una situación difícil, aunque exteriormente parecía mantener la estabilidad. De todos modos, en general en el teatro se respiraba un aire pesimista respecto al futuro, lo cual ensombreció los espectáculos de aquel período. Los actores Dzukai Itakawa, Mitsuguro Bando, Kanya Morita murieron, pero otros continuaron demostrando su maestría: Utaemon Nakamura, Kandzaburo Nakamura, Kosiro Matsumoto, Sroku Onoe.

Junto con los teatro importantes —el Kabukidza y el Estatal—, surgieron otros nuevos, principalmente en Tokio, como es el caso del Simbasi Embudze. Se representaron obras Kabuki en el teatro Minamidza de Kyoto, en el Sindabudkidza y el Nakadza de Osaka, y en el Moconodza y el Tiuniti Gekidz. Sólo en un año se llegaron a representar diez obras Kabuki y se notó una tendencia hacia la disminución de este ya limitado número de funciones. Sólo el Ministerio japonés de Cultura y unas pocas organizaciones culturales patrocinaban giras por el país. La compañía Sotiku, e inmediatamente después las organizaciones locales, dejaron de invitar a grupos Kabuki. Así, las representaciones de esas obras se concentraron en las grandes capitales.

Varias agrupaciones de actores trabajaban en el Kabuki en los años setenta, pero el conflicto básico que afectaba al teatro era la lucha entre los viejos y los jóvenes, entre las nuevas corrientes y la tradición. Utaemaon, Kandzaburo, Kosiro, Baido y Soroku supieron aprovechar el

reconocimiento que el público les brindó. Durante treinta y cinco años lucharon contra el sistema de representaciones de mañana y tarde, agobiante para los actores, y superaron momentos de crisis en el destino del Kabuki.

ENNOSUKE Y TAMASABURO

Bando Tamasaburo y otros actores contemporáneos suyos, representantes de otra generación, no se distinguieron por su tendencia hacia los cánones clásicos. Tamasaburo, que predicó la fe en el potencial artístico del actor, alcanzó su expresión más sutil en el papel de onnagata, interpretando papeles femeninos. Ennosuke Ichikawa, miembro de la escuela tradicional y trabajador incansable siempre en busca de la perfección y la maestría, alcanzó una merecida fama. Entre los actores de las nuevas generaciones se destacan Kitiemon Nakamura, que perfeccionó continuamente su dominio del arte, y Tomidzur Nakamura, que recibió su título de actor en 1972. Kikugoro Onoe VII lo recibió en 1973. Cuando el público dio al teatro Kabuki más oportunidades artísticas, Somegoro Itikawa empezó a destacarse en obras musicales y aumentó el número de nuevas producciones.

Los grupos de aficionados al Kabuki surgieron por primera vez en los años sesenta y ganaron fuerza durante los setenta. El Teatro Estatal organizó un departamento para el estudio del arte Kabuki, en el que se impartían, dos veces al año, ciclos de lecturas para estudiantes

de enseñanza básica y media. En la región de Kanzai se representaron obras individuales, como ocurrió por primera vez en el festival de Kataoka de 1976. Las lecturas y estudios sobre el Kabuki contaron con la presencia de actores que mostraron a los jóvenes sus elementos fundamentales, para ayudarles a descubrir los misterios de este arte clásico. Este trabajo de acercamiento a las nuevas generaciones tiene como objeto ampliar el círculo de aficionados al Kabuki.

En 1980 el Kabuki siguió adelante por el camino acostumbrado, como exigían los

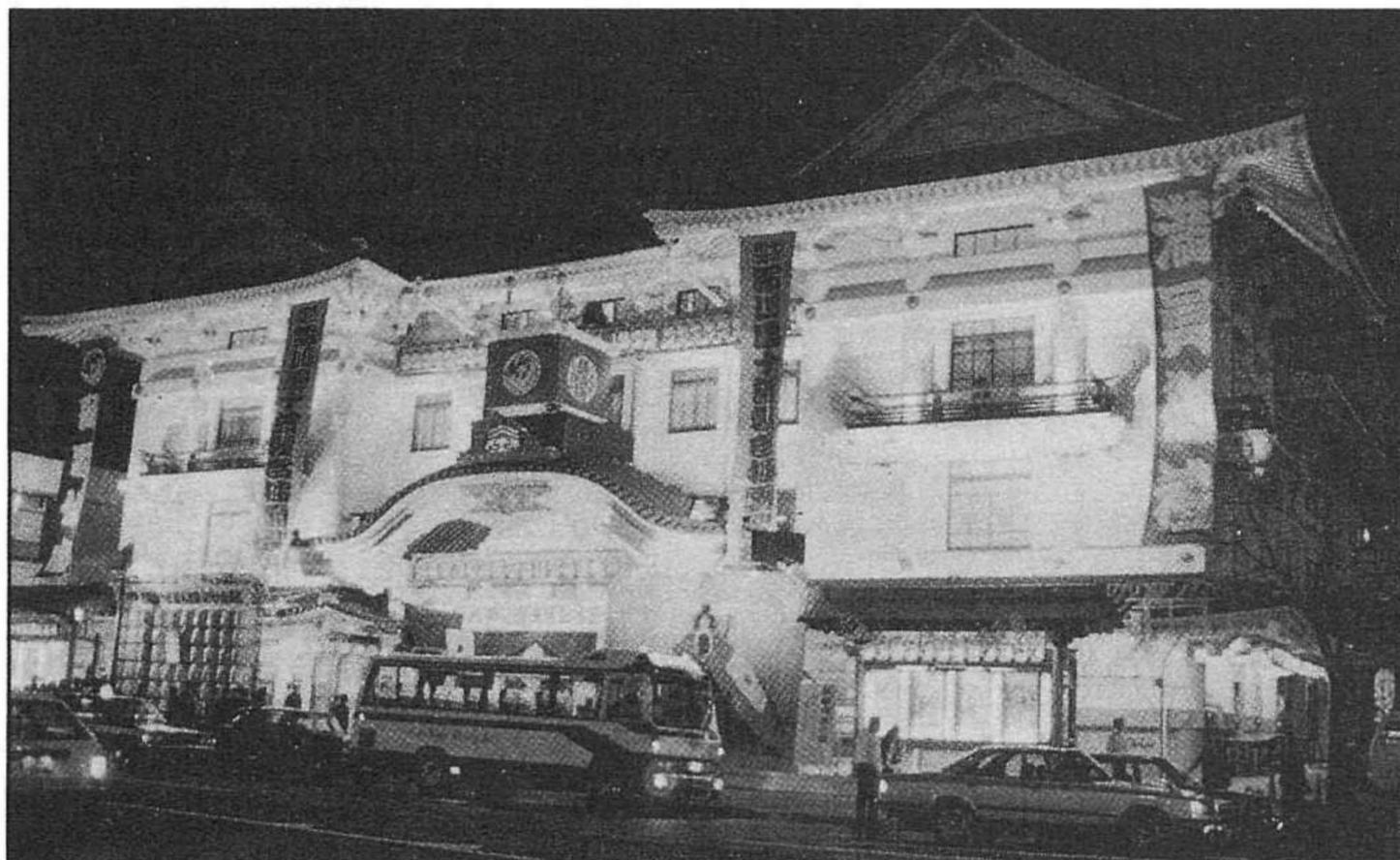
obra *Tesoro de fidelidad*. A pesar de las imperfecciones en la interpretación de algunos de los actores, el espectáculo se ganó la simpatía del público por su expresividad. De la misma manera, la representación de *Escuela en la Iglesia y Corazón puro bajo la media luna* fueron éxitos en octubre de 1980. En los festivales anuales de julio, Ennosuke repitió por primera vez en el escenario de Tokio las experiencias de sus antecesores, que habían actuado en la obra *Los mil cerezos de Yesitsune*, interpretando los papeles de Tomuri, Gonta y Tadanoby.

veces estos montajes se convierten en actos de amor propio por parte de los actores, quienes olvidan la técnica. Utaemon resalta el realismo psicológico, el arte y la innovación Kabuki de estos tiempos. Kandzaburo, con sus máscaras finas y realistas demuestra los elementos fundamentales del Kabuki. Kosiro defiende el arte clásico y exalta su grandeza con los medios que le proporciona un elenco irreprochable. Las irrepetibles actuaciones de Baik y la original inteligencia de Sorioku ponen de manifiesto la riqueza del Kabuki. No obstante, un análisis independiente de cada espectáculo resulta vagamente insatisfactorio. Los aficionados se dividen en dos grupos: los que prefieren la profundización en los fundamentos de Kabuki y los que abogan por el reciclaje de los métodos tradicionales al presente, por el predominio de la cara externa de este espectáculo.

La mayoría de los actores de las nuevas generaciones no están tomando parte en la reacción contra los viejos compañeros de más renombre. Casi todos siguen los cánones tradicionales, y el cambio generacional se está llevando a cabo de manera natural, de acuerdo con el tiempo. Pero dos actores —Ennosuke Ichikawa y Bando Tamasaburo— han conseguido un reconocimiento especial por parte del público. Sin pretender el liderazgo del teatro, están abriéndose su propio camino en el arte.

En la obra *Los mil cerezos de Yesitsune*, Ennosuke estiliza maravillosamente el antiguo espectáculo, demostrando el complejo artificio de un perro viejo. Actúa de una manera popular, acercando el antiguo arte Kabuki a los corazones de los japoneses sencillos. Crea un espectáculo con un argumento dinámico, especialmente aquel que se basa en obras literarias que gozan de popularidad entre el gran público. Ennosuke ha logrado revivir el aire estático de las representaciones. Además, ha conquistado el aprecio de los espectadores en esencia porque ha introducido en el Kabuki nuevas formas de tratar las cuestiones más relevantes para el espectador de hoy. En cuanto a su repertorio, el número de espectáculos en que actúa aumenta cada año, especialmente en el Teatro Meidzidza de Tokio.

Tamasaburo, cuyo arte admiraba mucho el autor Yukio Mishima, se hizo famoso a partir de noviembre de 1969, al interpretar el papel de Siranukime, el héroe de la obra *Medio mes*, en el Teatro Estatal. Cada junio, desde 1971 hasta 1978, se ha representado un espectáculo con la colaboración de Tamasaburo. Sus esfuerzos artísticos no se limitan al escenario de Kabuki. Tamasaburo ha hecho los papeles de Lady Macbeth, Desdémona, y



Vista nocturna del Kabukidza, situado en el moderno distrito capitalino de Ginza (Foto: Yoshida).

cánones, pero algunos cambios iban infiltrándose poco a poco en su rígido desarrollo. La temporada teatral duró diez meses. Febrero se dedicó a la celebración del nombramiento de Kikosaburo Bando; abril a los cuarenta años de trabajo de Utaemon Nakamura V; mayo al decimoquinto aniversario de la muerte de Dandzuro Itikawa XI; agosto a la memoria de Kitiemon Nakamura, fundador de la dinastía de actores Nakamura.

Los programas de marzo y octubre, en los que intervinieron actores jóvenes, levantaron gran expectación entre el público, al igual que la actuación de Ennosuke Ichikawa en julio. Esto es buena prueba del hecho de que los actores noveles y jóvenes son un elemento prioritario en el Kabuki de los ochenta. En marzo, dos compañías, integradas por Tadao Katkoka, Ebidzo Itidava, Kitiemon, Yutanosde, Kampei, Tamasaburo y otros, representaron la

En mayo, Sorioku, Utaemon, Biako y Kandzaburo pusieron en escena el décimo acto de *Cuadros de grandes hazañas*. En enero, Gandzuro Nakamura y Nidzaemon actuaron en la obra *Puerto Namadzu*. Tanto el público como la crítica destacaron la evolución artística de los dos actores, hasta entonces relegados a un segundo plano por los maestros, pero que en el futuro tendrían sus propios lugares en el escenario.

TRADICIÓN VERSUS INNOVACIÓN

El Teatro Estatal Kukuritsu Gekidzio representa todos los años algunas obras en varios actos. A pesar de la calidad de las producciones, éstas no consiguen gran aceptación entre el público, bien porque no tratan las grandes cuestiones que interesan a los aficionados, bien porque son demasiado difíciles de comprender. A

protagonizó la película *El estanque de Icaro*, además, de interpretar el papel principal de *Leyendas de países conocidos* y *La joven Kamelia*. En una palabra, este actor ha alcanzado el éxito en géneros distintos, lo cual lo distingue de Ennosuke. Los papeles femeninos interpretados por Tamasaburo sorprenden por su naturalidad. Incluso cuando actúa en comedias o en producciones extranjeras, Tamasaburo sigue siendo fiel a su más importante vocación: el arte Kabuki. En cada papel que interpretó durante los años setenta, Tamasaburo expresó fielmente la tristeza y la fragilidad de la belleza, y para ello vertió su propia belleza y su fuerza especial. En esto el actor encuentra el valor permanente, en aquello por lo cual se esfuerza la gente de este mundo inestable. No en vano se dice que su arte lleva "la marca de la modernidad". Cuando Tamasaburo se volvió hacia la tradición clásica del Kabuki, intentó fundir lo nuevo y lo antiguo. La obra *Dansiti sin hogar*, con Sendziadky Nadamura en el papel principal, que se presentó en el Teatro Estatal en agosto, en este sentido es la experiencia más conocida. Con la aparición en la sala Asakusa Kokaido de los actores Kitiemon y Tamasaburo, comenzaron una serie de actuaciones anuales de actores jóvenes indispensables para el desarrollo del teatro y de los nuevos aficionados.

Como ya hemos dicho anteriormente, Tamasaburo se ha destacado en otras formas dramáticas distintas al Kabuki: representaciones de las obras de Kyoko Idzumi, una nueva versión del *Ricardo III* realizada por Tatsunosde Onoe. Además, protagoniza todos los años programas especiales en Tokio, en los que interpreta de nuevo sus mejores papeles.

PROBLEMAS CON EL PÚBLICO

En mayo de 1981 se conmemoró el XXXIII aniversario de la muerte de Kikugoro VI; en junio, el arte de Karoku Nakamura, Tokidzo Nakamura y Kasio Nakamura; en octubre y noviembre, la entrega de los títulos de actor de Kosiro Natsumotl IX al actor Komegoro y de Kosiro VIII a Xikuo Matsumoto. Para celebrar sus diez años de existencia, el Teatro Estatal puso en escena la obra *El espejo de la caligrafía* durante los meses de noviembre y diciembre. Fue una verdadera fiesta para el arte clásico. Actuó Nidzaemon, en el papel de Kansiodzio. El viejo actor, que por entonces tenía ochenta y un años, volvió a maravillar al público con su arte y su talento.

En 1982 no llegó a celebrarse ningún espectáculo en honor de algún actor a



Bando Tamasaburo, uno de los máximos exponentes del Kabuki moderno (Foto: Yoshida).



Dos generaciones de actores: Ennosuke Ichikawa y Nakamura Utaemon (Foto: Akira).

causa de unos retrasos en las obras de remodelación. Se llevó a cabo en el Teatro Simbasi. En enero murió el actor Xakuo. En otras palabras, el año no fue bueno para el Kabukidza. El acontecimiento más importante fue la aparición de Kankuro Nakamura y Kotaro Nakamura, quienes demostraron que la nueva generación podía representar con corrección este arte clásico en el escenario de Tokio.

El actor Kosipo, en un intento de hallar elementos comunes entre el Kabuki y el drama moderno, protagonizó el papel principal en el popularísimo *Amadeus*, del escrito inglés Peter Shaffer. Sendziaku, después de veinte años interpretando las obras del gran escritor Mondzaenon Tidamatsudza, intentó formar al grupo de teatro Tidamatsudza para poner en escena las obras de este gran escritor, pero no tuvo

éxito. En 1982 el teatro Kabuki se enfrentó con problemas de escasez de público, que provocaron su crisis económica. Una de las causas más importantes de esta crisis fue que el teatro no trabajó lo suficiente para atraer espectadores. Su repertorio se construyó sobre el principio simple de la reunión en el escenario de actores de renombre y representantes de las nuevas generaciones.

En 1983 se llevaron a cabo veintinueve representaciones en los escenarios de Tokio, Kyoto, Osaka y Nagoa, el mismo número que el año anterior. No obstante, era obvio que el Kabuki experimentaba algunos cambios. Éstos se evidenciaban en el repertorio y en los elencos. La temporada del Kabukidza en 1982 duró ocho meses con representaciones por la mañana y por la tarde, con un total de

dieciséis ciclos. En doce de ellos actuaban actores maestros junto a otros más jóvenes, pero sólo cuatro fueron protagonizados completamente por actores noveles. En 1983 diez de los veintitrés ciclos (la temporada duró once) se realizaron con actores de las nuevas generaciones.

LAS NUEVAS GENERACIONES SE IMPONEN

Utaemon, Sioroku, Baiko, Nidzeamon, Kandzaburo fueron el corifeo del teatro desde los sesenta, haciendo célebre este antiguo arte del Japón. Actuaron durante más de sesenta años, sin doblegarse al peso de la edad. Desgraciadamente, había cada vez menos entendidos del Kabuki capaces de apreciar la perfección clásica

de estos maestros. Comenzaron a oírse voces en apoyo de los actores jóvenes, no sólo entre los nuevos entusiastas sino entre los espectadores ya entrados en años.

Últimamente, el auditorio de las salas empezó a disminuir. Los teatros intentaron atraer de nuevo la atención de los espectadores reuniendo actores de todas las generaciones. Sin embargo, con el paso del tiempo, las dos tendencias —los entusiastas de los cánones tradicionales y los partidarios del nuevo Kabuki— se definieron más claramente. El teatro comprobó que no se podía seleccionar el repertorio sin tener en cuenta los diferentes gustos del público. La temporada de 1982 puso de manifiesto que la simple combinación de actores no garantiza el éxito, y por este motivo en 1983 se prestó especial atención a los actores jóvenes y de mediana edad. La intervención activa de los jóvenes provocó una escisión entre las nuevas y las viejas generaciones.

Tal es el caso de Ennosuke, de quien ya hemos hablado, que demostró un alto nivel artístico interpretando el papel de "Viejo zorro al revés", en donde combinó armoniosamente el gran sentido del espectáculo con una genuina maestría. O de sus jóvenes colegas, Ebudzo, Kosiro y Takao, entre otros, quienes demostraron su gran valía en las casi seiscientas representaciones de la obra *Los mil cerezos de Yesitsune*.

En noviembre, los actores Sioroku, Utaemon y Kandzaburo organizaron un verdadero espectáculo en el Kabukidza para los aficionados del género ortodoxo, con las obras *Puerta del puesto de vigilancia* y *La justa Iglesia*, de Sikan Nakamura. En abril de 1983 falleció el autor Gandziro Nakamura y con él desapareció sin dejar huella la escuela canónica de Kabuki llamada Kamugata.

Durante 1984 no se llevaron a cabo representaciones en el Teatro Simbasi Embudzio. En el Kabukidza se representó una obra menos que el año anterior, aunque el cambio de generaciones siguió su rumbo. Este cambio, sin embargo, no condujo a modificaciones importantes en las formas creadoras de los actores. Ennosuke perfeccionaba su Kabuki popular, mientras Kitiemon continuaba desarrollando su maestría.

Las representaciones en el Kabukidza en julio y octubre de las obras de Nambuku Tsuruia IV *Bolsillo en la isla Sarusima*, *Viaje solitario en la estación 53* y *Bandidos en el mes del cristianismo*, fueron los acontecimientos más importantes de 1984.

Ebudzo, que recibió el nombre escénico de Dandziuro Itikawa XII, significó una

esperanza para salir del estancamiento en el que el Kabuki se encontraba. El nombre Dandziuro se había convertido en el transcurso de tres ciclos en una de las reliquias del Kabuki. Y ahora, después de veinte años olvidado, un actor lo vuelve a rescatar.

1985 fue el año de Dandziuro. Desde abril a junio se presentaron espectáculos que coincidieron en el gran acontecimien-

los espectadores extranjeros pudieran hacerse una idea general del arte Kabuki. Ennosuke presentó por primera vez *Los mil cerezos de Yesitsune*. En octubre se representó en el Kabukidza la obra *Riogemelo Sumida* y en diciembre, *Los mil cerezos de Yesitsune*, obras que demostraron una vez más al público que el liderazgo del Kabuki pertenece a Ennosuke, representante de la nueva generación.



Ennosuke Ichikawa y Tatsunosuke Onoe, en la pieza "Sangawara Denju Tenarai Kagami" (Foto: Yoshida).

to del arte histriónico de Dandziuro. El teatro volvió a cobrar vida. Estaba abarrotado. Durante julio y agosto la compañía teatral realizó una gira por Estados Unidos. El resultado final del Kabukidza dependerá de cómo transcurran las circunstancias una vez que termine la fiesta y la vida del teatro vuelva a su cauce habitual.

Ennosuke, al igual que Dandziuro, se convirtió en un símbolo del cambio generacional en el Kabukidza, pero esto no es suficiente para lograr la estabilización del teatro. En primer lugar, el Kabukidza carece de obras nuevas. Durante los últimos veinte años no se ha escrito ningún texto nuevo para este teatro. La gira por Europa, en mayo y junio, marcó profundamente al Kabukidza. Como es habitual en las giras internacionales, la compañía representó una selección escogida de obras para que

Entre los acontecimientos de 1985, llamaron la atención las interpretaciones de Kitiemon y Tdziuro Sabamura, en diciembre, *Encuentro en Kiimidzu durante el segundo florecimiento del cerezo*, en el Teatro Nakadza de Osaka. El primero de junio se celebró, en el marco de la Asociación Japonesa para el Estudio del Drama, el simposio "Análisis de la situación del Kabuki contemporáneo". El 8 de diciembre se constituyó la asociación "Consideraciones sobre el Kabuki". Una discusión sobre el futuro del género es capaz de dar un empujón que facilite su desarrollo. Desde octubre hasta diciembre de 1986 el Teatro Estatal Kokuritsy Dedidzio festejó su vigésimo aniversario. Este acontecimiento resultó ser, desde luego, un buen estímulo para el desarrollo y la consolidación del Kabuki.



TAMASABURO,

LA GIOCONDA DEL KABUKI

GEORGES BANU

Q

ué fue lo que más te gustó?, le pregunté a un amigo que acababa de visitar por primera vez el Louvre. "La Gioconda", me confesó sin el menor complejo. Si me hubiesen hecho la misma pregunta a mi regreso de Japón, hu- biese contestado de la

misma manera: "Lo que más me gustó fue Tamasaburo, la Gioconda del Kabuki".

