

## El tachimawari del teatro kabuki



**Pedro Martín González**

## Introducción

El surgimiento del kabuki obedeció al clima político y social que vivió Japón a finales del período Muromachi y comienzos del período Edo. La instauración del *shogunato* Tokugawa transformó totalmente la sociedad japonesa. Los *samurái* enfrentaban un tiempo que les avocaba a la búsqueda de nuevas ocupaciones profesionales, obligándoles a encontrar otra manera de estar en sociedad.

La nobleza cortesana se involucró en el arte no solo como elemento de ocio, también como vía de refinamiento capaz de consolidar su posición, alejándola de la plebe. Además del ejercicio del poder, las diferencias entre los estamentos sociales atenderían a la expresión del buen gusto, la belleza o la estética.

La palabra kabuki reúne tres vocablos: *ka* -música-; *bu* -danza-; *ki* -habilidad. Existiendo anteriormente otras formas de teatro menos accesibles -*nôh*, *kyôgen*, *bunraku*- y siendo la poesía *waka* poco apta para los no instruidos, el teatro popular se abrió camino en un pueblo que había soportado cien años de conflictos ininterrumpidos y la presión de la autoridad militar, encontrando en el kabuki una forma de expresar la crítica, mostrar sus inquietudes y manifestar sus anhelos. El kabuki alcanzaría la cumbre de su popularidad en el período Genroku -1688/1704-.



Si bien es cierto que en el teatro japonés habían sido los hombres quienes ejercieran como actores, es mayoritariamente aceptado que fue una mujer la creadora del kabuki. Su nombre fue Izumo no Okuni y se cree que ejerció como sacerdotisa en el templo Izumo Taisha, junto al río Kamo. Se estima que la fecha de creación del kabuki fue 1603 y que Okuni no lo hizo sola, sino

acompañada de un joven *samurái* de nombre Nagoya Sansaguro, un *kabukimono* fallecido en duelo con espada.

Los *kabukimono* habían sido *samurái* en ejercicio que, tras la implantación del *shogunato*, se reunían en bandas para extorsionar a la población y sembrar el desorden. Eran muy estafalarios en el vestir, utilizaban ropas y peinados llamativos y se hacían grabar consignas en las hojas de sus aceros. Los hubo que dirigieron sus esfuerzos hacia la delincuencia, y otros, como Nagoya Sansaguro, lo hicieron hacia el teatro y el arte. Algunos investigadores opinan que la propia Izumo no Okuni se inspiró en la forma de vida de los *kabukimono* para concebir su teatro. He aquí un primer punto de encuentro entre el mundo del guerrero y este arte teatral.

Aunque otras formas de espectáculo con reminiscencias chinas, como la música *gagaku* o las danzas *bagaku*, habían formado parte del ritual de los templos japoneses desde el período Nara –siglo VIII-, servirían también de soporte al teatro popular. En efecto, Okuni estableció un nuevo paradigma teatral en el que tendrían cabida: música, danza, mímica o acrobacia.



Los primeros años no estuvieron exentos de polémica. La ciudadanía seguía fervientemente los espectáculos, como también los *samurái* y la Corte, pero surgieron complicaciones entre el gobierno y las compañías. La autoridad consideraba que las representaciones ponían en jaque la moral confuciana imperante, y las prácticas originadas en los ambientes teatrales –prostitución *yujo* y *wakashu*- resultaron determinantes para terminar prohibiendo, en

1629, la intervención de la mujer en el escenario. Eliminadas las mujeres y censurados los actores jóvenes solo los hombres de edad serían autorizados a trabajar, surgiendo los *onnagata*, hombres que ejercían el papel de mujer.

Las obras clásicas de kabuki se dividen en: *Jidaimono*, *Shosagoto* y *Sewamono*. Las *Jidaimono* hacen referencia a sucesos acaecidos antes de Edo, protagonizados generalmente por guerreros *samurái*, nobles y cortesanos. Las *Shosagoto* son obras danzadas. Las *Sewamono* ponen en escena costumbres de la actualidad de Edo que involucran al pueblo llano. Se piensa que más de la mitad de las obras de kabuki fueron compuestas originariamente para el teatro de marionetas. Las obras contemporáneas se clasifican en: *Shin Kabuki* y *Shinshaku Kabuki*. La primera cubre las producciones realizadas desde mediados del período Meiji (1868/1912) hasta Showa (1926/1989). Las *Shinsaku* son obras escritas desde el periodo de posguerra al momento presente.