Con los onnagata (esos actores que habitualmente interpretan papeles de mu- jeres), la presencia del cuerpo masculino no se elimina por completo: coexiste con los signos de la femineidad. Es lo que más se aplaude en ellos, según los criterios japoneses. Esta fue, por ejemplo, la razón por la cual fue adorado Utaemon. En cambio, con Bando Tamasaburo esta con- vivencia de lo masculino y lo femenino deja de ser aprehensible para no persistir más que mentalmente. Entonces reina la ambigüedad, como ante la Gioconda. Nos arroja al vértigo de la ilusión que sólo viene a apaciguar el pensamiento. Si los otros onnagata suelen "citar" a la mujer con el distanciamiento que esto supone en relación con la realidad, Tamasaburo, en cambio, la encarna en su misma esencia. El cuerpo se prohíbe cualquier tipo de estabilidad y Tamasaburo alterna pasos precipitados con unas paradas que se enmarcan en un desequilibrio en el límite con la caída. Se inclina, se dobla, se

resquebraja, y gracias a la flexibilidad de su columna vertebral convierte toda verti- calidad en algo pasajero. Por estas vibra- ciones, la mujer aparece como un ser expuesto a la ruptura, a la destrucción. Es la visión de la mujer japonesa que el cuerpo del genial onnagata logra materia- lizar.

Cuando vi a Tamasaburo por segunda vez me hallaba lejos, en un palco situado ligeramente por encima de la sala. Cuando apareció sobre el anamichi, "ese puente de las flores" que atraviesa el público, no percibía sus pies. Me parecía que flotaba por encima de la cabeza de los especta- dores, como si fuera una muñeca de Bunraku que no toca la tierra, como decía Claudel. La mujer se asemeja a una marioneta



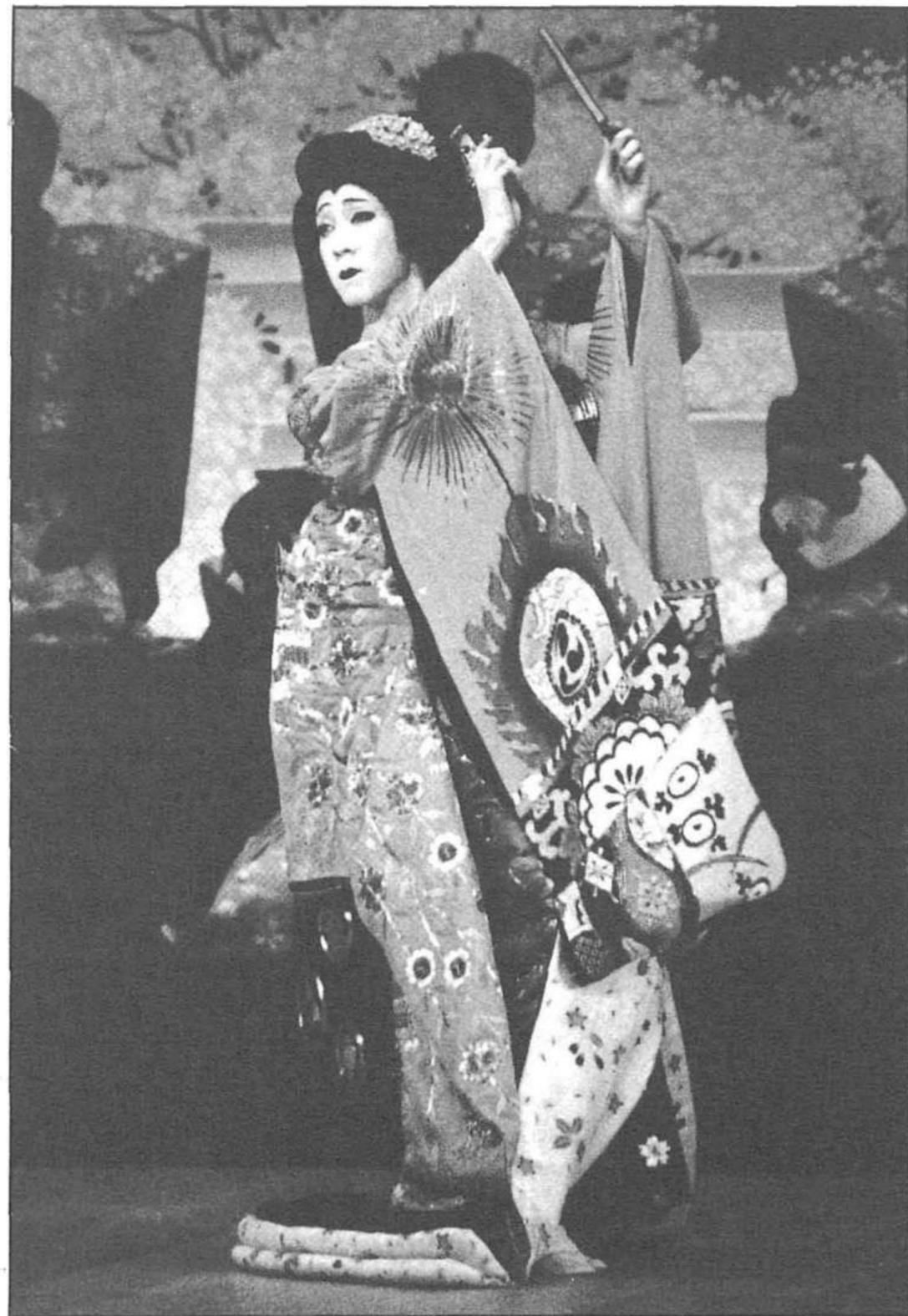
Con el onnagata, la femeneidad no se nos da a ver, sino a leer (Foto: Hanabusa).

manipulada por un poder invisible, y en- tonces, gracias al arte de su cuerpo, Tamasaburo nos hacía evocar los oríge- nes del Kabuki que, según algunos, pro- viene de las formas primitivas de las danzas de muñecas.

LA BELLEZA REALISTA DE UNA SILUETA

Tamasaburo deslumbra, pero aparte de la maestría de su lenguaje, ¿no será también por la calidad de su cuerpo ligero, endeble, nervioso? ¿Acaso no será que mi condición de occidental hace que me sienta fascinado por el control de los signos tanto como por la asimilación "rea- lista" al cuerpo de la mujer? Sin duda, puesto que no logramos liberarnos de la mimesis misma aunque resulte aquí vio- lentemente agredida por la convención. En Japón me acordé de las fotos de Mei Lan- fang, aquel gran actor chino que asombró a Brecht en Moscú en el año 1953. Era guapo, elegante, delgado, como es ahora Tamasaburo. Si no hubiese sido por el cuerpo de aquel actor que encarnaba personajes femeninos, ¿se habría impres- ionado tanto Brecht por las técnicas de distanciamiento? ¿Cuál hubiera sido su reacción ante un actor viejo, grueso, re- choncho? ¿Se hubiese producido en él

Uno de los últimos libros publicados por el investigador francés Georges Banu es "L'acteur qui ne revient pas", al que pertenece el texto que reproducimos.



Del Kabuki a la "Madame de Sade" de Mishima, la sublime expresión del andrógino (Foto: Akira).

esta revelación de un lenguaje convencional sin la belleza realista de una silueta? Me vuelvo a hacer la misma pregunta cuando contemplo *La garza*, pieza de Nô en la que un esbelto adolescente interpreta a través de la danza el vuelo de un pájaro. Si el actor grueso, de cuello arrugado, que interpreta una mujer hace surgir, gracias a la belleza de su baile, la emoción del teatro, el actor joven, que alcanza la perfección (¿será el espejismo de un occidental?), despierta la emoción del personaje. Para mí, lo reconozco, el placer teatral crece en tanto al arte interpretativo se añade la armonía entre la naturaleza de una ficción y la verdad de un cuerpo. Sin duda, en esta apreciación perdura el recuerdo de la mimesis. Una

mimesis con un fondo de convención, en la cual ambos se atemperan recíprocamente.

En el Kabuki se practica a veces, con un arte excelso, una mezcla que puede parecernos bastarda —reminiscencia de los orígenes, cuando el Kabuki y el Bunraku eran todavía próximos— de lo dramático y lo épico, del yo y el otro. Al final de *Asago Nikki*, Tamasaburo toca el shamisen y canta el amor desesperado de una joven amante ciega, mientras que a su lado un actor recita con gritos patéticos el mismo sufrimiento. Sus voces se entremezclan, se responden, se enlazan: la voz de dentro y la voz de fuera, el personaje y el narrador, lo subjetivo y lo objetivo. A esto se agrega la confusión que conlleva

el onnagata, donde un hombre interpreta a una mujer. El personaje así presentado no posee la consistencia ilusionista del personaje occidental: de entrada, se sitúa bajo el signo de la duda, duda que en Tamasaburo se convierte en ficción lírica. El hombre canta el infortunio de una mujer y otro hombre le responde acompañándose del shamisen. Ilusión y distanciamiento son una sola cosa, y de su simultaneidad brota un milagro de teatralidad: el milagro de la emoción imitada como si fuera vivida —el ser entrega algo de sí mismo en toda imitación realizada con precisión, dicen los tratados japoneses—, y de la palabra que lo cuenta con emoción. Emoción dramática y emoción épica sobre un fondo de convención teatral.

...A LA MODERNIDAD



間

間

Ma
(Espacio, tiempo)



UNA APROXIMACIÓN A LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

Q

ue tengamos noticia, nunca antes un director japonés había visitado España con el propósito de conocer in situ nuestra actividad escénica. Kanichiro Suzuki lleva ya entre nosotros más de seis meses, tiempo que ha empleado en asistir a

una cantidad considerable de espectáculos que van desde *El público* y *El sueño de una noche de verano* a *La taberna fantástica* y *Visanteta de Fabara*. No obstante, halló tiempo para escaparse hasta Pamplona y asistir a los típicos e inevitables sanfermines. Suzuki realizó estudios de teatro en la Universidad de Risho. Desde 1970 es miembro del grupo Seinenza, con el cual ha realizado varias puestas en escena. Trabajó, además, con Shuji Terayama, de quien ha dirigido dos textos: *El visón de Marie* y *El jorobado de la provincia de Aomori*. Otras de las obras montadas por él son *El jardín de los cerezos*, *La ópera de los tres centavos* y *K-2*.

Tan pronto comenzó la preparación de este cuaderno, Suzuki se convirtió en uno de nuestros colaboradores más entusiastas. En especial, su ayuda resultó muy valiosa para la obtención de algunos artículos y del material gráfico, la mayor parte del cual se debe a su gestión. Fue, además, nuestro principal y más cercano consultante. De nuestras numerosas charlas con él, destilamos algunos juicios y criterios y armamos la entrevista que sigue.

—Para el público europeo, el teatro japonés contemporáneo se reduce a los

nombres de Kazuo Ohno, Sankai Juku y Tadashi Suzuki. ¿Hasta qué punto son artistas representativos del teatro que se hace hoy en Japón o son, por el contrario, marcas para la exportación como Sanyo y Sony?

—“Para comenzar, hay que decir que los espectáculos de Suzuki, Ohno y Sankai Juku los ve muy poca gente en Japón. Yo creo que la vida teatral de un país se crea a través del trabajo regular con el público nacional, y los que tú mencionas trabajan más en el extranjero. Por supuesto, su importancia nadie la discute. En Japón, unas trescientas mil personas van mensualmente al teatro, y de esa cifra sólo unas mil corresponden al público de los montajes de estos creadores. Realmente es una pena que los críticos europeos consideren el teatro japonés sólo a partir de lo que llega hasta aquí. Se dice que el arte escénico es un reflejo de la época.



“Los críticos europeos conocen mal nuestro teatro contemporáneo” (Foto: Chicho).

Puede afirmarse entonces que lo que ellos conocen no les da una imagen real del Japón contemporáneo. Por otra parte, experiencias como las de Kazuo Ohno y Tadashi Suzuki parten de un movimiento de reacción contra las corrientes modernas, similar en cierto sentido al que se dio en Europa. Por eso, ambos caen de maravilla al público occidental. En mi país, en cambio, ahora se busca integrar a nuestro lenguaje escénicos y nuestro estilo los elementos válidos del teatro extranjero. Esa es la razón de mi estancia en España, lo mismo que la de otros colegas míos que han viajado a la Unión Soviética”.

—Con esto que usted plantea, se impone que intentemos a través de la entrevista lo que podría ser una imagen más real de la escena japonesa actual. Se me ocurre que pudiéramos empezar por cómo está organizada la vida teatral.

—“La actual, resulta una etapa difícil de caracterizar. Hay, en primer lugar, dos grandes empresas del espectáculo: la Toho y la Shochiku, dos sociedades anónimas. Montan obras nacionales y extranjeras, por lo general en producciones muy costosas. Realizan puestas en escena de obras tradicionales del Kabuki, así como de dramaturgos japoneses contemporáneos como Hisashi Inoue, y para ello contratan actores famosos del cine y el teatro. Llevan a veces directores extranjeros, como es el caso reciente del inglés Trevor Nunn, quien montó para la Toho una versión musical de *Los miserables*. Tanto la Shochiku como la Toho tratan de llevar a escena los grandes éxitos de Londres y Nueva York, con lo cual se establece entre ambas una competencia por conseguir los derechos de autor.

Existe, por otro lado, lo que allá se conoce como shingeki o nuevo teatro, corriente en la cual se inscriben grupos que cuentan con una trayectoria de treinta y cuarenta años: Bunkaguza, Haiyuza, Minguei, Shiki y Seinenza, y otros que surgieron hace unos diez o quince años, como Yakyo Gyekiyo, S.C.O.T., Yumeno, Yuminsha, Kurotento. Todos desarrollan una actividad original, dirigida en general al público joven. Asimismo, todos están integrados en la Asociación de Shingeki, que en la actualidad cuenta con unas cincuenta compañías”.

—Desde el punto de vista de los estilos y del repertorio, ¿qué distingue a los grupos pertenecientes al shingeki?

—“Hay un aspecto curioso, y es que la mayoría de los directores de esos colectivos, sobre todo los de los más antiguos, aprendió a través del teatro de Alemania, Francia, Inglaterra y la Unión Soviética. Pero con el tiempo aprendimos que ya no necesitábamos del teatro extranjero. En esencia, no ha habido cambios notorios en el repertorio; se siguen montando obras nacionales y extranjeras. Por ejemplo, Shiki representa obras musicales como *Cats*, *Evita*, *A chorus line*. Bungakuza está presentando ahora *La casa de Bernarda Alba*. Seinenza, por el contrario, se dedica más a la dramaturgia japonesa. Lo que sí es innegable es que ahora se montan más obras nacionales que en los primeros años. Pienso que más que en el repertorio, el cambio se nota en el estilo de representación, en un nuevo concepto de la puesta en escena”.

—Usted hablaba de los directores de las compañías de shingeki más antiguas y sugería el predominio de su personalidad.

—“Sí. En la mayoría de los casos se trata de directores y actores: Haruko Sugimura, en Bungakuza; Koreya Senda, en Haiyuza; Yukichi Uno, en Minguei; Keita Asari, en Shiki, y Toshi Morizuka, en Seinenza. En cuanto al resto de las compañías, hay que mencionar a Yuro Kara (Yokyo Gyekiyo), Tadashi Suzuki (S.C.O.T.) Hideki Noda (Yumeno-Yuminsha), Makoto Sato (Kurotento), Tetsu Yamazaki (Tenni 21) y Eriko Watanabe (Sanyumarū)”.

—¿Existe alguna compañía subvencionada directamente por el Estado?

—“Sí, está el Teatro Nacional de Japón, una compañía que funciona con presupuesto del Estado, en la cual se representan obras de Kabuki, Bunraku y danzas tradicionales. En estos momentos se está discutiendo el proyecto de una segunda compañía, que se dedicará al teatro contemporáneo”.

—¿Cómo se mantienen económicamente los grupos?

—“Cuentan, fundamentalmente, con el público que asiste a sus representaciones. Aparte de eso, algunos actores trabajan también en la televisión y el cine”.

—¿Qué tipo de público es el que asiste?

—“Acuden muchos jóvenes, en especial estudiantes. Y también jubilados, personas de la tercera edad. Como en general no les interesan los programas que pasan por la televisión, van al teatro en busca de un arte más humano y vivo. Los trabajadores, en cambio, no van al teatro, lo cual es una pena. No obstante, si se compara con la situación de veinte o treinta años atrás, el público ha aumentado, aunque sigue resultando escaso en relación con el número de habitantes del país”.

—¿Puede influir en ello el precio de las entradas?

—“Puede ser una de las causas. Una entrada cuesta allá unos tres mil yens, algo así como dos mil setecientas pesetas. Es un precio caro, sí. Hay espectáculos que cuestan mucho más. Por ejemplo, las entradas para ver *Los miserables* van de siete mil ochocientos a diez mil yens”.

—¿Estos grupos independientes tienen locales propios o se ven obligados a alquilar salas para presentarse?

—“Algunos tienen locales propios, otros no, y tienen que alquilar algún teatro. Seinenza, el grupo al que yo pertenezco, posee su propia sala, aunque en algunas ocasiones hemos actuado en otras. La más famosa del país es la Kinokuniya Hall, que está ubicada en un barrio muy céntrico de Tokio, frente a la estación de ferrocarril. Alquilarla resulta bastante caro. Así que a veces tanto Seinenza como Bungakuza presentamos nuestras obras en cooperativas con alguna de las dos sociedades anónimas. En general, las compañías de shingeki son muy pobres. Sin embargo, sus integrantes se dedican al teatro convirtiendo la pobreza en energía.”

Últimamente ha surgido una nueva forma de producción. Se trata de una cadena de grandes almacenes y supermercados que han construido sus propios teatros, muy grandes y bien equipados. Han incluido la actividad teatral como una parte más de su gestión económica. Eligen actores y directores de las distintas compañías y con ellos realizan los montajes. Es una nueva modalidad de producción que beneficia, tanto a los artistas (pagan tan bien como Shochikō y Toho) como al público, pues se hacen combinaciones muy interesantes. Por ejemplo, el Teatro Parco produjo en junio un espectáculo con textos del nuevo Nō y música japonesa contemporánea que dirigió Moriaki Watanabe. Por

su parte, Ginza Saison produjo en el mismo mes un performance, *Las cuatro estaciones de las máscaras*, montado por Takuro Endo con actores de Nō y música de Asia Sudoeste. Y la Ginza Season estrenó en julio *La ronda*, de Schnitzler, en una puesta en escena de Koichi Kimura, un director muy famoso”.

—¿El Estado ofrece ayuda y subvenciones a los grupos?

—“No, casi no hay ninguna ayuda por parte del Estado al teatro. Cuando algún grupo tiene programada una gira al extranjero, es posible que le den una suma muy pequeña. Quiero apuntar algo al respecto. Hace un siglo, cuando nació el Japón moderno, se empezó a aplicar el modelo europeo en todas las ramas del arte, menos en el teatro. La razón es que en la época Edo, los actores eran discriminados y se les consideraba como una clase inferior. Este escaso apoyo estatal al teatro aún hoy se ve, por ejemplo, en el hecho de que ninguna universidad nacional posee departamento de teatro. Como consecuencia, el arte escénico se desarrolló en una franca oposición al Estado, y para la gente de teatro constituía una deshonra recibir alguna ayuda oficial, cosa que en cierta medida se ha mantenido hasta hoy.”

En la actualidad, no obstante, el Ministerio de Cultura convoca anualmente un concurso de dramaturgia, cuyas bases establecen un premio en metálico de un millón de yens para el autor y de cinco millones para la compañía que asuma su montaje”.

—¿La actividad teatral se concentra sólo en Tokio o existen otros sitios importantes?

—“La mayor parte se concentra en la capital, aunque existe una actividad importante en Osaka y Nagoya. En ambas ciudades hay canales de televisión, lo cual, en cierta medida, ayuda a que los actores tengan un medio para subsistir. En el resto de las ciudades hay más bien un movimiento de aficionados”.

—¿Qué pasa actualmente con manifestaciones como el Nō y el Kabuki?

—“Tradicionalmente, el Nō era considerado un espectáculo para el perfeccionamiento espiritual. Los padres de las familias aristocráticas enviaban a sus hijos a aprender esa forma dramática, costumbre que hoy conservan algunas familias. En gran medida, el público actual del Nō lo forman, fundamentalmente, profesores, estudiosos y estudiantes. Se ha introducido un nuevo elemento, y es el representar las obras al aire libre, de noche y con el auditorio alrededor de una hoguera llamada takigui-Nō. Pero el Nō tiene hoy un

público muy reducido, entre otras razones porque para apreciarlo bien se requieren algunos conocimientos y entrenamientos, como ocurre, digamos, con la música de vanguardia.

En cuanto al Kabuki, se presenta en los grandes teatros. Su público actual pertenece en su mayoría a la clase media, y no a la clase baja como en los orígenes de ese género. Hay algunos intentos de renovarlo, y Ennosuke Ichikawa es su mejor exponente. Él pretende hacer un Kabuki contemporáneo. Pero como se trata de una tradición muy antigua, pienso que tardará mucho en ser modificada".

—¿Qué ha ocurrido con la dramaturgia japonesa después de Yukio Mishima y Kobo Abe, los dos autores que más se conocen en Europa?

—“Después de ellos, han aparecido muchos nombres nuevos. Los más destacados son, a mi criterio, Hisashi Inoue, Tutomu Minakami, Minoru Butsuyaku, Kohei Tsuka, Yuro Kara y Kunio Shimizu”.

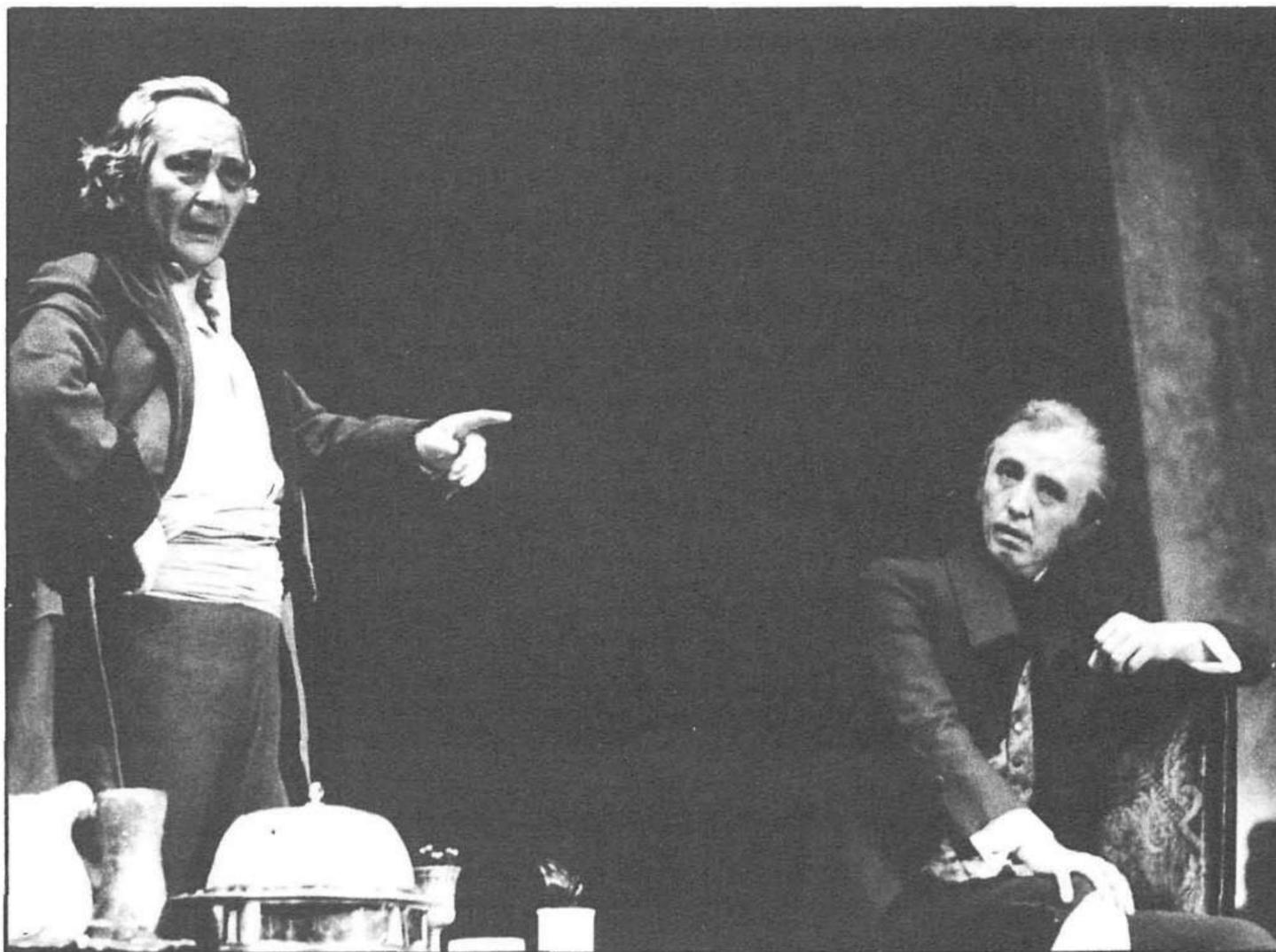
—¿Cuáles son los temas y estilos que con más frecuencia emplean esos autores?

—“Inoue aborda con tono humorístico el tema de la conciencia de los japoneses a partir de la postguerra. En obras como *Constelaciones brillantes*, *El mundo del cine* y *La lluvia*, se ríe del sistema de masificación de la sociedad japonesa, lo cual hace con un admirable manejo de la técnica y el lenguaje. Butsuyaku pertenece a la misma generación de Yuro Kara, y coincide con Inoue en la crítica a la sociedad moderna. En casi todas sus obras los personajes no tienen nombres, se llaman simplemente Hombres 1º, 2º, 3º, o A, B, C. Sin embargo, a través de un intercambio de miradas o de un leve error a la hora de la comida, otros personajes descubren en ellos instintos asesinos. El suyo, es un mundo que me recuerda al de *El extranjero* de Albert Camus. Minoru Butsuyaku posee, además, un lenguaje muy cuidado. Sus obras pueden inscribirse dentro del teatro del absurdo, con un toque especial de humor negro. Tsutomu cuenta actualmente con unos sesenta y cinco años, y luego de publicar varias novelas empezó a escribir teatro e incluso posee su propia compañía de títeres. Una de sus piezas más conocidas, *Tetas de tierra*, tiene como protagonista a su madre. Se desarrolla en un pueblecito de provincia cuyos habitantes no conocen otro mundo que ése. Cultivan la tierra, le hablan a las plantas, juegan con el agua del río, y según su concepción budista ese pequeño mundo es para ellos el universo. Es un motivo que se repite en otras obras de Tsutomu, en mi opinión uno de los drama-

turgos japoneses que mejor escribe. Uno de sus textos dramáticos, *Baja del árbol*, *Bunna*, ha sido escogido para realizar una película de dibujos animados que se estrenará en las Naciones Unidas, coincidiendo con alguna celebración.

En general, todos esos autores coinciden en la concepción de que el teatro sólo termina de completarse con la comunicación con el público. En ese sentido, se enorgullecen de no ser experimentales ni inaccesibles. Prefieren hablar directamente al corazón del espectador. Algunos, como Inoue y Tsuka, emplean el humor,

ria. En cuanto a festivales, se realizan muy pocos. Está el Festival de las Artes, organizado por el Estado, en el cual se eligen, entre las compañías que se inscriben, las que finalmente participan. No les conceden subvención, pero al final se conceden algunos premios. La Asociación de Shingeki produce todos los años un espectáculo con la colaboración de actores de distintas compañías. Y la S.C.O.T. organiza el Festival de Toga, en donde se han presentado artistas como Bob Wilson, Meredith Monk, Tadeusz Kantor, Shuji Terayama y Maguy Marin”.



“El sueño de la razón”, de Buero Vallejo, montaje de Tosikiyo Mazumi (Grupo Nakama).

pues en Japón hoy resulta difícil llegar al público si no se tiene sentido del humor”.

—¿Existen academias y escuelas de teatro?

—“Hay universidades privadas que cuentan con departamentos de teatro, pero allí no puede estudiarse interpretación. Sólo dos, la de Toho y la de Nihon, forman actores. Algunas compañías, además, cuentan con academias propias”.

—¿Y revistas de teatro? ¿Y festivales?

—“Se publican cuatro revistas especializadas: “Teatro”, que aparece mensualmente y se edita desde comienzos de siglo, “Shingeki”, “Higeki-Kigeki” y “Engeki-Kai”, todas de una larga trayecto-

—Una última pregunta: ¿cuál es el objetivo de su estancia en España?

—“Vine a España con el propósito de conocer de modo directo el teatro que se hace aquí y de introducir en mi país algunos autores españoles. En Japón, excepto Lorca, no se conoce la dramaturgia española. Se han organizado algunas ferias dedicadas a España, pero en ellas ha predominado el afán lucrativo. De lo que he visto, me han interesado mucho *La taberna fantástica* y *Bajarse al moro*. Y entre los directores, Miguel Narros y Lluís Pasqual. Espero ser el primer director japonés, pero no el último, que venga a España para ver con sus propios ojos cómo es el teatro que se hace aquí”.



AVENTURAS Y DESVENTURAS DE LAS VANGUARDIAS

DONALD RITCHIE *

E

s por su novedad (o por su desgaste progresivo) por lo que un arte es de vanguardia y, después, deja de serlo. Lejos de constituir una excepción en este esquema universal, Japón, y en especial su teatro, ilustra este fenómeno de manera más

evidente, incluso, que otros países.

Al final del siglo pasado, el Shimpa (1), teatro naturalista que surgió como reacción a la estilización del Kabuki, representaba la vanguardia, del mismo modo que el Shingeki (2) lo fue a principios del siglo XX respecto al Shimpa y a sus fórmulas codificadas y vulgarizadas. Después de 1945, el Shingeki dejó de ser un teatro realista (en ese sentido, el realismo había devenido un procedimiento demasiado simple, un estilo dramático admitido y normalizado), y una vez más asistimos a la aparición de una corriente teatral que se opone a la precedente.

Esta última es lo que hasta hoy se conoce en Japón como teatro de vanguardia o, más exactamente, *los teatros*. La vanguardia es precisamente aquello que no está sometido a una práctica única ni a una denominación controlada. A falta de un nombre genérico, como los de Kabuki, Shingeki o Shimpa, pueden encontrarse, no obstante, algunas tendencias y características comunes a todos estos teatros que citaré según su orden cronológico, e intentando de paso situar sus orígenes.

Un primer punto común de esta vanguardia es su "reivindicación de lo japonés", en contraste evidente con el Shingeki en sus inicios, de inspiración puramente occidental (3), y que lo acerca, en cambio, al Shimpa, que dentro de los marcos del naturalismo, quiso hacer un teatro japonés. Durante la postguerra, lo japonés vuelve a ocupar un sitio preferencial. Este fenómeno se manifiesta sobre todo en la imaginería que todos esos grupos toman prestada de la obra gráfica de Yoko-o Tanadori, cuyo trabajo como ilustrador ejerce todavía una gran influencia en todo el aspecto visual de las producciones de la vanguardia teatral japonesa.

LA VANGUARDIA NACIO CON TATSUMI

Siguiendo un procedimiento muy querido por todas las vanguardias —resucitar lo pasado de moda—, los primeros trabajos de Yoko-o recurrían a una iconografía de un sorprendente "mal gusto", y usaban de modo deliberado un lenguaje hasta entonces menospreciado por las "artes" y extraído, en esencia, del arte popular de los años 1910 a 1930: colores vivos y frescos, "línea clara" en el trazo, un diseño que recordaba los carteles de teatro, menús y diarios de la época, uso abundante de fotografías antiguas (sobre todo de niños), representación reiterada de emociones violentas tratadas, intencionadamente, de manera naif, paso sin transiciones de la risa a las lágrimas, uso frecuente de símbolos comerciales (el perro de la RCA

Víctor), todo lo cual evocaba de manera aparentemente pueril (pero en realidad, muy sofisticada) un pasado si no mejor, por lo menos más inocente. Al modo del "pop art" norteamericano, pero en versión japonesa (lo cual explica, en parte, su éxito inmediato), aunque sin la ironía cínica de un Andy Warhol, Yoko-o proponía a la generación de la postguerra, que lo adaptaría de inmediato, un estilo distinto, cómodo y totalmente nuevo para aquélla: toda esa iconografía ignorada y hasta menospreciada, permaneció inadvertida hasta que Yoko-o la reinventó (4). Lo que hasta ayer era trivial e irritante, de repente y siguiendo la regla, se convirtió en el último grito de la moda. De esta pequeña revolución en las artes quedan, veinte años, después algunas huellas, a pesar de que el propio Yoko-o ha ensayado desde entonces otras formas.

A propósito de este estilo que apareció de modo simultáneo en varios campos —se trata también de un "Zeitgeist"—, uno se puede preguntar quién influyó a quién y si el mismo fundador, Yoko-o no habrá recibido influencia de uno u otro dramaturgo. Este caso nos hace recordar los principios del cubismo, que vio la luz en Francia en varios talleres por esa misma época y, sin embargo, debe su nombre a

* El cineasta y dramaturgo norteamericano Donald Ritchie reside desde hace más de veinte años en Japón. Las notas del texto se deben a Daniel de Bruycker.

54 un artista que no era pintor: Guillaume Apollinaire, a quien generalmente se atribuye la primera formulación del cubismo. La influencia recíproca entre Yoko-o y el primer gran vanguardista de la postguerra, el bailarín Hijikata Tatsumi, es innegable: el trabajo de este último puede ser considerado como la cuna de todo el movimiento teatral de vanguardia. En el transcurso de los años cincuenta y sesenta, Hijikata presenta una serie de espectáculos que nunca antes se habían visto en Japón; con el nombre de bailes, eran al mismo tiempo obras sin texto (5) que se destacaban por su duración, su aparente falta de lógica, su aburrimiento intencionado y su carácter absurdo. Todavía hoy sigue siendo un teatro que mantiene su pobreza, sus bailarines van vestidos con harapos, o usan elementos de la vestimenta japonesa en una curiosa combinación: sombreros y otros adornos frívolos de la década del diez con paraguas del siglo pasado. Más que el fin del mundo, lo que Hijikata pretendía evocar era el fin del Japón, al esparcir sobre el escenario un batiburrillo deliberadamente desgarrador: un campo de batalla poblado por inválidos convulsos que blandían los patéticos emblemas de una civilización ya desaparecida. Lo que se enarbolaba no eran las obras de arte de Japón, sino los utensilios del pasado, el arsenal de la antigua cultura popular. Por tanto, si Hijikata experimentó alguna influencia teatral, ésta tiene su origen en las atracciones de feria del teatro Yose (6), en las revistas del music-hall y en las manifestaciones triviales y vulgares del Japón de la preguerra.

EL HOMBRE DE LA CARPA ROJA

Yoko-o conocía a Hijikata y a su trabajo, y hasta llegó a realizar carteles y decorados para él en sus inicios (7). Parece ser, sin embargo, que la influencia fue mutua en cuanto al estilo y la iconografía. La influencia de Yoko-o fue más notoria en los dramaturgos y directores posteriores y, en especial, en Shuji Terayama (8), cuyo grupo Tenjo Sajiki Gejiko (9) dominó el escenario de la vanguardia a principios de la década del sesenta. Terayama, uno de los mejores poetas de la escena moderna de Japón, evoca en sus obras un universo bastante cercano al de Hijikata, para quien escribió algunos textos, e integró a sus obras la iconografía de Yoko-o, quien a su vez diseñó los carteles y sobre todo los decorados de los primeros espectáculos de Terayama. En ese mundo en ruinas, pero que mantiene las apariencias (10), volvemos a encontrar el

perro de la RCA Víctor y los anuncios publicitarios de los cigarillos de antes de la guerra; el circo ambulante está bien visto, también lo están algunas fruslerías irrisorias tomadas prestadas de Occidente (boas de plumas, espejos dorados) y los vestigios no menos patéticos de un Japón ya caduco: kimonos de rayas a la usanza campesina, abrigos decimonónicos, sombreros a lo Sherlock Holmes, etc. El tema de las obras apenas varía: un muchacho es amenazado por una mujer de edad madura (muchas veces, su madre); lo salvará (no siempre) una muchacha de su misma edad o un poco mayor, que lo desvirga. A veces tiene también un amigo de edad madura y sexualidad ambigua... Con este bosquejo (11), Terayama nos sumerge deliberadamente de lleno en el melodrama, pero cualquiera que sea para él la significación psicológica (y debe ser considerable, pues este motivo reaparece de modo regular en sus piezas), no anima al espectador a que lo acepte al pie de la letra; como Yoko-o, quien nos propone una postura distanciada frente a los clichés populares que introduce en su iconografía, el dramaturgo nos invita a que observemos sin pasión los efectos insistentes que su teatro toma prestado del melodrama popular de antes de la guerra. La intención es irónica y el resultado es de un humor infantil, matizado por una jovial anarquía.

Jovial o no, la anarquía es frecuentemente la meta confesada de la vanguardia japonesa, una tendencia que alcanza su máxima expresión con el Zero Jikken Group (12) de Kato Yoshihiro, una joven compañía mixta cuyas manifestaciones ocasionales, generalmente espontáneas, recurren a menudo a la desnudez total, cosa rara en Japón (13). Sus montajes consisten en bailes orgiásticos con ciertos ecos sadomasoquistas. Vemos allí perfilar-se reminiscencias de un Japón "primitivo", pero también volvemos a encontrar el ambiente de los años treinta —en el tabi (14), entre otros—, así como el aspecto de "campo de escombros" implícito en el trabajo de todos estos grupos.

Declaradamente anárquico, el Jôkyô Gekijô (15) de Yuro Kara fue durante mucho tiempo el grupo clave de la vanguardia japonesa. Influencias diversas (el melodrama popular, las revistas del yose, los comics, el cine de serie B, el Kabuki rural) se integran aquí en una experiencia teatral muy intensa. Volvemos a encontrar el aspecto de "terreno baldío" y la imagería de Yoko-o, quien diseñó también carteles para este grupo, pero sin el narcisismo ocasional de Terayama: a menudo oculto bajo la jocosidad de los diálogos y la

desmesura de los efectos escénicos, el discurso de Kara es generalmente político, aunque con palabras encubiertas.

De toda la vanguardia, Kara fue el único que optó por la sátira, y eligió sus blancos en el Japón contemporáneo: desde su debut con el profuso *Long John Silver* hasta sus grandes éxitos, entre los cuales se encuentra *Shôjo Kamen* (16), Kara criticó duramente el Japón de la postguerra y sobre todo a su clase dirigente. Hasta tal punto se convirtió en el portavoz de la disidencia, que la policía anduvo pisándole los talones y llegó a prohibir muchos de sus espectáculos. La ley japonesa está hecha de tal manera que Kara consiguió, sin embargo, eludir esta prohibición y presentó sus espectáculos bajo una carpa itinerante (17), aunque el lugar no era anunciado sino unas horas antes de cada representación. Pero el apoyo del público joven era tal, que toda la ciudad de Tokio lo averiguaba lo bastante pronto como para poder asistir. Kara nunca más volvió a las salas y siguió escenificando sus obras bajo la misma carpa roja, que instala en los lugares más inesperados. Pese a ello, los medios "underground" logran enterarse y por lo general no queda ni una butaca ni (con más frecuencia) un cojín libre.

EXCESIVO INTERÉS POR EL PASADO

Si la vanguardia —y con ella todo el teatro japonés— conoció un solo teatro vivo y vital, ese fue el Jôkyô Gekijô. Pero si está dentro de la lógica de la vanguardia el provocar a la sociedad, también entra en la lógica de esta última asimilar a aquélla. Esto en Japón, como en otras partes, se consigue mediante su comercialización. Bastó con que una poderosa cadena de grandes almacenes se percatase de que la vanguardia se vendía bien y que el público joven estaba dispuesto a pagar por ella, para que un espectáculo de Kara, *The Shitaya-Mannencho story* (una especie de *Ópera de tres centavos* ubicada en los arrabales de Tokio, que convierte la protesta en diversión), hábilmente puesto en escena (no por su autor) en una costosa producción, fuera capaz de provocar un gran éxito de público y, a la vez, precipitar el fin de Kara como dramaturgo de vanguardia.

El delirio verbal de Yuro Kara y sus alusiones a la actualidad política han sido superados últimamente por la encendida elocuencia de Noda Hideki, cuya compañía Ume-no-Yûminsha recogió en parte la popularidad del Jôkyô Gekijô, mientras que su dramaturga y directora, Eriko Watanabe, ha sido saludada como la "Kara femenina". Otra mujer, Koharu Kisiragi, se

especializó también en estas bufonías vitriólicas que constituyen una de las manías de la vanguardia. El mismo Kara, influido por Hijikata, dio sus primeros pasos en el teatro con la compañía Aogei (18), lo mismo que su amigo Makoto Sato, quien dio a la imaginería de Yoko-o un aire más elegante, con espectáculos como *El perro de Abe Sada* o el *Mahagonny Singspiel*, de Brecht y Weill, uno de los espectáculos más logrados estrenados en Japón después de 1945.

De hecho, podríamos comparar la vanguardia alemana de la República de Weimar con la vanguardia de Japón: ambas se oponen a la "seriedad" de los teatros que las precedieron, utilizan en buena medida los materiales de "antes de la guerra", invitan al espectador a descifrar, más allá de lo que se muestra en el escenario, asumen una actitud crítica y cínica al mismo tiempo y, en fin, comparten una fuerte unidad nacional —la "germanidad" de Brecht y Toller, la "japoneidad" de Kara y Terayama—, lo cual, a pesar de ser a menudo el falso pretexto de una intención satírica, no deja de ser una búsqueda de una identidad, incluso nacional, en medio de un mundo fragmentado.

La búsqueda es uno de los temas favoritos de uno de los directores de más talento de la vanguardia: Tadashi Suzuki. En su adaptación libre (pero extremadamente lograda) de *Las troyanas*, de Eurípides, Suzuki reconstruye la historia de la guerra perdida que sostuvo Troya y la entreteje como una filigrana con un drama paralelo en el que aparecen sugeridos, en orden cronológico, todos los estilos teatrales japoneses, desde el antiguo Sarakagu (19) al Shimpa, a la vez que los trajes y atrezzo van cambiando en el transcurso del espectáculo, para culminar en el lujo de oropel del Japón de la postguerra. Mientras las troyanas vagabundean entre las ruinas, en busca de un sentido para sus vidas, paralelamente Suzuki evoca en un desfile, a menudo cargado de ironía, un Japón en busca de sí mismo. Entre otros montajes posteriores de Suzuki, este motivo reaparece en la puesta en escena de *Las bacantes*, basada también en Eurípides, que montó en una versión bilingüe (inglés y francés) en coproducción con el Milwaukee Theater. La torre de Babel en que se convierte el espectáculo refleja la búsqueda de la unidad, que es el asunto de la obra. De la misma manera, *La casa de Atreus*, un collage de varias tragedias griegas, plantea la unidad perdida en un estilo similar, en el cual se mezclan túnicas griegas, trajes del Nô y abrigos a la moda Meiji (20). Esa búsqueda invade el escenario mientras Orestes y Electra están debajo



"Las troyanas", en la original lectura de Tadashi Suzuki (Foto: Chicho).

de una nubecilla que sólo deja caer su lluvia encima de ellos.

Todo tiene cabida en esta búsqueda a la vez conmovedora y elocuente; tan pronto alcanzan su meta, estos teatros de vanguardia pierden su carácter de urgencia y al mismo tiempo, su lugar en la vanguardia. Así le ocurrió a Higashi Yutaka (21), quien tras su debut con *El murciélago de oro*, comenzó a hacer giras por el extranjero bajo la etiqueta de teatro contestatario, para acabar abrazando la gran fraternidad "hippie" y el facilismo, en detrimento inmediato de su autenticidad japonesa y su integridad artística. Una desventura parecida sufrió Tetsu Yamasaki (22) cuando buscó la solución a su problema en el antiguo estilo Chambara (23), cayendo pronto en el pastiche, y más adelante, en la futilidad. A pesar de que mantienen cierto interés y de estar lejos de la renuncia total de Higashi, estas producciones se van pareciendo demasiado al tipo de diversiones ligeras y superficiales que se utilizaron en otros tiempos para denunciar el caos de la postguerra.

Todos estos grupos y autores demuestran un interés casi excesivo por el pasado (de todos modos, esta observación resulta válida para todo el Japón), un pasado que no se remite a la larga historia del país, sino exclusivamente a este breve período que separa las dos guerras y que los dramaturgos de hoy conocen gracias a sus padres, y no por haberlo vivido (24), y en el que ven ora una especie de infancia idílica, ora un baratillo donde rebuscar con qué adornar aquel mundo informe de la postguerra. Otros rasgos comunes son un rechazo manifiesto por todo lo que es "arte" (25) y una frivolidad asumida (incluso y sobre todo en Kara), que hace que aborden con una gran honestidad problemas serios a través de la risa y de una falsa ingenuidad, al estilo de un Yoko-o. Está también, excepto en Kara e Hijikata, cierta forma de sentimentalismo, aunque muy distanciado. A esto hay que añadir una complacencia deliberada (por otra parte, natural) de todos estos teatros por la explotación comercial: nadie se asombra cuando Terayama, ya casi recuperado, encarga la realización de sus figurines a un modisto de alta costura, como tampoco inquieta a nadie el comercialismo de Higashi.

EL PASO A NUEVAS FORMAS

No obstante, algunos signos precursoros parecen indicar una evolución de esta vanguardia a una fase posterior. Últimamente, se han visto en el Tenkei Gekigô (26) algunas obras sin texto de Ota Shogo.

En *Misu no Eki* (27), por ejemplo, corre el agua de un grifo, gota a gota; durante una hora, personajes vestidos con harapos cruzan el escenario, se detienen un momento delante del grifo. Aparece de nuevo el campo de escombros, tan querido por el teatro japonés de la postguerra, pero reducido aquí a un solo elemento del decorado y a una única acción: detenerse a beber agua. De aquel teatro minimalista, lento y despojado como un drama Nô, sólo queda lo esencial.

Yoshio Oida y su Yoshio and Co. nos dan un avance de la etapa siguiente: a

experiencia escénica cuyo propósito se dirige precisamente a destacar "el carácter japonés" de los componentes de su compañía (en este sentido, Oida es el más japonés de toda la vanguardia dramática), quienes se expresan por medio de una estructura totalmente independiente —los ritos y los saltos del deporte japonés por excelencia, el Kendô—. Este doble recorrido paralelo es sostenido, pero no explicado, por un texto en japonés arcaico, tan incomprendible para el público nipón como lo sería un texto en francés medieval para un espectador francófono de hoy.



A partir de una obra musical de Bartok, Terayama creó "El castillo de Barbazul".

pesar de que aquel actor del Shingeki (28), que dejó Japón para trabajar en Europa, sobre todo con Peter Brook, haya permanecido alejado de la vanguardia japonesa, comparte algunas de sus premisas. Después de convertirse en maestro de las formas dramáticas tradicionales (29) y seguro de sí, gracias a su éxito en el Shingeki, crea un teatro que busca con honestidad sus raíces en el pasado, al tiempo que afirma su interés por un presente que nada tiene de frívolo ni de cínico. La mejor realización de Oida, *Ametsuchi* (30), una serie de "juegos rituales", recurre al *Kojiki* (31) para estructurar una

Sin que por ningún lado aparezca la huella de Yoko-o, este espectáculo, al igual que todos sobre los cuales éste ejerció alguna influencia, depende del teatro de collage, aunque de manera menos obvia que el teatro de Kara o de Terayama. Pero el estilo de Oida está en el extremo opuesto respecto al de numerosos directores de vanguardia: lejos de exponer las fisuras y denunciar las múltiples desigualdades sociales de la vida japonesa, prefiere evocar un todo coherente, aproximándose en esto a Hijikata y a las compañías de Butô (¿de las que probablemente Oida no ha visto ningún trabajo,

como éstas tampoco habrán visto ninguno de los suyos!). De todas formas, se trata de un teatro demoníaco: como en toda la danza japonesa, los bailarines no sólo se plantan con fuerza sobre el suelo, las caderas bajas, los pies bien afincados, sino que parecen extraer su vitalidad de la tierra misma. En el teatro de Oida, están presentes estos pasos deslizantes inspirados en el Nô, estos saltos y estas súbitas media-vueltas al estilo del judo (32), como si fueran bailarines de Butô, cubiertos de

color de arcilla, que se levantan a tientas, como si buscaran la luz. Puede resultar curioso que comparemos las formas elegantes y creativas de Oida con las estructuras rudimentarias y repetitivas del Butô, pero ambas tienen por lo menos en común esta búsqueda de una unidad, frente a la vanguardia teatral, preocupada únicamente por lo inconexo y lo incongruente.

Tales investigaciones parecen anunciar una fase posterior, una forma teatral nueva y original, portadora de una iconografía

inédita, de un nuevo juego de imágenes para reflejar otros tiempos. El paso a formas nuevas, a menudo saltando de un extremo a otro, está dentro de la naturaleza de la vanguardia. Ahora que la imagen de Yoko-o aparece hasta en los anuncios publicitarios de la televisión, que Terayama ha sido reconocido por la cultura oficial y que el mismo Kara ha encontrado entidades que lo respalden, el sitio queda libre para una nueva vanguardia. Y todo parece indicar que ya está en marcha.

NOTAS

(1) Es el primer teatro de inspiración occidental de Japón, nacido a finales del siglo pasado bajo la forma de un teatro abiertamente político antes de ser recuperado por el Kabuki, de donde procedían sus actores, para convertirse hoy en un género híbrido que resistió mal el paso de los años y, en esencia, pequeño-burgués y melodramático.

(2) Teatro realista europeo adoptado tal cual, desde comienzos de siglo, por los émulos japoneses de Chejov y Stanislavski primero, y de Brecht y Piscator, después.

(3) También en esto, la vanguardia difiere de las otras formas del teatro japonés moderno: las obras de Kôbô Abe (tanto "Amigos" como sus "happenings" y su "teatro de imágenes", de corte más experimental) como las de Betsuyaku Minoru (el dramaturgo oficial del Waseda shô-gekijô de Tadashi Suzuki), por sólo citar a dos grandes dramaturgos japoneses contemporáneos, hablan de Japón pero el estilo del teatro de investigación occidental. A ambos se les incluye más dentro de las variantes del Shingeki que en la vanguardia.

(4) Hasta hace poco, los japoneses demostraban poco interés en conjunto por "las cosas viejas", como las estampas y, en general, cualquier objeto antiguo, que no llevase el sello de la tradición cultural "noble".

(5) El teatro y la danza que en la práctica se confundían en los orígenes de la vanguardia japonesa de la postguerra, se separaron posteriormente. La segunda ha evolucionado hacia un tipo de teatro bailado conocido con el nombre de Butô (neologismo creado en oposición a Budô, la danza clásica japonesa). Si Hijikata es el exponente más conocido de este nuevo género, su profesor Kazuo Ohno (él mismo influido por la danza expresionista de Mary Wigman y Harold Kreuzberg), tuvo otros alumnos, como Akira Kasai.

(6) El music hall popular, basado de manera acentuada en la recitación cómica rakugo, que se desarrolló en Tokio a partir de la era Edo.

(7) Al mismo tiempo que conservó el vocabulario de base creado por Ohno e Hijikata, el Butô contemporáneo evolucio-

nó en su representación hacia un primitivismo (pintura corporal y desnudez, cuerdas, hilos, madera, etc.) que a menudo evoca un shamanismo reinventado. El aspecto retro que se manifiesta en los primeros espectáculos Butô y resaltado por los decorados de Yoko-o, desapareció en lo sucesivo de esta disciplina.

(8) Muerto en 1983.

(9) "Teatro del gallinero".

(10) En Japón, como en Occidente, el periodo entre las dos guerras se caracteriza esencialmente por el hundimiento económico y la crisis moral y política.

(11) El de sus primeras obras, *Kegawa no Mari* (El visón de Marie), de la mayor parte de sus adaptaciones (como el *Mandarin milagroso*, de Bartok), y de algunos de sus filmes posteriores.

(12) "Grupo Experiencia Zero".

(13) Dada la ausencia de toda clase de prohibición relativa a la desnudez (por lo menos hasta 1945, cuando se importaron los strip-teases para satisfacer a las tropas de ocupación americanas), la desnudez ha sido poco explotada en el arte japonés, donde sin embargo, no hubiese suscitado una reprobación especial.

(14) Combinación de adornos de la indumentaria japonesa y occidental.

(15) "Teatro de situación".

(16) "La máscara de la niña pequeña".

(17) Akatento, la "carpa roja".

(18) "Ballena azul", la compañía de Fukuda Yoshiyuki, que más tarde se pasó al teatro comercial.

(19) Las "diversiones mezcladas" importadas de China antes del año mil y adoptadas por las capas populares. Estos espectáculos, en los que los números de circo y de feria predominan sobre el aspecto propiamente dramático, reciben generalmente, el nombre de Sangaku, en oposición al Nuevo Sangaku ("música de los monos") que se desarrolló más tarde en Japón, y cuyos narradores, marionetistas, actores y brujos-bailarines (los sushi exorcistas) iban a desarrollar uno de los prototipos del drama Nô.

(20) El reino del emperador Meiji de 1868 a 1912, que fue el inspirador de la primera ola importante de occidentalización de Japón.

(21) Miembro del Tokyo Kid Brothers Group, que viene de la compañía de Terayama, y que triunfó después en Broadway.

(22) Director del Tsumbo Sajiki, y ex integrante de la compañía de Kara. Tsumbo Sajiki es el nombre que designa un "ángulo muerto", desde el punto de vista acústico, en una sala de teatro.

(23) Chambara (literalmente "esgrima") alude también a las escenas de combate del Kabuki y al repertorio de capa y espada desarrollado en algunas de sus variantes populares (en especial, el cine de aventuras).

(24) Excepto Hijikata, todos los autores y directores citados aquí crecieron durante o después de la segunda guerra mundial.

(25) Esta actitud "anti-arte", profundamente inscrita en vanguardia japonesa, fue llevada a un punto culminante y de extremo interés por Kôhei Tsuka, cuyo trabajo evoca la fragilidad y las pretensiones, a veces patéticas del teatro popular, como es el caso de *Sutonipâ Monogatari* (Historia de una chica de strip-tease).

(26) Este "Teatro de lo Ideal" se niega, sin embargo, a ser asimilado a la vanguardia teatral contemporánea, a la cual condena abiertamente por su "exuberancia superficial".

(27) *Mizu ni Eki* (El punto de agua) fue representado en París en 1983. Al mismo tiempo que expresa sus preocupaciones actuales, Ota evoca el dramático éxodo de los japoneses residentes en China en 1945.

(28) Referirse a la nota 2.

(29) Nô, Kyôgen, así como las recitaciones Gidayû y Jôruri que son la base del Bunraku y el Kabuki.

(30) "Cielo-tierra", montada en Europa y representada en Estados Unidos, nunca se ha visto en Japón.

(31) La más antigua de las crónicas japonesas, semejantes en algunos de sus aspectos a las epopeyas homéricas y a los textos bíblicos, al mismo tiempo.

(32) Estas relaciones entre las artes marciales y los movimientos en teatro han sido ampliamente comentados por Tadahi Suzuki.



UN EXORCISTA LLAMADO TERAYAMA

FRANCO QUADRI



La aparición de Shuji Terayama en el Festival de Nancy de 1971 puede compararse al éxito de "Rashomon", que reveló en 1951 al cine japonés, al imponerse la película de Kurosawa en la Mostra de Venecia. Hasta entonces no se había visto en Europa ningún trabajo de teatro japonés que se saliera de los cánones del Kabuki o del teatro Nô. Y aunque Terayama ya se había presentado con su compañía Tenjo Sajiki en el Experimenta de Frankfurt de 1969, en Nancy se le eleva a la categoría de fenómeno, con lo cual, incluso, abrió el camino europeo a la escena nipona. Desde entonces se puede comenzar a construir una historia de Terayama que enlaza con la nuestra.

Esto, aunque el glorificado *Jashumon* de Nancy no sea el mejor Terayama, como tampoco el "Rashomon" de Venecia representaba la verdadera cara del cine japonés. *Jashumon* (Los heréticos) imponía sobre todo la imagen de un ceremonial violento y agresivo hasta el escándalo ya desde el comienzo, cuando los espectadores, puestos a prueba por las horas pasadas en la cola para coger sitio, se encontraban inmersos en una sala iluminada sólo por unas pocas velas y amenazados por los imprevisibles trasiegos de grupos de hombrecitos semiinvisibles, los actores todos de negro, desenfrenados en plena acción por los pasillos del patio de butacas. Antes de que los espectadores pudieran recuperarse, se les sometía a bombar-

deos directos a su sensibilidad que los tenían en constante alarma: sofocantes exhalaciones de humo, un martilleo de percusiones musicales tipo sensurround "ante litteram", con los actores luchando entre sí por los pasillos a la luz de antorchas, entre una selva de gritos desatados, mientras en el escenario la cámara de las torturas se abría con la verista crucifixión de una mujer con los senos desnudos.

Si en el Kabuki tradicional se saboreaba el sentido de ritualidad y la exasperante lentitud de los movimientos repetitivos (presentes de nuevo por esos mismos días en otro teatro de Nancy con la fulgurante aparición de Bob Wilson), el espectáculo de Terayama se celebraba bajo el signo de un Artaud un poco de postal, con efectos que parecían de extracción americana, como el parpadeo de las luces estroboscópicas, una pareja desnuda que hacía el amor en escena, máscaras iridiscentes bajo la lámpara de Wood, hasta el desmontaje final de la escena y la invitación al público a subir al escenario a bailar con los actores.

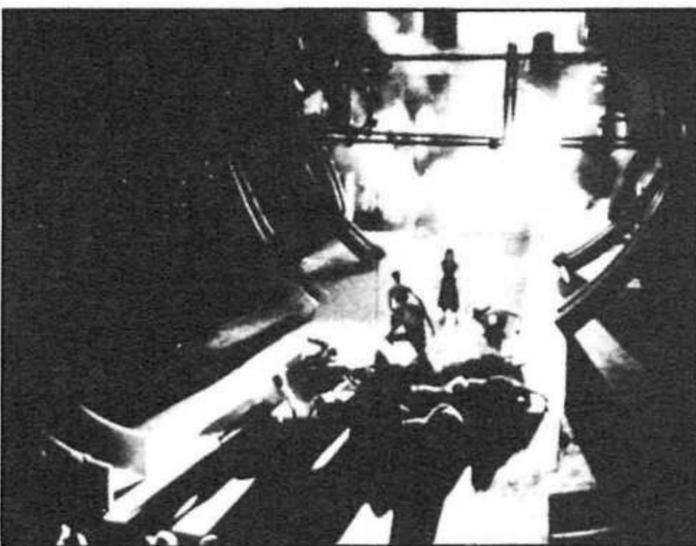
La nave de los locos, presentada en 1976 en el desaparecido Festival de Shiraz por el grupo Tenjo Sajiki, habría constituido, algunos años después, una buena réplica del montaje anterior, con el desarrollo temático llevado esta vez hasta el extremo de abandonar al público en manos de unos actores-locos, dejando que algún desafortunado espectador fuese puesto en evidencia, como le sucedió a una bien conocida personalidad del teatro

internacional, demasiado indulgente consigo misma, para su desgracia, al permitirse en el curso de la representación una cabezadita.

LA INVASIÓN AMARILLA

Pero, probablemente, sería demasiado fácil liquidar los occidentalismos de las propuestas de Terayama con un juicio de occidental, sin afrontar el sentido global y sin tomar en cuenta su parte lúdica. Al final, con la negación de un rol al público que está mirando, tendía a desvalorizar los elementos teatrales en los que hasta ese momento había puesto más interés. Ya en Nancy, ese mismo año, la segunda propuesta de Tenjo Sajiki, ambientada en la calle y, por desgracia, despojada de gancho y eficacia por las adversidades atmosféricas, modificaba por completo su horizonte, al pretender inventar mediante la multiplicación de las intervenciones de los actores el segundo plano de una cotidianidad construida alrededor de la conducta normal de la vida en una ciudad: "Poco a poco se crea bajo nuestros ojos un pueblo que no existe, con sus leyes, que tendrá diez horas de presencia sobre el asfalto: "la nación del aéreo Salomón a propulsión humana" "Bajo el empedrado está la playa". En diez horas, a partir de una plantita de manzana, nacimiento de

* El investigador y crítico italiano Franco Quadri es autor del libro "El teatro de los años setenta. Tradición y búsqueda", al cual pertenece el trabajo que reproducimos.



"Si el teatro didáctico y de agitación no está muerto, habrá que matarlo", decía Terayama.

una nueva nación de Europa. El pasado es irreal".

En realidad, en los misteriosos juegos de palabras de aquella invasión amarilla se leía el parentesco con ciertas provocaciones neodadaístas del Grupo Flexus de Nueva York. Y en la pedante planificación del evento no llegado a realizarse, pero de todos modos existente en cuanto se ha predeterminado con precisión sobre el papel, se podía entrever una implicación conceptual cercana a la operatividad de otros artistas más próximos a nosotros en el tiempo. En esa misma línea se situaba la pieza creada por Terayama para la Olimpiada de Munich, con el baño colectivo en el río de los actores. También su cine se movía en esa dirección, desde el programático "Tirad los libros: salid a las calles" (1971) a los cortometrajes experimentales donde el propio espectador es protagonista, mucho más que el reciente y comercial "Boxer" (1977).

Es interesante en esa película destacar el uso que el autor hace de un tema de encargo (el entrenamiento de un púgil), tanto por la forma en la cual, a través de la descripción a lo largo de toda la película de un entrenamiento personal, consigue recomponer a lo Robert Altman un increíble mosaico ciudadano, como por la ambigüedad no sólo del final con el match de la esperada consagración, que concluye, en cambio, con la muerte de los dos contrincantes, el ganador (por así llamarlo) y el vencido. Desde el principio, una serie de complicaciones de tebeo alimentaban la competitividad del héroe, instaurando una relación de amor-odio entre él y su entrenador, relación en la que los dos se hallaban, por diversos motivos, como el carnicero y la víctima del otro. Devaluada la trama, no sobrevive más que este subterráneo núcleo conflictual: como antes en *Jashumon*, o como en el punto de llegada europeo de *Cloud Cuckooland, a visit* (1978).

EL ESPECTADOR MANIPULADO

Aquí, como en su anterior espectáculo producido también en Amsterdam por el Mickery Stichtin Workshop, no es tanto la representación lo que cuenta, sino su modalidad de desarrollo. Si en la base de *Mojin Shokan* (Una nota de un ciego) estaba la ausencia de la representación real para un público encerrado en un ambiente del cual desde el principio hubiera querido salirse, para encontrarse, en cambio, embotellado, en grupo o individualmente, en una sucesión de situaciones laberínticas, en *Cloud Cuckooland*, que parte de una utopía swiftiana, el

espectáculo existe, pero al público se le niega en su conjunto y también —en una primera impresión— en su significado. Pero, precisamente, en esta exclusión está su significado. Por otro lado, no cabe hacer hipótesis sobre la existencia de una concatenación narrativa entre las muchas piezas del puzzle, destinadas sólo a repetir las formas de manifestación de una pesadilla sadomasoquista, envolvente hasta el delirio, desarrollada en una oscuridad a veces total, bajo un sonido de una intensidad intolerable, con breves cuadros fragmentados y conducidos a ritmos velocísimos.

Cada uno de ellos expresa un momento de atropello: por un lado, los amos con largas cabelleras; por otro, los esclavos completamente calvos, quizá físicamente mecanizados con ayuda de aparatos de tortura de increíble complicación y matiz surrealista, como las figuraciones y relaciones podridas de gusto por lo monstruoso y lo deforme, en un paisaje de enanos buñuelescos, de hombres-perro, de hombres-maleta, todo al pie de un zapato omnipresente visto como fetiche para halagar y símbolo de la opresión, mientras entre trucos y efectos se lanzan puñetazos y esputos auténticos, se simulan violencias sexuales o se provocan incendios verdaderos. Amos y esclavos se intercambian continuamente el rol. Sólo el espectador conserva su imagen, la del testigo nunca agredido directamente pero siempre frustrado (como sucedía en XX, el espectáculo de Luca Ronconi presentado en el Odéon de París en 1971) en su deseo de asistir a todo lo que acontece. Se reproduce, en cambio, y en perjuicio suyo, aunque no en el plano físico, toda la violencia que contiene el espectáculo, privándole de hecho, de la fruición del acontecimiento escénico e imponiéndole determinadas visiones en menoscabo de otras.

El destino del pobre espectador se ha jugado desde el inicio de la noche mediante la entrega casual del boleto que, según el color, le llevará a una de las tres categorías en las que se han subdividido las doscientas personas admitidas a la entrada. Al primer grupo se le envía a un balcón del cual ya no podrá moverse hasta el final, congelado en una imagen fantasmagórica de público-tipo que desde lejos podrá percibir el conjunto de los movimientos, pero sin poder establecer ningún tipo de contacto con la escena, ni tampoco entrever lo que sucede en los cuartitos que van formando para en el acto deshacerlos. El segundo grupo sube a una salita de televisión con muchos vídeos y diferentes programas, de los cuales sólo uno muestra en directo el espectáculo; de los otros, en



"Cloud Cuckooland", montaje de Tenjo Sajiki producido por el Mickery, de Holanda (Foto: Dantzig).

cambio, llegan informaciones preparatorias al propio espectáculo, como un logro tecnológico de los "mass media". Sólo el tercer lote es el privilegiado que se acerca a los actores y a la acción, pero se le subdivide a su vez en tres subcategorías, cada una inmersa en una caja-tribuna con un toldo-telón negro delante que es arrastrado por la sala, por cuyo suelo se desliza con ligereza gracias a un sistema de descompresión (es el efecto de estar sobre un auto de choque de una feria), espiondo ora un episodio ora otro, según arcanas reglas por las cuales a la mitad de la acción ésta es suprimida; el telón se cierra y el giro a ciegas recomienza. Al final se ofrece también la posibilidad de un vertiginoso viaje por la sala a telón abierto, y, de golpe, cada caja se transforma en una "cámara" de cine que colecciona planos

panorámicos subjetivos o un loco zoomate, de los que arranca rápidos primeros planos.

Comienza en este momento la segunda parte de la velada, que invierte el rol entre los espectadores televisivos y los de las cajas. Estos últimos, antes de ayudar desde lo alto de un cristal que los reúne en un abrazo a los espectadores del gran final, encontrarán en una de las pantallas a alguien que les pedirá explicación sobre su comportamiento pasivo con los actores y se burlará de ellos por haberse dejado engañar en un espectáculo por el cual habían pagado la entrada. Quizás entonces comprendan que el verdadero tema de la noche ha sido la manipulación, a la cual también ellos han estado sometidos por el mago Terayama, ilusionista en vena de exorcismo.

Cronología de Terayama

Espectáculos creados y dirigidos por Shuji Terayama:

El visón de Marie. Shinjuku Art Theater, Tokio, Julio 1967.

La leyenda de Hanafuda. Sogetsu Hall, Tokio, noviembre 1967.

Mil y una notas a Shinjuku. Kosei Nenkin Hall, Tokio, enero 1968.

Tirad los libros: salid a la calle. Kosei Nenkin Hall, septiembre 1968.

El pequeño príncipe. Shinjuku Art Theater, octubre 1968.

Inugami. Festival Experimenta 3, Frankfurt, junio 1969.

El delito del doctor Caligari. Underground Theater Tenjo Sajiki, diciembre 1969.

El barón Burabura. Lunapark de Korakuen, Tokio, Julio 1970.

El aéreo Salomón a propulsión humana (teatro de calle). Tokio, noviembre 1970.

Jashumon. VIII Festival Mundial de Teatro Universitario, Nancy, abril 1971.

¡Corre, Melos! Olympic Art Festival, Munich, septiembre 1972.

La guerra del opio. Mickery Theater, Amsterdam, octubre 1972.

La Tierra es una pequeña esfera. Parque público de Suginamu Ward, Tokio, agosto 1973.

El origen de sangre de una cierta familia. Festival de las Artes, Shiraz, agosto 1973.

Una nota de un ciego. Mickery Theater, septiembre 1973.

Knock, sobre un proyecto de Kazuma Gen. Tokio, abril 1975.

Una crónica del año de la peste. Shibuya Epicurus Hall, Tokio, octubre 1975.

Unghia. Tokio Arts Festival, noviembre 1975.

La nave de los locos. IV Estudio Cinematográfico Daiei, Tokio, julio 1976.

Cloud Cuckooland. Mickery Theater, febrero 1978.

Instrucciones a los sirvientes, sobre un texto de Jonathan Swift. Riverside Studios, Londres, abril 1978.

Cien años de soledad, sobre la novela homónima de Gabriel García Márquez. Tokio, 1982



TADASHI SUZUKI.

NI EXÓTICO NI COSMOPOLITA

YASUNARI TAKAHASHI

Puede decirse, al menos aproximadamente, que el teatro japonés moderno comenzó en 1901, cuando se celebró en Tokio la primera representación regular de una obra occidental, *Julio César*, de Shakespeare, entendiéndose por "regular" el que no fuese una adaptación, sino la representación de un texto traducido fielmente, aunque sólo fueran dos escenas de la obra. La compañía que la montó pertenecía a lo que se llamaba Shin-pa (Nueva Escuela), en oposición al Kyu-ha (Escuela Antigua), referida al Kabuki y a otras formas tradicionales de teatro.

Sin embargo, podría decirse también que empezó en 1885, cuando se representó una versión adaptada al estilo Kabuki de *El mercader de Venecia*. Aparte de los montajes, las traducciones de Shakespeare, todas parciales y libres, datan de 1871, es decir, tres años después de la Restauración Meiji.

De todos modos, ningún historiador del teatro japonés objetaría la opinión de que el teatro moderno de orientación occidental comenzó realmente en Japón con la representación de *Otelo* y *Hamlet* en 1903 por una de las compañías Shin-pa o, para ser más exactos, con la producción completamente occidentalizada de *Hamlet* en 1911 por una compañía llamada Bungei Kyokai (Sociedad Literaria), dirigida por Shoyo Tsubouchi, conocido estudioso y crítico de Shakespeare.

Fueron esta compañía y, más tarde, la Tsukiji Sho-Gekijo (Pequeño Teatro Tsukiji), de Kaoru Osanai, creada en 1924, las que realmente iniciaron y desarrollaron un verdadero teatro moderno de orientación occidental, corrientemente conocido como Shingeki (Nuevo Teatro). Era un modelo que finalmente logró apartarse de las formas tradicionales como el Kabuki, el Nô y el Kyogen, así como de otras más recientes, como Shimpa y Shinkokugeki (Nuevo Teatro Nacional). El Shingeki puede considerarse como culminación de los continuos esfuerzos en el género teatral que, como otros aspectos de la cultura y la sociedad japonesas después de la Restauración Meiji, trataba de asimilar o imitar a Europa.

1945: UN PROMETEDOR RENACIMIENTO

Siendo como era el teatro europeo de la época, venerado con devoción por el Shingeki, nada más natural que éste incorporara indiscriminadamente todos los principios del realismo: la dramaturgia basada en la dialéctica de fuerzas en conflicto, el estilo de actuación dirigido al retrato vivo de personajes individuales, la creencia en las motivaciones psicológicas racionales de los móviles de toda conducta humana, con el supuesto fundamental, además, de que el modelo esencial de la realidad tiene explicación lógica.

Una anécdota de Osanai, el gran fundador del Shingeki, puede ilustrar hasta qué punto llegó la adhesión al modelo occi-

dental. Osanai fue a Rusia para ver personalmente a Stanislavski dirigir *El jardín de los cerezos*, en el Teatro de Arte de Moscú. Y con una minuciosidad que hoy nos parece más bien desconcertante, tomó apuntes de todo lo que hacía y decía el gran maestro. A su regreso a Japón, comenzó de inmediato a ensayar la misma obra con su Tsukiji Sho-Gekijo, tratando de reproducir cada uno de los detalles que había anotado en Moscú.

Si para Osanai los de Chejov e Ibsen eran textos sagrados, Koreya Senda, el primero y más importante de sus discípulos, se volvió hacia un teatro más vanguardista, en particular al expresionismo alemán, llegando finalmente a escoger a Brecht como maestro. Encarcelado antes de la guerra por el régimen militar a causa de sus convicciones izquierdistas, Senda llegó a ser después de la guerra director de una de las principales compañías del Shingeki, la Haiyu-Za (Estudio del Actor), y prestó un gran apoyo al primer montaje conjunto de *El jardín de los cerezos* por todas las grandes compañías del Shingeki en 1945, hecho que marcó el prometedor renacimiento del teatro japonés de la post-guerra.

De hecho, el final de la segunda guerra mundial fue una suerte de "segunda" apertura del país (la primera había sido la Restauración Meiji) y dio nueva confirmación a los principios de progresiva occi-

* Yasunari Takahashi es catedrático de literatura inglesa en la Universidad de Tokio.



dentalización de todos los aspectos de la cultura y la sociedad japonesas. Fue sobre todo el Shingeki el que se benefició de esta tendencia "democratizadora" general, sincronizada con el auge político de los partidos socialista y comunista. A pesar del revés que ocasionó la política anticomunista de las autoridades estadounidenses a principios del decenio de 1950, y aunque el Shingeki produjo de hecho algunos espectáculos excelentes que eran perfectamente apolíticos, puede concluirse con seguridad que éste tuvo su período de florecimiento, con sus actitudes más o menos "progresista" y "democráticas", hasta fines de los años sesenta.

Visto desde otro punto de vista, este "florecimiento" significaba que el Shingeki se había desviado hacia cierta forma de ortodoxia, y había desatendido el cuestionamiento de las contradicciones inherentes a su estructura. La primera de estas contradicciones era el ilusionismo de sus simpatías políticas por el "izquierdismo", las cuales se hicieron patentes durante el gran desarrollo de la prosperidad económica durante los años sesenta. La gente dejó de moverse por el llamamiento político, que ahora sonaba a hueco. Se había vuelto más materialmente satisfecha, a la vez que se había hecho más sensible a la hipocresía política y la complacencia.

Debe decirse que estas actitudes de hipocresía y condescendencia que advertía la gente en el Shingeki existían realmente, pues, a pesar de sus consignas "democráticas", éste no pudo desprenderse de ciertas posturas didácticas, de un aire de ser intelectualmente elitista y predicando desde lo alto, y no logró llegar a la verdadera base de la cultura y de la sensibilidad populares, como se manifiesta en su negación u olvido total de las formas tradicionales y populares del teatro (Kabuki, etc.) y las variedades (Manzai, Rakugo, etc.).

Por último, el Shingeki no estableció su propia estética teatral sobre la identidad ontológica del actor. No cuestionó la prioridad del texto escrito proporcionado por el dramaturgo, aceptando la idea de que todo lo que deben hacer el director y los actores es sacar a luz el sentido autoritariamente asignado al texto por el autor. El Shingeki seguía ingenuamente la doctrina mimética y simplista del realismo de que el actor debía limitarse a imitar y reproducir la realidad fiel y verdadera del mundo ordinario.

EL PAPEL REVOLUCIONARIO DE SUZUKI

Contra este estado de cosas del Shingeki, estalló a fines del decenio de 1960 el



Kayoko Shiraishi, una de las mejores actrices de la escena japonesa de hoy (Foto: Chicho).

violento "movimiento del pequeño teatro", que coincidió con la revuelta estudiantil general y que era parte de la ola más amplia de crítica radical a los supuestos en que se basa la cultura democrática, técnica y racionalista moderna. Por citar sólo unos cuantos de los grupos teatrales más importantes involucrados en este movimiento revolucionario, estaban el Jokyo Gekijo, dirigido por Yuro Kara y llamado Aka-tent o (Carpa Roja), por el color de la carpa que usaban para sus representaciones; el Centro 68/69, dirigido por Makoto Sato y llamado Kuro-tento (Carpa Negra) también por el color de su improvisado teatro; asimismo, se hacían notar mucho las actividades del Tenjo Sajiki, de Shuji Terayama.

Pero la compañía más austera, rigurosa y sistemática de todas quizá fuese la Waseda Sho-Gekijo (ahora SCOT), dirigida por Tadashi Suzuki, quien expuso despiadadamente la subconsciente hipocresía política y moral del Shingeki como institución social. Suzuki lo hizo no sólo a través de sus polémicos discursos, sino también mediante sus actividades teatrales. Era un típico "teatro pobre", que Grotowski hubiera aplaudido.

Suzuki también bebió mucho de las fuentes teatrales populares y tradicionales de Japón. Ningún otro director ha aprendido ni robado tanto del Nô y del Kabuki, y

sin duda ninguno ha utilizado con tanta eficacia las canciones populares que han penetrado en el mecanismo inconsciente de la mentalidad de la clase japonesa no elitista.

Pero uno de los grandes logros revolucionarios de Suzuki ha sido el de socavar la importancia privilegiada del texto escrito por el dramaturgo, situado en la cúspide de la estructura piramidal del mundo del teatro, que imponía al actor un estatuto servil ante el guión escrito. Suzuki consiguió quitarle la primacía al texto y transferírsela al actor.

Estos importantes logros crítico-creativos de Suzuki se manifiestan más vigorosamente que en ningún otro lugar en *Número Dos*, dentro de la serie de obras experimentales que representó de finales de los años sesenta a principios de los setenta. El título general de la serie es *Gekitekinaru-mono-o-megutte* (literalmente, "A la búsqueda de todo lo dramático" y, libremente, "De las pasiones dramáticas"). En *Número Dos*, que muchos críticos consideran uno de los hitos históricos del teatro japonés de la postguerra, la protagonista es una mujer loca encerrada por su familia en una habitación, que en sus fantasías representa papeles de heroínas de las obras clásicas Kabuki y Shimpa. Aunque estructurada como un collage de escenas inconexas, la obra se centra en



"Las bacantes", otra recreación de Suzuki de un texto de Eurípides (Foto: Chicho).

las pasiones insatisfechas y los fieros resentimientos de una mujer japonesa arquetípica que, interpretada por la actriz Kayoko Shiraishi, dominaba al público con la poderosa sensibilidad de su presencia física y su metamorfosis.

UNA ACTRIZ A LA MEDIDA DEL DIRECTOR

Con Shiraishi, Suzuki tuvo la suerte de encontrar una actriz que podía encarnar perfectamente sus teorías sobre la hondura de la personalidad japonesa, hasta entonces, desgraciadamente, inexplorada por el Shingeki. Shiraishi asombraba al público con su increíble reencarnación atávica de Okuni, la actriz del siglo XVII fundadora del Kabuki, con todo su prístino poder mágico.

Suzuki y Shiraishi lograron encarnar entre ambos una imagen teatral única. Al crear una compleja experiencia espacio-temporal en la actriz y en el público, Suzuki pudo liberar una energía dramática que estaba totalmente fuera del alcance del Shingeki. Al hacerlo, criticaba no sólo el realismo occidental y el superficial modernismo de vanguardia de éste, sino que revitalizaba también las posibilidades del Nô y del Kabuki. La riqueza de estas formas tradicionales ha penetrado tanto en la memoria inconsciente del cuerpo de los

actores y en las convenciones teatrales, que ha hecho falta el ojo crítico de Suzuki para sacarla a la luz.

Número Dos, de la serie "De las pasiones dramáticas", ha dejado suficientemente en claro cuánto ha recogido Suzuki del "mito" y del "método" del teatro tradicional japonés. Pero el director no se satisfizo con el éxito. En 1974 se aventuró en un experimento de fusionar los textos griegos

con las formas teatrales japonesas. Reestructuró *Las troyanas* de Eurípides, de manera que los lastimeros parlamentos de la derrotada reina y de las princesas troyanas se repitían en la fantasía de una vieja mendiga japonesa, desamparada y perdida en las ruinas de Tokio al final de la segunda guerra mundial, que se quejaba de su destino y del de su país.

Eso puede llevarnos a recordar la película "Trono de sangre", de Akira Kurosawa, quien intentó trasladar la historia de *Macbeth* al Japón medieval, con brujas y samurais. En *Las troyanas* pienso que Suzuki profundizó más en la búsqueda de estratos místicos comunes de las pasiones y los padecimientos humanos, especialmente los femeninos. La diferencia está, quizá, en los medios que emplean estos dos directores. Evidentemente, el teatro está en gran desventaja, por cuanto no puede servirse del aparato técnico a disposición del cine. Pero en manos de un director de escena sagaz, esta misma desventaja puede convertirse en una ventaja infinita, porque, después de todo, no hay nada como la presencia real de los actores en el escenario con su capacidad de captar nuestra imaginación. Debo añadir de paso que en la primera representación de esta obra en Tokio, Suzuki trabajó con un famoso actor del Nô (Hisao Kanze), una actriz shingeki no menos famosa (Etsuko Ichihara) y Kayoko Shiraishi. Es imposible describir con cuán profunda excitación se asistía al duelo entre estos tres actores formados en tradiciones teatrales distintas. Se comprendía así la gran inteligencia con la cual Suzuki conseguía visualizar su crítica a toda la gama de la tradición teatral japonesa.

Por ello, no sorprenderá que Suzuki prosiguiese con el experimento, trabajando conjuntamente con actores japoneses y estadounidenses en su refundición bilingüe de *Las bacantes*. Era un paso lógico y necesario en su infatigable búsqueda de la respuesta a la cuestión fundamental: ¿Qué es lo que hace posible el histrionismo y el teatro? ¿Y cómo pueden justificarse? Suzuki parece creer que tal búsqueda es ineludible si se quiere superar la apatía que paraliza al desarraigado Shingeki y a los tradicionales Nô y Kabuki. Y sabe que el camino adelante es también el camino atrás, camino arriba, camino abajo; que una comunión internacional sólo es posible ahondando en el carácter propio. Espero que su producción acabada y la exposición del "método Suzuki" habrán mostrado bien que no es ni un anacrónico chauvinista explotador del exotismo samurai ni un superficial cosmopolita allanador de diferencias innegables.

Cronología de Suzuki

Espectáculos dirigidos y estrenados por Tadashi Suzuki:

1969: *De las pasiones dramáticas (I)*.

1970: *De las pasiones dramáticas (II)*.

1974: *Las troyanas*.

1976: *Noche y fiesta (I)*.

1978: *Las bacantes*.

1981: *Las bacantes* (producción bilingüe).

1983: *Chusankai, Clytemnestra y La casa de Atreus*.

1984: *Rey Lear y Las tres hermanas*.



SANKAI JUKU: DANZAR EL APOCALIPSIS

Sankai Juku ha elaborado un lenguaje escénico a la vez ancestral y casi futurista. En la foto, "Kinkan Shonen".

E

n la década del sesenta surgió en Japón un movimiento conocido como *Butô*, una nueva expresión de la danza contemporánea que rompe con las tradiciones académicas heredadas del pasado, pero conserva gran parte de la potencialidad y la eficacia de sus asombrosos mecanismos de dominio del cuerpo. Es como un salto atrás, al teatro clásico japonés o al ballet imperial, o hacia adelante, a las más avanzadas fronteras de la danza actual. La música de sus espectáculos es rock o jazz y el mundo que expresa es muy cercano al de escritores europeos como Sade, Genet o Lautremont. Hay un erotismo que destilan lenta pero inconfundiblemente sus danzas, el dominio de sus cuerpos y el ritmo mental de que están impregnados sus espectáculos. Se trata de una nueva forma de entender la danza que comienza a formularse en el Japón de hace veinte años, con Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, el octogenario y venerable bailarín que el público madrileño pudo admirar este año. Esta corriente de danza contemporánea traduce también una parte de la conformación de la mentalidad más progresista de la juventud japonesa, cuyo movimiento político, el Student Power, le ofreció su apoyo en el momento de las grandes manifestaciones estudiantiles de los sesenta. A partir de 1968, se crean diversos grupos de danza *Butô* como Dairakudo, Theushin-kan y el más presti-

gioso de todos, Sankai Juku, dirigido por Ushio Amagatsu, que sólo integran cinco bailarines. Su éxito, tanto en Japón, donde ha recibido el premio de la crítica, como en sus presentaciones en los principales festivales internacionales (Nancy, Aviñón, Grec, Caracas, Cervantino, Edimburgo, Bifef) ha sido impresionante y rotundo.

Cronología de Sankai Juku

Sankai Juku ha estrenado los siguientes espectáculos:

1977: *Amagatsu Sho* (Homenaje a las viejas muñecas). Tokio, Nihon Shobo Kaikan.

1978: *Kinkan Shonen* (El muchacho de la cabeza rapada). Tokio, Nihon Shobo Kaikan, junio.

1980: *Shokiba*. Tokio, Universidad Nacional de Bellas Artes y Música.

1981: *Bakki*. Festival de Aviñón, julio.

1982: *Jomon Sho* (Homenaje a la prehistoria). París, Teatro de la Villa, abril.

1984: *Netsu no Katachi* (Cabeza tallada). París, Teatro de la Villa, abril.

1986: *Unetsu* (Huevos erectos por curiosidad). París, Teatro de la Villa, abril.

No se trata de la coartada del exotismo o el folclor, sino de la elaboración, con una profundidad asombrosa, de un lenguaje a la vez ancestral y casi futurista. Hay en la propuesta de Sankai Juku todo un mundo de filosofía oriental, de exploración de los mitos de su cultura, de reconstrucción onírica de secuencias y paisajes, de patrimonio secular, que, sin embargo, no resulta inaccesible para un espectador occidental, hecho que el propio Amagatsu ha reconocido, advirtiendo con esa gran humanidad que le caracteriza, que hay una parte del público que prefiere irse de sus espectáculos, pero que la huella que deja en quienes permanecen es profunda y perdurable.

UNA INDAGACIÓN INTERIOR

Al referirse a su danza, Ushio Amagatsu expresa que el *Butô* es la danza de las tinieblas, que "pertenece al mismo tiempo a la vida y a la muerte. Es la comprensión de la distancia entre el ser humano y lo desconocido". Una danza experimental, revolucionaria, totalmente introvertida, que tiene que ver con su propio silencio interior. Sus movimientos lentos acumulan una enorme tensión teatral.

En este sentido, puede decirse que *Kinkan Shonen*, el espectáculo que los dio a conocer a nivel internacional, es toda una respuesta, la señalización de un camino hacia una indagación interior, sin que ese gesto lleve consigo la menor dosis de moralina ni de amonestación, sino que simplemente señala cómo se traspasan



"Unetsu": un maravilloso ceremonial ubicado en un universo insólito y elemental.

fronteras que parecían insondables. Todo el espectáculo está en la línea divisoria entre las más radicales sensaciones y vivencias. La más constante, la abolición de las diferencias sexuales. No se trata de seres asexuados ni de travestis, sino de bailarines que se deleitan en la más compleja definición de su sexualidad polivalente, ambigua y siempre perversa.

Se trata de una danza de un evidente contenido erótico, con evidentes parentescos con el mundo genetiano, que aspira a borrar las diferencias entre los sexos en una competición de retorno a las uniones primordiales y genesiáticas anteriores a la maldición de la especie. Un espectáculo turbador, en el que uno descubre de

dónde vienen la inspiración y las fuentes de la estética de Lindsay Kemp, en un estado de sinceridad y ausencia de amaneramiento. Hay momentos impresionantes, como la conversión de un enano en gigante (uno de los viejos trucos del teatro barroco), la danza con un pavo real o la escena final en que un bailarín se suspende cabeza abajo de una banderola roja y gira en aquel espacio irreal y remoto.

Imposible no dejarse arrastrar por el poder de sugerencia de esas imágenes, por la radical sinceridad, el desnudamiento que raya en la obscenidad y, sobre todo, por el aplastante derroche de técnica que uno imagina acumulado a lo largo de los siglos en cada gesto, en cada movimiento,

en cada imagen. Viniendo de tan lejos —como si Japón fuera una galaxia mental fuera de nuestra esfera—, aquellos seres conmovedores son capaces de poblar cualquiera de nuestras alucinaciones. Son profundamente reconocibles. Nos obligan a la tensión del reencuentro con nuestros propios fantasmas. Un mundo de magia, sordidez y transgresión está al otro lado del tangible milagro de su presencia escénica.

EL AGUA, LA ARENA Y EL HUEVO

En su nueva gira internacional, un largo recorrido que se extenderá hasta marzo de 1988 y que los llevará de Europa y Norteamérica a Australia e Israel, Sankai Juku

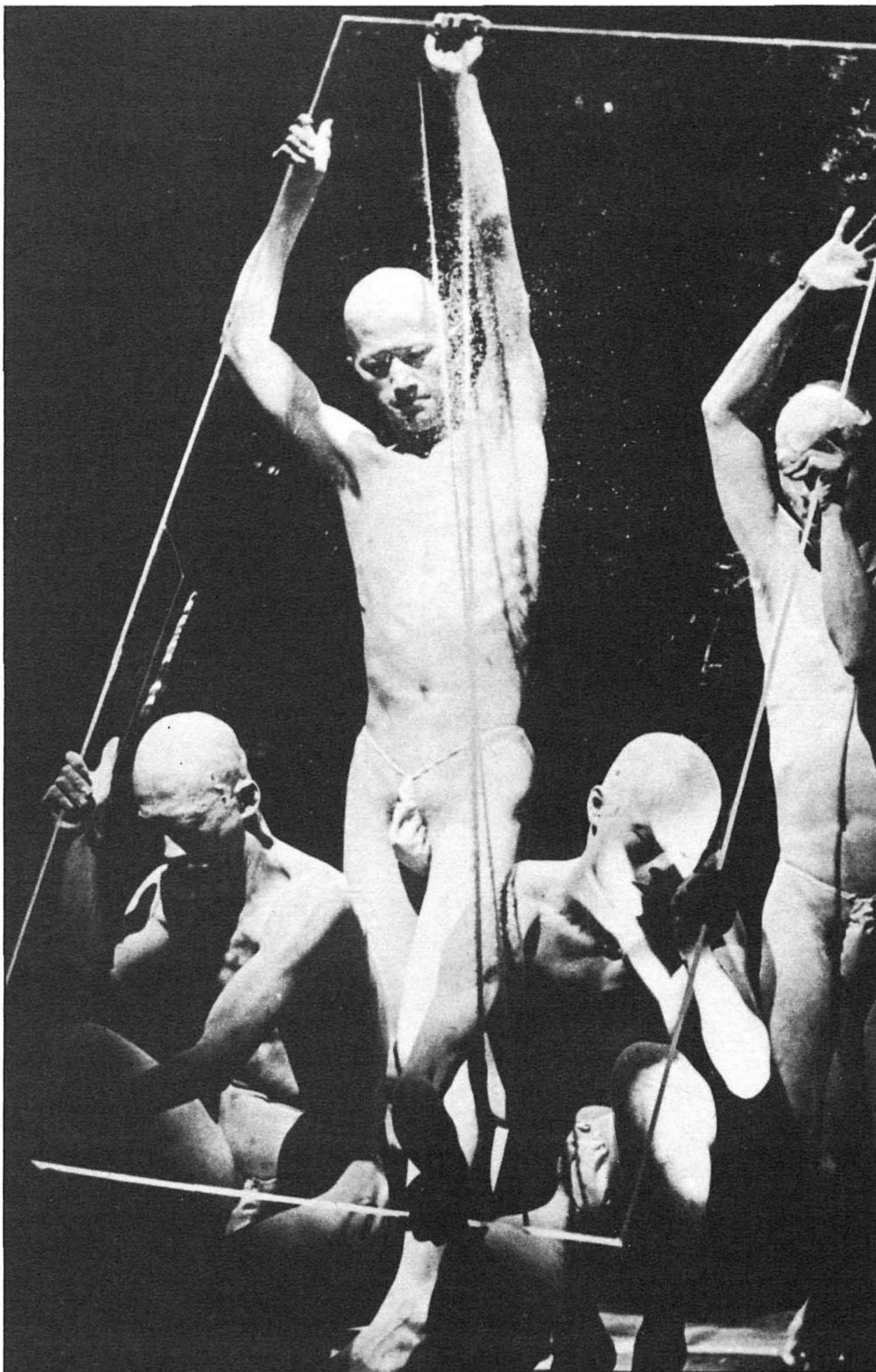
presenta *Unetsu*, primer espectáculo que montan después del accidente ocurrido durante un acto de suspensión en Seattle (Estados Unidos), que costó la vida a Yoshiyuki Takada, integrante del grupo.

Unetsu, según Amagatsu, "expresa la sensación que recibe una persona al observar un huevo. Creemos que existen elementos comunes en esta observación, un simbolismo universal del huevo desde la India a Sudamérica, que nos interesó mucho". El bailarín y coreógrafo se refiere a la sensación de nacimiento que ello provoca y a "la forma ovalada del huevo, con dos puntos centrales, uno de luz y otro de sombra, que pueden considerarse símbolos de la vida y la muerte que toda persona lleva en su interior".

El agua y la arena, símbolos mitológicos del espacio y el tiempo, comparten con el huevo el protagonismo de este riguroso ceremonial cuya acción se desarrolla, en su mayor parte, en una piscina que ocupa casi todo el escenario. Como bonzos en oración, o como extraterrestres que buscan la razón existencial, los cinco bailarines, descalzos, con la cabeza rapada y el rostro y el cuerpo pintados de blanco, ofician un hermoso e impresionante ritual en el que el gesto, las manos y los pies configuran un código fascinante. Pese a sus difíciles claves, uno adivina un discurso metafórico sobre el enigma de la creación y sobre la muerte, secuela inevitable de la vida. En este viaje a lo desconocido al cual nos conduce Amagatsu, está presente la fascinación del Butô, esa danza de las tinieblas de un Japón postatómico.

Entre un chorro de arena (la muerte) y otro de agua (el nacimiento), el homogéneo elenco de bailarines danza al ritmo de una banda sonora minimalista y lírica, que luego se torna violenta y agresiva. Con la delgadez de sus cuerpos, en la precisión modélica de sus movimientos y posturas, transmiten la violencia que los crispa y la proyectan en el universo insólito y elemental de *Unetsu*. Elemental: la creación de ese mundo está presidida por el agua y la arena, la luz como fuego, la música como aire vibrante hasta la irritación. La concentración se comunica al público, tenso y fascinado por el imperceptible temblor del tiempo.

Extraña experiencia, entre el asombro y el olvido, entre el fervor y la expectación. Es el Butô de las fuerzas contradictorias y la ostentación, cuyas motivaciones internas el espectador occidental no alcanza a entender. "Cuando uno regresa, ellos han desaparecido. Un espacio vacío. Un viaje. Un caminar incesante", ha dicho Amagatsu sobre *Unetsu*. En definitiva, ¿no resume esa frase lo esencial?



En el Festival de Aviñón de 1981, Sankai Juku estrenó "Bakki" (Foto: Delahaye).



HISPÓSTASIS EJEMPLARES DEL CUERPO JAPONÉS

GEORGES BANU

Se empiezan a conocer las formas teatrales de Japón, pero sus actores son todavía desconocidos. Una vez superado el deslumbramiento que supone el descubrimiento de un género perteneciente a una expresión antigua, el espectador europeo experimenta el placer del encuentro con un cuerpo, con un ser. El año pasado París descubrió a Tamasaburo y su compañía de Kabuki, que se presentó en condiciones admirables en el Teatro Mogador. Pero también se pudieron ver otros espectáculos próximos al teatro occidental: *Maquillajes*, de Hisashi Inoue, en una puesta en escena de Kiochi Kimura, en la Casa de las Culturas del Mundo, e incluso la más célebre de las tragedias francesas, la joya de la literatura clásica, *Fedra*, de Racine, en el montaje de Moriaki Watanabe, en el Teatro Nacional de Chaillet. Solo, viejo desde siempre, Kazuo Ohno, en el Teatro de la Villa y el Teatro de la Bastilla, clausuró estos encuentros Oriente/Occidente en su condición de figura emblemática en la cual el Otro es a la vez un recuerdo y una proyección. Una memoria y una utopía.

No hay en el teatro nada más difícil que contar una interpretación, aproximarnos a un actor a través de su descripción, aprehender en el papel eso que acontece en esta relación directa entre la ficción encarnada por el actor y la realidad de la mirada del espectador. Entonces, sin bases teóri-

cas ni referencias codificadas, el crítico europeo intenta plasmar en las palabras el deslumbramiento de una experiencia, su verdad física. Para hacerlo, carece de los criterios que dispone en Oriente la persona habituada al teatro tradicional o en Occidente, el apasionado por la ópera. Nosotros no. Si queremos hablar de los actores debemos volver hacia nosotros mismos para restituir mediante las palabras la vivencia de una noche. Una vivencia ejemplar.

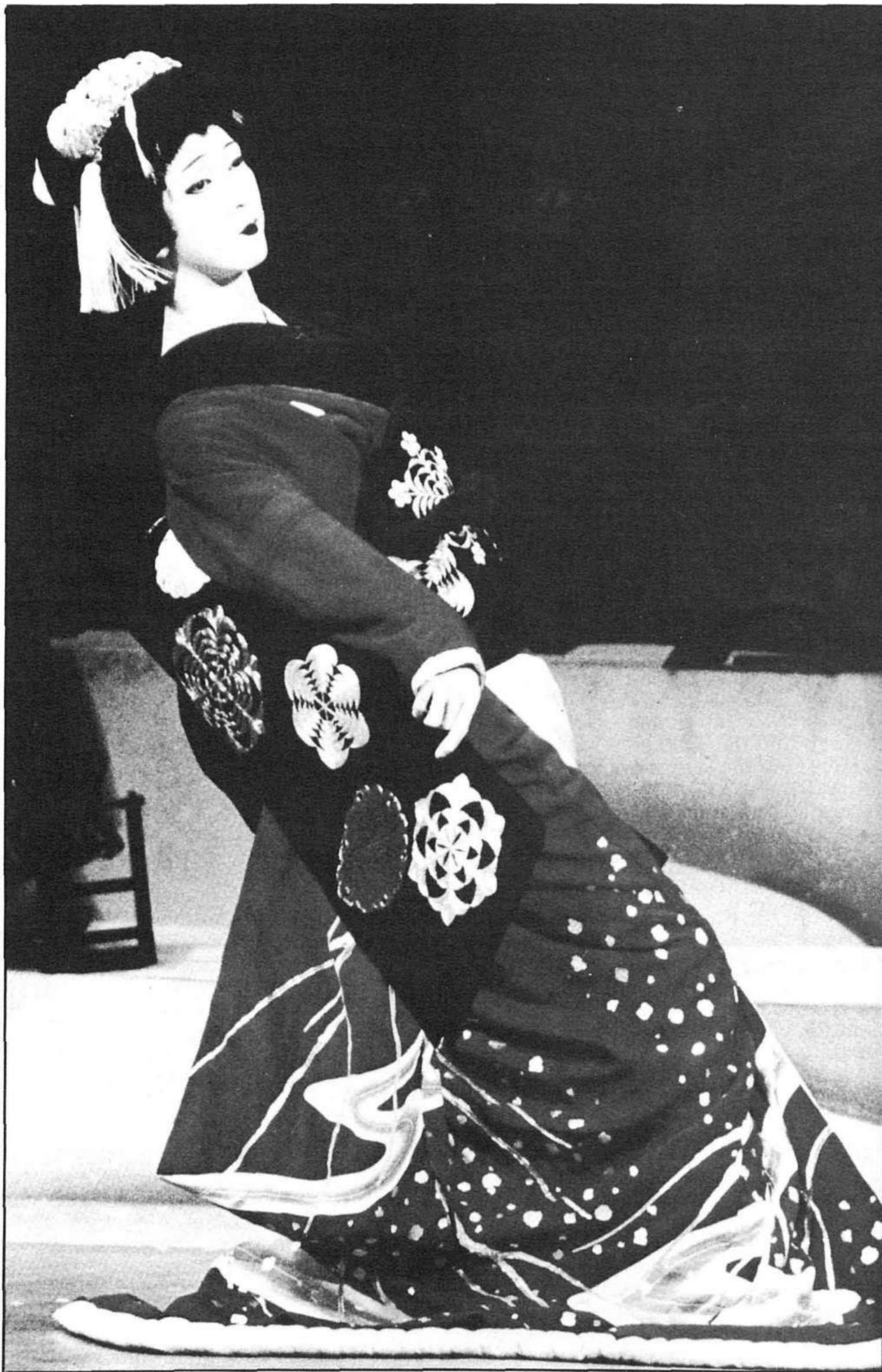
EN UN ESPACIO PEQUEÑO E IRRISORIO

Hace dos años, antes de partir hacia Japón, invitado por la Fundación de ese país, una estudiante a quien dirigía su tesis sobre Yuro Kara, me dio este consejo: "No tema ser un turista, no vaya con prisa, sino atento a esas manifestaciones japonesas un poco ocultas al visitante extranjero, al teatro de los arrabales o el rakugo". En Tokio seguí este consejo y fui a ver ese teatro "en estado bruto", como lo llama Peter Brook, un teatro poco preocupado por la calidad y el estilo, pero sensual, directo e incluso consciente de su mediocridad. Un teatro que sirve de refugio y olvido. Un teatro del que luego hablé con Masao Yamaguchi, quien constantemente me ayudó a no olvidarme de esa otra cara del Japón, la de lo grotesco y del "sustrato corporal", del payaso y de la irrisión. Mientras veía en París *Maquillajes*, pensé en mi discípula y en Masao. Me sentía iniciado en los secretos de una dimensión

que ignora u oculta la utopía occidental del Japón. ¿Qué fue lo que nosotros, los occidentales, vimos en *Maquillajes*? No tanto la preparación de un espectáculo —bajo la influencia de Brecht y el Oriente, procedimiento utilizado con frecuencia en Europa— como el trabajo de la actriz Misako Watanabe. En el marco naturalista de un camerino, donde de una manera paradójica se enfrentan la ilusión y la realidad, seguimos los movimientos de un cuerpo torpe, aferrado al suelo, en la estrechez de este espacio pequeño e irrisorio. Sí, esta actriz lleva dentro de sí la fuerza de los maestros, sólo que la traslada del valorizado espacio de los templos o de los "dojos" a un miserable camerino. Su energía directa, sus movimientos ásperos, su gruesa silueta y su drama, la convierten en la intérprete de un patetismo cotidiano. En Occidente, para expresar lo cotidiano la regla es la economía. Aquí, en cambio, no se temen ni el exceso ni la fuerza. Entre la ilusión teatral y la normalidad de lo cotidiano surge la tragedia individual, plenamente asumida.

UNA EXTRANJERA LLAMADA FEDRA

Fedra se sitúa en un lugar totalmente opuesto a *Maquillajes*, y la tragedia es esta vez de *alto vuelo*. Socialmente, es una historia de reyes y de reinas; lingüísticamente, reúne los más bellos alejandrinos de la lengua francesa. Moriaki Watanabe era consciente de la apuesta que suponía representar *Fedra* en París y también del interés que ello podía suscitar: contemplar



Yukio Mishima comparó a Bando Tamasaburo con una estatuilla de porcelana.

la imagen de uno mismo en el reflejo del Otro. Watanabe convenció porque fue capaz de comprender que la tragedia raciniana lleva la marca de Versailles. Él supo mostrarlo y, a la vez, revelar las fuerzas subterráneas de la obra, en ocasiones olvidadas por los montajes franceses, demasiado ocupados por las referencias al lenguaje y sus leyes. Había en aquel espectáculo una distancia justa en relación con Francia: una *media-distancia*. Aquí también asistimos a la revelación de una actriz: Kayo Gotô. La originalidad de su interpretación radicaba en el hecho de que se comprometía plenamente con su papel, se entregaba a él por completo, pero sin jamás transgredir el orden que rige el mundo raciniano. En aquella espléndida interpretación, la actriz llegaba a ser lo que Fedra es, *una extranjera*. La extranjera trastoca el reino impuesto y al mismo tiempo se deja fascinar por él: para un espectador francés, esa Fedra revestía la apariencia de lo *mismo* y lo *diferente* en un solo cuerpo. Tendríamos que imaginar a Kayo Gotô en un escenario francés entre otros actores que no fuesen japoneses, sino occidentales. Sus movimientos tienen la elegancia de una reina, sus cabellos la sensualidad de una amante, sus lágrimas la violencia de una víctima. Lo que se produce en su cuerpo es la unión de fuerzas oscuras de las cuales ella se siente portadora con el rigor altanero de la realeza. Aquella Fedra, más que ninguna otra, recuerda que es, por encima de todo, una Cio-Cio San trágica. Una extranjera... con todo lo que ello conlleva de fascinación y desorden. Kayo Gotô actúa algunas veces con elementos rituales familiares al espectador japonés y extraños al público francés. Pero en esta discreta ambigüedad, ¿no podemos leer la ley misma de la representación? La ley incierta de las fronteras permeables. Sí, nos gustó el espectáculo; porque libres de toda referencia ejemplar, como occidentales, pudimos reconocer un cuerpo japonés que encarnaba nuestra ficción más querida. La ficción de la extranjería. El ser de la identidad incierta.

EL CUERPO DEL ARTE

En Japón, Tamasaburo me fascinó. Y de vuelta, pensando en él, le llamé la "Gioconda del Kabuki". Además de la referencia ejemplar a la suprema obra maestra de la pintura occidental, se añadía a ello la referencia más sutil de la imprecisión andrógina del personaje de Da Vinci que, hoy más que nunca, aparece como la versión ideal del cuerpo. ¿La Gioconda,



"El primer año de nuestro idioma oficial" y "Yabahura Kengyo", dos de los textos escritos por Isashi Inoue.

era un hombre o una joven? No se sabe. Ella cristaliza el mito del andrógino del que Tamasaburo parece ser hoy la sublime expresión. Cada vez que lo vemos, nos remite a la pintura: su cuerpo encarna el arte consumado. Y al mismo tiempo, por la ambigüedad sexual perturba esta perfección de la interpretación que podía haber terminado por volverse glacial. "El arte es arteificio", le gusta decir a Tamasaburo. Es cierto, su cuerpo es el colmo del arteificio y precisamente este arteificio llevado a sus extremos produce una emoción verdadera: lo falso, en su exceso, llega a los sentimientos. Sentimientos del arte... De la gratitud. Para él, el teatro empieza "cuando lo que parecía pertenecer a la categoría de lo necesario ha encontrado su solución". En el escenario, Tamasaburo elabora una expresión de la belleza vinculada, tanto con la perfección como con la gratitud.

En su elegancia, Tamasaburo se acerca al manierismo europeo. Manierismo en busca de arteificio y de expresión acabada. Cuando se le ve, recuerda aquel otro manierismo, esta vez japonés, que encarnan las estampas ukyo-e. La misma modulación, el mismo gusto por el "descentramiento", la misma flexión de las rodillas, porque este genial onnagata hace que renazcan continuamente los recuerdos del arte, así como engendra fotos originales: su plasticidad lo hace fotografiable imaginariamente. Mentalmente. La seducción, el combate y la ascensión en *Narukami* y *Kasane*, se nos aparecen como poses. Es el instante de la verdad suprema a pesar

de uno mismo, que según Roland Barthes, era la razón misma de la fotografía.

Hace ya mucho tiempo, Mishima comparó a Tamasaburo con una "estatuilla de porcelana", señalando así la relación sutil del movimiento que se fija, que se "posa". Sí, lo que nos reveló Tamasaburo es menos un código que la fuerza de fascinación de un arte. Cuando al final del espectáculo, debido a las costumbres occidentales que obligan al actor a volver a saludar, salía citando las pinturas japonesas que había encarnado ante nosotros, Tamasaburo se convertía entonces en la expresión más acabada de lo que podríamos llamar *el cuerpo del arte*

UN CUERPO ASEDIADO POR LA MUERTE

Kazuo Ohno volvió a Francia para bailar *Admirando a la Argentina* y *Mar Muerto* en dos teatros parisienses: el Teatro de la Villa, ubicado en el mismo corazón de la ciudad, y el Teatro de la Bastilla, un teatro abierto a los movimientos de la vanguardia. Ohno, como siempre, se hallaba entre la tradición y la renovación, entre el pasado y el presente. Más viejo que nunca, cuando volví a verle de lejos, sobre un gran escenario, me hizo pensar en aquellos cuerpos embalsamados de los monjes muertos hace varios siglos en Palermo. Ha dejado de ser el hombre que bailaba el recuerdo de la Argentina, para convertirse en un fantasma que parecía resucitar de ultratumba para convocar a otro fantasma. El cuerpo de

Ohno es como un esqueleto vivo y su rostro tienen un aire macabro... Hace algunos años, al descubrirlo, uno asistía a un fenómeno de resurrección por la memoria de un cuerpo, mientras que hoy se tiene la impresión de participar en una operación mágica donde el cuerpo sobre el escenario ha dejado de pertenecer a alguien para servir de soporte a una reencarnación.

En *Admirando a la Argentina*, el que llama al fantasma y el que lo encarna son una sola persona: el Waki y el Shite se confunden. Ohno lleva el Nô a una extrema concisión y reduce su doble fuente a una sola. Un cuerpo único, un cuerpo mortal, asediado por la muerte, se presenta debatiéndose en el viaje entre el aquí y el más allá. Ohno convierte *Admirando a la Argentina* en un Nô personal. "Quisieras vivir llevando todos tus pasados sobre la espalda, pero un día acabarán por aplastarte. Un solo pasado es suficiente", le aconsejaba a Ohno su madre. Ella quería protegerle de los peligros de la memoria, esta cueva de espejismos donde, sin embargo, Ohno continúa morando, al bailar de nuevo como mujer sus pasados de hombre. Es el onnagata sublime de su memoria perfecta.

Hoy, la fascinación del Japón proviene no de la revelación de las formas, sino de la sorpresa de los cuerpos. Cuerpos lejanos, cuerpos próximos... Cultivan, tanto la fascinación de lo ajeno como el apego a lo propio. El de 1986 fue el año del descubrimiento de los actores de Japón, encrucijada mágica entre el hoy y el ayer, el aquí y el allá.



AUTORES, COMPAÑÍAS, MODOS DE PRODUCCIÓN

TAKASHI NOMURA *

Conocido a través del cine, Tatsuya Nakadai actúa con frecuencia en teatro. En la imagen, interpreta Macbeth.

E

n la era Edo, el gobierno japonés adoptó el nombre Za (que se daba en la era Muromachi a las corporaciones profesionales que realizaban presentaciones públicas) para designar oficialmente a las compañías admitidas como tales. A esa etapa corresponde la creación de la Nakamuraza (Yedo), de Kabuki, y la Takemotza (Osaka), de jouri de muñecos. De ahí proviene que muchos grupos actuales lleven la sílaba za en su nombre: Kabukidza, Seinenza, Haiyuza.

En ese mismo periodo aparecieron los primeros locales estables. Su estructura incluía el zanushi (propietario), el zamoto (empresario y productor) y el zagashira (jefe de los actores). Después de la Restauración Meiji, estos teatros pasaron a ser dirigidos por organizaciones empresariales del espectáculo. Los principales que funcionan en Tokio en la actualidad son Kabukidza, Shimbashi-Embuyo (propiedad de la Shochiku, S.A.), Teikoku-Geijytsuza (propiedad de la Toho, S.A.), Shinjukukoma-Gejikyō y Theater Apple (perteneciente a la Koma Estadio, S.A.). Entre los teatros independientes, podemos citar a Meijiza, Nissei-Gejikyō, Sunshine-Gejikyō, Mitsukoshi-Gejikyō, Parco-Gejikyō y Hakuhinkan-Gejikyō, los tres últimos pertenecientes a una importante cadena de almacenes.

En la región de Kansai se encuentran, en Osaka: el Nakaza (propiedad de la Shochiku, S.A.), Umeda-Komo-Gejokyō

(de la Koma Estadio, S.A.), Shin-Kabukidza (perteneciente a la Nihon Dream, S.A.), Takarazuka-Daigekijyō y Bouhall (propiedad de Takarazuka); en Kyoto, Minaniza (de Shochiku, S.A.); y en Nagoya, Misonoza, Chunichi-Gejikyō y Meitetsu Hall.



Discipula y maestra: Kiwako Taishi y Haruko Sugimura, la dama de la escena japonesa.

En noviembre de 1966 fue inaugurado en Tokio el Kokuritsu-Gekijyō (Teatro Nacional), primer teatro de su tipo con que cuenta Japón, en el cual se escenifican obras de Kabuki y Bunraku y espectáculos folclóricos. Posee dos teatros, uno grande, y otro pequeño, a los que se han sumado dos nuevas salas, la Engeijyō y la Nohgakado. En abril de 1984 fue abierto en Osaka el Kakuritsu-Bunraku-Gejikyō (Teatro Nacional de Bunraku). Para los próximos años está prevista la inauguración de instalaciones similares para la ópera, el ballet y el teatro contemporáneo.

Como lugares de representación que no pertenecen a empresas del espectáculo ni a compañías privadas, y que ni siquiera son salas al uso, están, en Tokio, el Sabokaikan-Hall, que se usa para presentaciones de Shingeki, Honda-Gejikyō y Kinokuniya-Hall, que pertenece a la librería de igual nombre. En la región de Kansai, en el caso de Osaka están salas como Manichi-Kaikan-Hall, Koseimenkin-Kaikan-Hall y Orange Room. Aparte de estos locales, se dan funciones en los teatros que poseen los ayuntamientos.

Una de las manifestaciones tradicionales, el Nōgabu, se representa por lo general en el Nohgabudo (Templo del Nō) y en las salas de entrenamiento de los maestros de ese género.

En Japón, las representaciones dramáticas se mantuvieron con actores que heredaron su título de una antigua tradi-

* Takashi Nomura es crítico y director de la revista "Teatro".

ción. A partir de la era Edo apareció un nuevo sistema para formar las compañías, consistente en la contratación, por parte de cada teatro, de los actores más famosos para dirigirla. De este modo, se formaron agrupaciones bajo la personalidad de un actor, principio que también se aplicó en el Shimpa. Al final del período Meiji, cuando surgió el movimiento del Shingeki, artistas como Shoyo Tsubouchi, Hogetsu Shimamura y Kaoru Osanai iniciaron la creación de colectivos a partir de postulados teatrales e ideológicos. No obstante, esto cambió y en la actualidad la mayoría de esos grupos están regidos por la iniciativa de los actores.

En el caso del Kabuki, la Kikugoro-Gekidan, formada por Kikugoro Onoe VI, es la única agrupación que desarrolla hoy su actividad con el nombre propio de su creador y para subrayar que se trata de una compañía. Todos los grandes actores del Kabuki poseen sus discípulos, con los cuales forman una especie de familia, aun cuando no se trate de una compañía. Por lo tanto, si enumeramos a esos grandes actores tendremos también a las compañías familiares que ellos representan. Ennosike Ichikawa III suele trabajar con un elenco fijo. Un caso excepcional es el de Senjaku Nakamura II, quien posee una compañía, la Chikamatsuza, especializada en el montaje de obras de Monzaemon Chikamatsu.

En lo que se refiere al teatro comercial, las compañías más representativas son Gekidan-Shimpa, Shochiku-Shin-Kigeki, Shinkokugeki, Toho-Genedaigneki, Takarazuka-Kageki, Shochiku-Kagekidan (se le conoce con el nombre abreviado de SKD) y Zenshinza. La mayoría está administrada por grandes empresas del espectáculo como Shochiku, S.A., y Toho, S.A. Mientras que Shinkokugeki ha perdido hoy la importancia que antes tuvo, hoy se destaca Zenshinza, una compañía que desarrolla su actividad de manera independiente.

En cuanto al Shingeki, los grupos que se consideran fundamentales son Bungakuza, Haiyuza, Gekidan-Mingei y Gekidan-Shiki. Por su importancia, se ubican en una segunda categoría Seinenza, Gekidan-Subaru, Gekidan-Nakama, Bunkaza, Tokyo-Engeki-Ensemble, Tokyo-Geijutsuza, Engeki Shudan-En, Kan sai-Geijutsuza, Seinen-Gekijyo, Theatre Echo, Shinjinkai, Toen y Shin-Seisakuza. Estos y otros colectivos que no hemos citado y que llegan al número de cincuenta integran la Corporación de Shingeki.

Entre los equipos recién incorporados a esa organización, quiero llamar la atención sobre Chijinkai, Gogatsusha y Shabondamaza. Los dos primeros eran en sus

inicios grupos que no contaban con elenco fijo, pero con el tiempo se han convertido en compañías. Shabondamaza está compuesto por un actor, Shoichi Ozawa, y varios productores. Un caso parecido es el de Yamamoto-Yasue-No-Kai, de Yasue Yamamoto, una de las mejores actrices de Japón.

Al hablar sobre las compañías, tenemos que mencionar también los colectivos de teatro experimental y de cámara, que aparecieron en la segunda mitad de los años sesenta, y que han desarrollado su labor sin pertenecer a la Corporación de Shingeki. Me refiero a los ya disueltos

director artístico, dramaturgo y actor al mismo tiempo, y que la mayoría de sus integrantes son jóvenes que proceden del teatro estudiantil. Se dice que en Tokio existen más de ochenta agrupaciones pequeñas, pero en realidad esa cifra no puede determinarse con exactitud.

OHTANI IMPONE SU CRITERIO

En Europa y Estados Unidos existen dos formas de explotación del teatro. Una es el sistema de repertorio, en el cual los grupos cumplen su temporada anual. La otra es mediante un productor, que facilita



"Bajos fondos", de Gorki, otra de las actuaciones escénicas de Tatsuya Nakadai.

Engeki-Shudan-Henshin, Gendaiyin-Gejikyō, She-Kobe-Estadio, Tsuka-Kohei-Jimusho y Tenjo Sajiki; de Waseda-Shogekijyo, que cambió su nombre por el de S. C. O. T. (Suzuki Company of Toga), Jiyu-Gekijyo, que se dividió en Kuro-Tento 68/71 y On-Theater-Jiyugekigyō, Jyokyo-Gekijyo y Hakken-No-Kai. En los años sesenta surgieron grupos pequeños pero laboriosos, como Tenkei-Gejikyō, Kukan-Engi, Bokutsha, Yume-No-Yuminsha, On-gakuza, Baraza y Yonige-No-Ichiza. Ya en los ochenta, se crearon Gekidan 300, Daisan-Butai, Waseda-Shingekijyo y Noise. Sus características comunes son que su director es también, por lo general,

a cada compañía los medios económicos para poder continuar la explotación de una obra mientras tenga público. En Japón no es así.

En el caso del teatro comercial, Takejiro Ohtani, fundador de la Shochiku, S.A., estableció una costumbre, escenificar cada mes una obra, que sigue siendo hasta hoy uno de los sistemas más extendidos. De acuerdo al mismo, una compañía representa un montaje durante los primeros veinticinco días del mes, y luego lo cambia por otro que estará hasta finales del siguiente. Para ello existe un contrato que obliga a todo el personal artístico que interviene en la puesta en escena a traba-

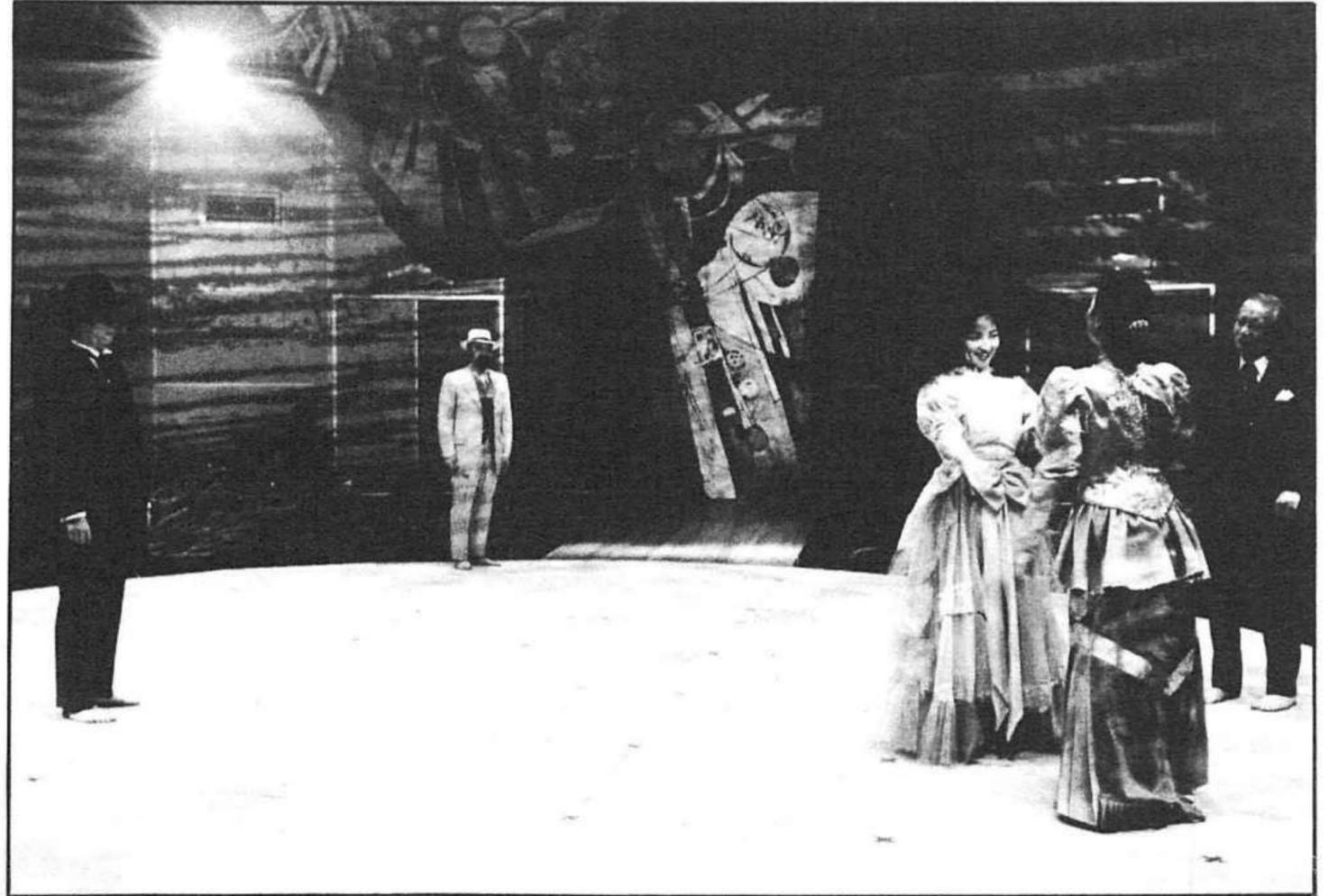
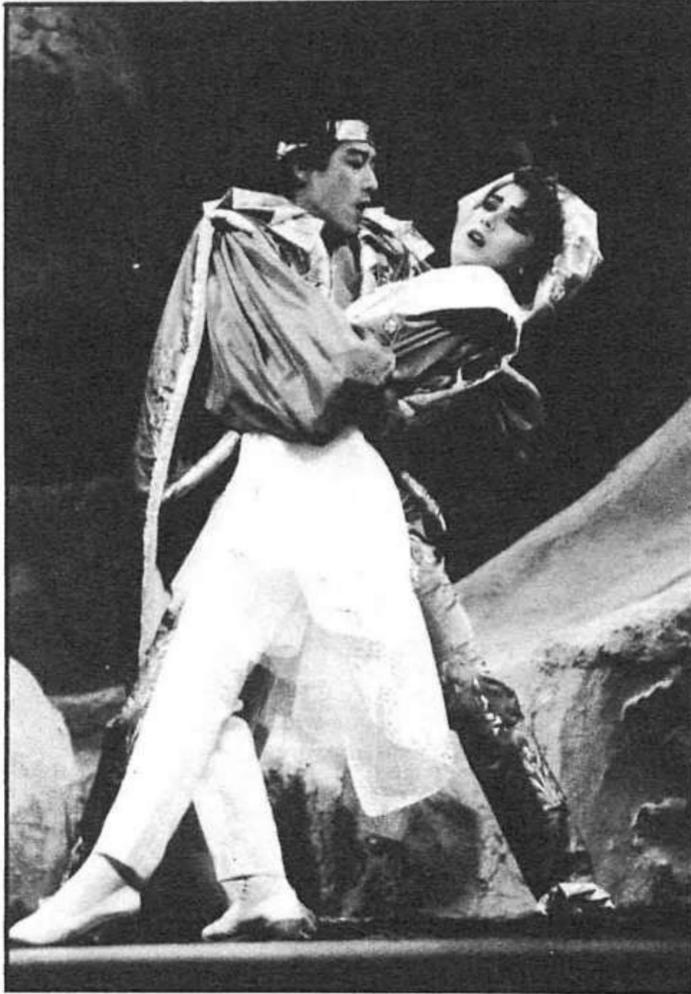
jar durante el mes sólo en esa obra. Takejiro esperaba con ese ciclo conseguir un forma estable de representación, conveniente tanto para los actores como para los empresarios. Pero de aceptar ese sistema, el actor no puede, una vez iniciado el ciclo, abandonar la obra aunque ésta fracase, ni prolongar la temporada si logra un éxito imprevisto. Descontento con ese sistema, Kazuo Kikuta, de la Toho, S.A., ideó una temporada larga que supone el mantenimiento ilimitado de las funciones. Resulta, sin embargo, que no queda más remedio que planear con anticipación una temporada de dos meses o, como máximo, de medio año, ya que es imposible mantener comprometidos a los actores por tiempo indefinido. Por eso, las obras que alcanzan cierto éxito se repiten con cierto intervalo, para dar una consecuencia semejante a la larga temporada de un año o más.

Respecto al Shingeki, exceptuando el caso de los montajes producidos con las empresas, las compañías no dan funciones en las salas privadas, sino en teatros reservados previamente. Además, de las presentaciones en la capital, realizan por todo el país giras contratadas por grupos de aficionados, asociaciones de amigos del teatro y ayuntamientos. También en el Shingeki la compañía está obligada a cumplir su programación, sea o no exitosa la obra. En el primer caso, se incorpora al repertorio y se repone más adelante. Existen dos razones por las cuales los espectáculos no son repuestos durante un período largo. La primera es que hace falta reservar los locales con mucha anticipación; la segunda, que los actores, ni siquiera los que forman parte del elenco fijo del grupo, se dejan atar en este sentido, pues eso les impide aceptar otros trabajos en televisión, radio y cine. Tampoco es posible para una compañía de Shingeki aplicar el sistema de repertorio y cambiar los montajes con regularidad, debido a que, como ya hemos dicho, no poseen locales estables ni pueden financiar la producción inmediata de nuevos espectáculos. En este aspecto, son excepciones los ejemplos recientes de Gekidan-Shiki, que prolongó la temporada de *Cats*, y de Seinenza, que durante dos meses intentó realizar una temporada experimental con varios montajes. Pero el primero tuvo que arrendar un terreno por largo tiempo y construir un teatro provisional, así como enfrentar el doblaje de varios personajes. Y el segundo no pasó de ofrecer una obra en un acto en un pequeño local de ensayos.

El método más usual que se emplea es la venta directa en la taquilla o en el local



Osamu Takisawa, el más famoso actor de Japón, protagoniza "La muerte de un viajante".



Dos de los autores extranjeros que más se representan: Shakespeare ("Noche de reyes") y Chejov ("La gaviota").

78

del grupo, o bien a través de las agencias de espectáculo. Ocurre con frecuencia que los propios actores venden boletos entre sus admiradores personales. Si se trata de los éxitos del momento, las entradas deben adquirirse, como ocurre en casi todos los países, con bastante antelación. A partir de 1984, tres sociedades de venta de localidades implantaron el método del teléfono y la computadora.

Para ampliar su auditorio, las compañías suelen vender boletos a fábricas y empresas, con lo cual aseguran de antemano parte del público. Esas empresas utilizan el teatro como un medio de diversión para sus empleados, familiares y clientes, a quienes obsequian con las invitaciones que, en muchos casos, incluyen además la cena. El inconveniente que conlleva esto es que la gente va al teatro no porque le guste realmente sino porque la invitan. Lo cual supone un público efímero, a quién, más que nada, le interesa la presencia en el elenco de un actor de fama.

Las compañías estables, tanto de Shingeki como de teatro comercial, cuentan, sin embargo, con sus espectadores habituales. Muchos de ellos están organizados en asociaciones de amigos del teatro que en cada temporada adquieren anticipadamente cierto número de localidades. Para los aficionados existen también cursos de apreciación del teatro, que incluyen cada

mes la asistencia a un espectáculo determinado.

Los medios de divulgación más utilizados son los posters o carteles, los anuncios en la prensa escrita y, con menos frecuencia, en la televisión y la radio. En las grandes ciudades, como Tokio y Osaka, pueden consultarse revistas especializadas y de carácter informativo.

HAN SURGIDO POCOS AUTORES

En la era Edo, la categoría de los actores estaba muy por encima de la de los autores, quienes debían escribir sus textos ajustándolos a las características y posibilidades histriónicas de los grandes artistas. Esta es una tendencia que ha adquirido cierta fuerza en el teatro comercial de hoy. En el Kabuki, sin embargo, se dio el fenómeno inverso de que a partir de 1910 los dramaturgos crearon sus obras atendiendo más a los gustos y la sensibilidad modernos, con lo cual aumentó el número de piezas de verdadera calidad literaria. En el teatro comercial y el Shimpa surgió la costumbre de adaptar para las grandes estrellas las novelas de mayor popularidad. Esta es la causa por la cual muchos dramaturgos japoneses se han pasado a la narrativa, y por la que también en las dos últimas décadas casi no han surgido autores

nuevos. Los jóvenes escritores prefieren escribir obras para la radio.

En la primera etapa, las compañías de Shingeki escenificaron las traducciones de piezas de autores europeos, muy adecuadas para los directores que trataban de hacer un teatro moderno al estilo occidental. Esto es lo que se llamó Honyaku-Geky, al que siguió el Sosaku-Geky, movimiento de dramaturgos japoneses que escribían sus textos según los patrones europeos. A partir de la década del treinta aparecieron las primeras piezas significativas, que en su mayoría abordaban de modo realista problemas relacionados con la sociedad y el ser humano. Entre 1925 y 1933 cobró auge el teatro proletario, cuyo principal representante es el Sayoku-Gekijyo (Teatro Comunista).

Después de 1945 se pusieron de moda las obras que trataban el tema del individuo en situaciones límites como la guerra, el militarismo y la amenaza nuclear. En la década del sesenta se introdujo el teatro del absurdo y perdió fuerza el teatro que intentaba tener una influencia directa en la sociedad. Se produjo entonces una vuelta progresiva a los grandes textos y al teatro de actores. Se pusieron nuevamente de moda el Honyaku-Geki y con éste, la dramaturgia occidental, desde Molière y Gorki a Brecht y Beckett. □

ORIENTE - OCCIDENTE

VIAJES DE IDA Y VUELTA



花

Flor

EL APORTE JAPONÉS A OCCIDENTE

EARL MINER

De la misma manera que dentro de la literatura y el arte se da un fecundo juego recíproco de tradición y cambio, también es fructuoso el encuentro entre el genio artístico de una nación y el de otra.

Entre las naciones, el Japón es a un tiempo inusitadamente creador e inusitadamente susceptible a las modas y prácticas venidas del extranjero. Igualmente se ha mostrado muy eficaz en lo que respecta a la exportación de ciertos rasgos característicos de su cultura. Y lo que es más, cabe decir con toda precisión que el efecto dominante del Japón sobre los otros pueblos se ha registrado en el terreno artístico.

Si se conoce mal el Japón en el extranjero en todo lo que atañe al derecho, a la filosofía, a la lingüística, a la retórica, a la teoría de las relaciones sociales y a tantos otros aspectos de su cultura, ello no sucede porque los japoneses carezcan de talento para estas disciplinas, sino porque en los otros países se ha tenido más necesidad de las formas artísticas que el Japón ha sabido dar a su propia comprensión de la experiencia humana.

La mezcla de entusiasmo y duda frente al Japón no es cosa nueva. Al llegar allí en 1549, San Francisco Javier decía: "Esta gente es para el corazón". En 1577, otro misionero jesuita afirmó que "dejando la religión de lado, los europeos son bárbaros si se les compara con los japoneses". En 1688, otro viajero exclamaba que el Japón "sobrepasa en belleza y magnificencia toda la gloria del Vaticano actual y la del Partenón de todos los tiempos". Pero se consideraba al país mismo como símbolo de lo remoto y lo "impenetrable".

Hacia 1856, el aislamiento voluntario que el Japón se había impuesto era una fuente de irritación para potencias como Inglaterra, los Estados Unidos, Francia y Rusia, y había un sentimiento general de que hasta que la nación abriera nuevamente sus puertas al mundo, poco se podía hacer o decir. Pero, precisamente en ese mismo año, según una leyenda cara a los franceses, Félix Bracquemond descubría un volumen que contenía los grabados en madera de Hokusai y que pronto se convirtió en su "breviario". Por estar el interés cultural del occidente por el Japón dominado o caracterizado durante más de medio siglo por los términos en que se expresaban al respecto los escritores y artistas de Francia, vamos a diferir el examen de la cuestión para pasar, en primer lugar, al de las reacciones de los dos países que tomaron una parte más activa en la reapertura del Japón al mundo: Estados Unidos e Inglaterra.

A simple vista puede parecer extraño que ambos países hayan sacado menor partido de su contacto directo con el Japón que Francia, que veía las cosas de más lejos; pero el hecho es que Francia se encontraba en vísperas de un renacimiento artístico importante, y en casos así la influencia mayor viene siempre de las tierras envueltas en las brumas de la distancia.

En vez de buscar inspiración de orden estético en el Japón, los Estados Unidos se lanzaron a esa relación apasionada y ambivalente con el país, de la cual *Madame Butterfly* es un ejemplo elocuente si se le compara con el frío exotismo de un Pierre Loti. Inglaterra, por su parte, mostraba ese entusiasmo contenido tan característico en ella que encontró su expresión más elevada en la obra de eruditos tan destacados como B. H. Chamberlain, el escocés James Murdoch, W. G. Aston y varios más.

LA REVELACIÓN DEL KABUKI

Luego de la Primera Guerra Mundial se multiplicaron los contactos occidentales con el Japón. Hubo quienes seguían sacando de los grabados o la literatura japoneses los elementos para comprender el país, pero hubo también quienes los buscaron en las fuentes yendo a visitar el país y recibiendo a los japoneses de paso. Paul Claudel, embajador de Francia en el Japón en la tercera década del siglo, vio en el Kabuki una revelación: "Para mí, una verdadera escuela de dramaturgia", dijo. Hacía ya tiempo que Claudel había escrito la mejor parte de su obra, y no está del todo claro qué es lo que pudo haber

aprendido en esa escuela, pero sí que obtuvo un éxito señalado con una pieza inspirada en el Kabuki: *La mujer y su sombra*. Claudel es, sin duda, el único autor occidental contemporáneo que ha visto una obra suya representada dos veces (en 1923 y 1929) por una de las principales compañías de Kabuki.

Otras veces fue el Japón el que marchó al encuentro del Oeste, como en la gira que la compañía Kabuki de Ichikawa Sandanji hiciera en 1928 por la Unión Soviética y otros países. Los japoneses no podían haber llegado allí en mejor momento. Vsevolod Meyerhold y Serguei M. Eisenstein, particularmente, no sólo absorbieron los principios del teatro japonés, sino que sacaron de él procedimientos que introdujeron una verdadera revolución en la técnica cinematográfica. Meyerhold había estudiado un poco el japonés en la Universidad de Moscú; lo suficiente, en todo caso, para llegar a sentirse tan fascinado como Ezra Pound por lo que creía un "ideograma", supuesta combinación de representación artística concreta y valor intelectual simbólico.

Eisenstein supo comprender mucho mejor que él el lenguaje "práctico" del teatro Kabuki, y fue el primero en darse cuenta en Occidente de que los diversos elementos del mismo forman un "conjunto monístico", cuyos elementos significativos (diálogos, cantos, bailes) manifiestan la transferencia de una categoría de provocación de los sentidos a otra. Esta interpretación del famoso cineasta era de por sí notable, pero su genio como director y creador de nuevas técnicas cinematográficas le confieren un valor y un significado insólitos.

Para acercarnos más al momento actual, diremos que son numerosos los directores de cine occidentales que, a partir de 1950, han aprendido mucho en la escuela de Akira Kurosawa y sus émulos. Desde entonces, las películas japonesas, más que cualquier otra manifestación artística del país, han logrado crear una apreciación (aunque no siempre una comprensión) de la vida y la civilización japonesas. Hay una generación que data su comprensión del cine como arte de 1961, época en que, después de ser premiada en el Festival de Venecia, se exhibió en todo el mundo la película de Kurosawa "Rashomon". Y, sin embargo, más de dos décadas atrás, Eisenstein había articulado en teoría y demostraba en la práctica todas las

posibilidades de un cine que absorbiera las técnicas tradicionales de la representación teatral japonesa.

ACOGIDA Y PERPLEJIDAD DEL PÚBLICO EUROPEO

En Francia y Alemania se ha concedido al Nô más importancia que al Kabuki. Pero el interés por ambas formas se mantuvo en Francia gracias al entusiasmo de adicto que Claudel sentía por el teatro japonés y a los trabajos eruditos de Noël Péri sobre el tema. Tanto en sus clases como en sus montajes escénicos del Atelier, Charles Dullin inculcaba las virtudes del teatro japonés a sus discípulos, entre los que se contaba Jean-Louis Barrault.

Pero hay que decir también algo que constituye una revelación y al mismo tiempo una especie de ducha fría: cuando el Teatro de las Naciones presentó en París, en 1957 un auténtico espectáculo de Nô con la compañía Kanze, el público no lo comprendió ni lo apreció. Diez años después, el público inglés se mostró quizás un poco más receptivo, pero tan perplejo como el francés al presentarse en Londres otro espectáculo de Nô dentro de un festival internacional de teatro.

Lo cierto, según parece, es que para conmover en Europa a un auditorio que no sea de iniciados, el drama japonés debe sufrir una adaptación, una modernización, o ser objeto de creación, aunque ésta parta de un error interpretativo. En *Der Jasager* y *Der Neinsager*, sus dos versiones del Nô titulado *Taniko*, Bertolt Brecht se mostró notablemente fiel a la traducción de Arthur Waley, pero ambos Lehstücke (obras didácticas) no se cuentan, por cierto, entre sus piezas más populares. Para su *Voyage de derrière la montagne*, Gabriel Cousin adaptó fielmente en 1962 el Nô *Obasuteyama*, pero esta obra no tuvo el éxito de *Fukuryu Marú*, representada en 1963. El tema de esta obra es japonés... o universal: el problema de los efectos de la ceniza radiactiva; pero la técnica es propiamente "japonesa".

En Alemania, el Nô empezó teniendo un atractivo particular en algunos sectores, gracias al trabajo escrupuloso de algunos especialistas. Las traducciones hechas por Eva Hesse, a partir de las versiones de Fenollosa y Pound de algunos Nô y publicadas en 1963, se han representado en algunos teatros. Se ha visto también al Kanze. Pero, pese a su momentánea popularidad y a la profunda impresión que ha hecho a ciertos directores, esta forma de teatro, como la mayor parte de las artes japonesas, aparentemente ha tenido poco efecto en Alemania.



En su montaje, Moriaki Watanabe hizo coincidir a Racine con las tradiciones dramáticas japonesas.



"Fedra" reveló en Francia a una gran actriz (Foto: Bricage).

También ha sido motivo de desilusión para muchos el escaso interés manifestado por el público de postguerra en las islas británicas. Entre el reducido número de obras importantes inspiradas por el teatro o la literatura de Japón, la más significativa es, con mucho, la ópera litúrgica de Benjamin Britten *Curlew River*, escrita sobre un libreto de William Plomer. A petición de éste, Britten asistió en Tokio a una representación del Nô *Sumidagawa*. El entusiasmo con que reaccionó el compositor llevó a un acuerdo en el sentido de trasponer la acción de la obra japonesa de su marco budista medieval a otro de carácter cristiano, situando la acción en East Anglia, a orillas del río Curlew. Britten y Plomer realizaron luego dos óperas del mismo estilo: *The burning fiery furnace* y *The prodigal son*.

ESTADOS UNIDOS: UNA SITUACIÓN DISTINTA

En los Estados Unidos el teatro japonés, como tantas otras cosas de esa procedencia, ha tenido una repercusión más general. Habrá quienes recuerden que una de las obras más representadas de Puccini, *Madame Butterfly*, salió de un éxito teatral de David Belasco, adaptado a su vez de una novela del mismo título que había aparecido en 1897. Desde la Segunda Guerra Mundial, el teatro japonés se había ganado por parte de directores, coreógrafos, actores y autores un favor mayor que

el de cualquier otra tradición teatral extranjera. A los Estados Unidos han ido en gira bailarines de Kabuki, compañías que cultivan ese género en su totalidad, grupos de Nô, de Bunraku y hasta de Bugaku. Hace años que la Universidad de California cuenta con una orquesta de gagaku; otros colegios universitarios han llevado a escena, a partir de 1950, fragmentos de piezas japonesas y los pasajes de Nô de Yeats.

El efecto mayor se ha hecho sentir, sin embargo, en los escenarios de Nueva York, el gran centro teatral del país. Los más directamente afectados por él han sido los que "hacen teatro" —los actores, coreógrafos, directores— más que los que lo escriben. Entre los que han adaptado el drama japonés a sus propósitos personales se cuentan el coreógrafo Jerome Robbins, un director de ballet como Ballanchine, un director como Elia Kazan y hasta un dramaturgo como Thornton Wilder. El interés y el entusiasmo han sido tan grandes que los métodos de aquel país han llegado a ese culto acordado hace años al método de Stanislavski. Cabe pensar que se ha ido demasiado lejos en ese sentido.

Una cosa es oír a Greta Garbo decir que Utaemon, actuando en Nueva York en *Dojoji*, le ha proporcionado la emoción teatral más grande de su existencia, y otra ver a tanto director adaptar sin pensarlo dos veces elementos perfectamente insignificantes de la técnica escénica japonesa sencillamente porque está de moda. □

RACINE EN VERSIÓN KABUKI

MORIAKI WATANABE *

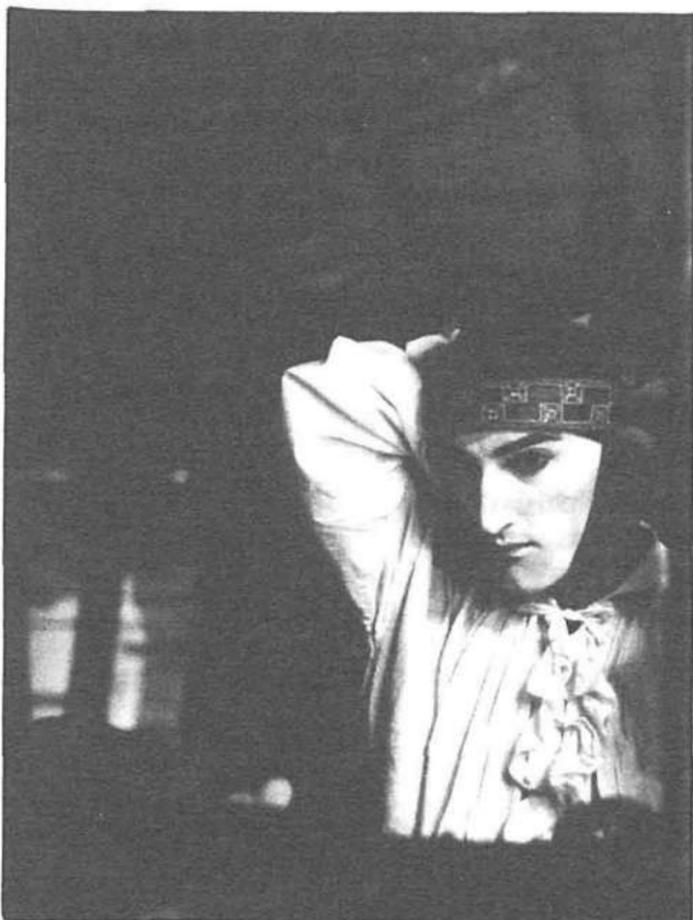


La idea se me impuso después de mi primera lectura de *Fedra*, hace ya mucho tiempo, y desde entonces ha constituido la directriz de mi trabajo como director de escena, de *Agamenón* y *Medea* a los siete Racine: la dramaturgia raciniana aporta siempre la estructura

de un fenómeno de posesión. El lenguaje no sale de la intimidad del personaje: Fedra no está habitada, poseída por una otra palabra, la de una pasión identificada aquí con Venus. En cierto sentido, ella sólo se expresa bajo el estado de trance. Una economía de lenguaje que uno encuentra en la mayoría de los héroes racinianos, pero que en Fedra se complica, como se sabe, a causa de su culpabilidad, de una conciencia patológica y metafísica del Mal que ella alcanza a través de la transgresión de lo prohibido. La interrogante que yo me formulo es, sin que ello necesariamente implique una interpretación cristiana o jansenista, si se pueden replantear las implicaciones mitológicas de *Fedra*, interrogándonos acerca de eso que la convierte en una tragedia tan profundamente religiosa.

En este sentido, *Fedra* no está, como pudiera pensarse, tan alejada de nuestra imaginación teatral japonesa. Yo sueño con personajes como la princesa Rokujô, de la pieza Nô *Aoi-no Ue*, y con otras figuras femeninas poseídas por esta clase de pasiones prohibidas, suertes de demonios destructores que hacen estragos bajo el dominio de los celos, y en las que la conciencia del Mal vivifica y exacerba la pasión. En la tradición del Kabuki, la

* Moriaki Watanabe realizó estudios de literatura francesa. Es autor de varios libros y miembro del comité de dirección de la Compañía EN.



A partir de los códigos del Kabuki, Ariane Mnouchkine creó un "Ricardo II" bárbaro y preciosista (Fotos: Martine Franck).

pasión incestuosa y criminal de una Tamate-gozen permitirían establecer el paralelo, ya que está asociada al tema de un doble rito de sacrificio: sacrificio de la inocencia juvenil (Hipólito, en *Fedra*) y rito expiatorio de un chivo emisario (a pesar de que Fedra no se sacrifique de la misma manera que Tamate-gozen).

Reencuentro, coincidencia entre dos dramaturgos que, por otra parte, todo tiende a dividir y separar. Empezando por ese lenguaje prolífico de la pasión raciniana y por su organización racional, totalmente ajena a la dramaturgia japonesa. No eludir problemas como éste, es el primer reto que plantea una traducción japonesa de *Fedra*. Decir a Racine en japonés significa, de entrada, evitar la elocuencia convencional (puesta en vigor por el Shingeki) y la tentación de hacer un pseudo-oratorio, y acometer, en todos sus detalles (empleo del silencio, etc.), la confrontación entre los dos sistemas, teniendo como meta la revalorización mutua.

Es ya a nivel de traducción donde ha de demostrarse que *Fedra* es una pieza formal —la forma debe ser asumida hasta sus últimas consecuencias y puesta a prueba—, que la tragedia de Racine es un "teatro de texto" que, paradójicamente, exige más que otros que sean puestos en función suya el cuerpo y la voz. El engranaje de destrucciones y autodestrucciones no es más que una aparición y un aniquilamiento del lenguaje. La labor de la traducción y del trabajo corporal del actor

Cronología de Watanabe

Espectáculos dirigidos por Moriaki Watanabe:

1966: *Andrómaca*, de Racine (Compañía Zōkei).

1970: *Britannicus*, de Racine (con los estudiantes de arte dramático de la Universidad de Toho).

1972: *Agamenón*, de Esquilo (Grupo Mei-no-Kai).

1975: *Medea*, de Séneca (Grupo Mei-no-Kai).

1976: *La dama de las camelias*, de Dumas, con Bando Tamasaburo.

1980: *Britannicus* (Compañía EN); y *Variaciones sobre Britannicus* (con los estudiantes de la Escuela de Arte Dramático de la Compañía EN).

1981: *Bajazet*, como parte del taller EN; y *Las criadas*, de Genet (Grupo Kaô).

1983: *Andrómaca* (Compañía EN).

1984: *Berenice*, de Racine (Compañía EN).

1986: *Fedra*, de Racine (Compañía EN).

consisten, en primer lugar, en una encarnación de esta dramaturgia en la cual la existencia misma del lenguaje es cuestionada.

La tradición teatral japonesa, en particular el Nô y el Bunraku, me puso sobre la pista de una unidad de escritura que había que encontrar para transportar de modo coherente la dramaturgia raciniana. En el Bunraku, por ejemplo, la narración no funciona según una exposición objetiva del suceso, sino según una estructura doble (la voz del recitador no cesa de confundirse con la del personaje y, al mismo tiempo, de distinguirse de la de éste). Hay en ello una original economía narrativa, en la cual he tratado de hallar un equivalente para encontrar una dinámica de conjunto adecuada a la dramaturgia raciniana. Dinámica que se empeña en descubrir la "música", la estructura musical y dramática de *Fedra*: aquí el Nô y el recitado del Gidayu de nuevo me han prestado su ciencia de la pronunciación, sus tempos, como la prosodia clásica (he conservado sobre todo el sistema de acentos), y me han ayudado a crear, en el seno mismo el lenguaje japonés moderno, una transposición del alejandrino y de la escritura de Racine. La vivencia intensa, salvaje de la forma actuará como revelación del trasfondo arcaico que subyace en el texto de Racine (a través principalmente de la temática diabólica, siempre presente), tanto como en el fondo de nuestra imaginación teatral japonesa.

DIRECCIONES Y BIBLIOGRAFIA

COMPAÑÍAS

Engeki-shudan En

Matsumoto Bld. 1 Gokan,
Kita-shinjuku 2-1-16
Shijuku-ku, 160. Tokio-telf. 366-2576

Shiki

Azamino 1-24-7, Midori-ku, Yokohama
227 Kanagawa-telf. 903-1141

S.C.O.T.

Zoshigaya 3-3-25-712, Toshima-ku
171 Tokio-telf. 971-0547

Seinen-Za

Tomigaya 1-53-12, Shibuya-ku
151 Tokio-telf. 467-0439

Zenshin-Za

Minami-cho 3-13-2, Kichijoji
Musashino-shi, 180 Tokio-telf. (0422) 49-0770

Toen

Daita 1-30-13, Setagaya-ku
155 Tokio-telf. 419-2871

Tokyo Engeki Ensemble

Sekimachi-kita 4-35-17
Nerima-ku, 177 Tokio-telf. 920-5232

Nakama

Chuou 2-54-10, Nakano-ku
164 Tokio-telf. 368-4623

Haiyu-za

Roppongi 4-9-2, Minato-ku
106 Tokio-telf. 470-2888

Bungaku-Za

Shinanomachi 10, Shinjuku-ku
160 Tokio-telf. 351-7265

Mingei

Kurokawa 649-1, Aso-ku
Kawasaki-shi, 215 Kanagawa-telf. (044) 987-7711

INSTITUCIONES

Shingekidan Kyogikai

(Asoc. de Compañías de Shingeki)
Sawada Daini Bld. 4 F
Shinjuku 3-35-5, Shinjuku-ku
160 Tokio-telf. 341-8151

Nihon Shingeki Haiyu Kyokai

(Asoc. de Actores de Shingeki)
Fukuyama Bld. 3 F, Roppongi 4-10-3
Minato-ku, 106 Tokio-telf. 402-2268

Nihon Enshutsuha Kyokai

(Asoc. de Directores de Japón)
Sawada Daini Bld. 4 F
Shinjuku 3-35-5, Shinjuku-ku
160 Tokio-telf. 341-8151

Butai Kantoku Kyokai

(Asoc. de Directores de Escena)
Sawada Daini Bld. 4 F
Shinjuku 3-35-5, Shinjuku-ku
160 Tokio

Nihon Shomeika Kyokai

(Asoc. de Luminotécnicos)
Minami Bld. 3 F, Hyakunincho 1-23-26
Shinjuku-ku, 160 Tokio-telf. 363-7680

Treatro-Sha (Revista "Teatro")

Hagiwara Bld., Sarugaku-cho 2-3-1
Chiyodaku, 101 Tokio-telf. 294-7791

Revista "Engekikai"

Engekishuppan-sha, Kanda Jimbocho 2-11
Chiyoda-ku, 101 Tokio-telf. 261-2806

Revista "Higeki-Kigeki"

Hayakawa-shobo, Kanda Tamachi 2-2
Chiyoda-ku, 101 Tokio-telf. 254-1551

Ministerio de Cultura

Kasumigaseki 3-2-2, Chiyoda-ku
100 Tokio-telf. 581-4211

Dpto. de Teatro de Toho Gakuen University

Wakaba-cho 1-41-1, Chohu-shi
182 Tokio-telf. 300-2111

Sociedad Hispánica de Japón

Shinsei Kaikan 6 F, Shinanomachi 33
Shinjuku-ku, 160 Tokio-telf. 353-0428

Center of Japanese Theatre (ITI)

C-O Kokurutsu Nohagkudo
Sendagaya 4-18-1, Shiibuya-ku
Tokio

ASSITEJ Japan Center

Toho Bld. 7 F, Jingumae 6-19-3
Shibuya-ku, 150 Tokio-telf. 486-0035

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Jean Jacquot (editor): "Les théâtres d'Asie", Paris, GNR, 1978.

Zeami: "La tradition secrète du Nô", Paris, Unesco, 1960.

Paul Arnold: "Le théâtre japonais d'aujourd'hui", Bruselas, Le Renaissance du Livre, 1974.

A. S. Halford y G. M. Halford: "The Kabuki Handbook", Tokio, Ch. E. Tuttle Co., 1956.

H. G. Henderson y L. V. Ledoux: "Sharaku's Japanese theater prints", Nueva York, Dover, 1984.

"The Noh Drama. Ten plays from the Japanese Theater", Tokio, Ch. E. Tuttle Co., 1955.

Eikichi Hayashiya: "Génesis del teatro clásico japonés: el Noh, el Kyogen y el Kabuki", Salamanca, Universidad, 1984.

Monica Bethé: "Noh costumes of the li Family", Tokio, Heibon-sha, s.a.

Shozo Masada: "Noh masks", Tokio, Heibon-sha, s.a.

Tadashi Suzuki: "The way of acting", Nueva York, Theatre Communications Group, 1986.

Shutaro Miyake: "Kabuki drama", Japan Travel Bureau, s.a.

Yoshinobu Inoura y Toshio Kawatake: "The traditional theatre of Japan", Tokio, The Japan Foundation, 1981.

René Sieffert: "Le Japon", en "Histoire des spectacles", Paris, Encyclopédie de la Pléide, Gallimard, 1965.

"Teatro japonés" (antología), Madrid, Aguilar, 1964.

Georges Banu: "L'acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon", Paris, Aubier, 1986.

Toshio Kawatake y Akira Iwata: "Kabuki". Eighteen traditional dramas", San Francisco, Chronicle Books, 1984.



Hashi
(Puente)

La presencia de la famosa compañía de Ennosuke Ichikawa en el programa del Festival de Otoño de Madrid viene a enriquecer la información que el público español posee sobre el teatro de Japón. Nombres como los de Kazuo Ohno, Sankai Juku y Tadashi Suzuki habían llamado ya la atención sobre un movimiento escénico en el que, como pocos en el mundo, las antiguas formas dramáticas (Kabuki, Nô, Bunraku) coexisten hoy junto a las más audaces expresiones de la vanguardia. Este cuaderno pretende dar una imagen panorámica —no completa ni exhaustiva— de la escena japonesa, a través de un viaje de la tradición a la modernidad.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música