En cuanto a los estilos de interpretación citaremos: *aragoto* y *wagoto*. El primero enfatiza en las actitudes masculinas, vigorosas y enérgicas, sus movimientos son ampulosos y los ropajes vistosos. El maquillaje del actor resalta su fortaleza, utilizando con preferencia el color rojo, que transmite poder y benevolencia, aunque también el negro y el azul, que simboliza el mal, la envidia y el miedo. El color verde se utiliza para significar a los fantasmas y seres sobrenaturales, mientras que el púrpura es distintivo de los nobles. Por su parte, el estilo *wagoto* personifica el elemento femenino, es más sutil, romántico y comedido.

Desde sus orígenes, el kabuki incorporó a sus actuaciones facetas propias de la clase guerrera, compartiendo muchos aspectos con las escuelas de *bujutsu* clásico *-koryū-*, como la implantación de un sistema de organización interna, la relevancia dada a las genealogías familiares, la selección de la enseñanza, una estratificación de nivel entre los actores, especialización, vestimentas particulares, relaciones medidas entre sensei, sempai y kohai, así como una forma particular de transmitir el linaje de una a otra generación. Este conjunto de enseñanzas, roles, secretos, técnicas, organización y transmisión familiar forman el *Ie no gei*.

## **Tachimawari**

En el teatro kabuki se representan todo tipo de obras históricas donde la coreografía de lucha resulta determinante para alcanzar el éxito deseado. Esta escenografía se denomina *tachimawari* y en ella se utilizan las armas del samurái: alabarda *-naginata-*, lanza *-yari-*, espada *-katana-*, e incluso arco *-yumi-*. Éste último poco representado debido a la falta de espacio en el escenario.

El *tachimawari* no es una simple escena de lucha, está compuesto de secuencias muy estudiadas en las que nada queda sin detallar, mostrando habilidad y destreza en la interpretación de los movimientos de combate y presentando patrones acompañados de música. Para conseguir este nivel de escenificación es imprescindible la intervención del maestro coreógrafo: el *tateshi*.

Al igual que sucede en las escuelas de Artes Marciales tradicionales, los *kata* de kabuki tienen nombres propios, existiendo entre cincuenta y ochenta patrones básicos relacionados con *katana*, *bo*, *yari*, *naginata* o *jitte*. Algunos ejemplos son: *hiki otoshi* (tirar hacia abajo), *tenchi* (cielo/tierra), *yamagata* (forma de montaña), *haneage* (saltar), *osae komi* (inmovilizar).



En *tachimawari* se enfrentan dos contendientes y, en muchos casos, un protagonista contra varios adversarios armados. Las coreografías no pueden ser vistas desde una perspectiva realista y distan mucho de las que se observan en el interior de un *dôjô* de *budô*, o las que se presentan en el cine de acción. Son, por el contrario, escenas que combinan movimientos acrobáticos, danza y Artes Marciales.

En períodos intermedios, el actor principal desarrolla *mie* y *kimari*. *Mie* es una postura de corte dramático con la que el actor expresa emociones que sufre en el transcurso del encuentro con sus enemigos. *Kimari* es la postura que adoptan los personajes femeninos. Para enfatizar el momento, los movimientos se acompañan de música, que se ejecuta detrás de la escena - *geza onzaku* -.

Los conocimientos de *bujutsu* del *tateshi* han de ser lo suficientemente amplios para componer escenas de combate entre dos adversarios, o grupales, y establecer los patrones de *mie* y *kimari*. Los combates suelen ser largos y en ellos se exhibe todo tipo de técnicas, incluyendo: *bunshichi*: cuando el luchador mueve la espada a uno y otro lado; *chidori*: cuando esquiva las acometidas de sus adversarios que se cruzan por ambos flancos; *giba*: cuando uno de los contendientes es impulsado por el contrario y cae de espaldas al suelo con las piernas separadas; acrobacias –*tonbo/tonbogaeri*-, utilizadas para alejarse del adversario y de las cuales se contabilizan más de veinte variantes, entre ellas: cortar el cuerpo –*kirimi*–; voltereta del mono –*sarugaeri*–; voltereta lenta –*dandangaeeri*–; voltereta del cuerpo –*shiningaeri*–; volteretas enlazadas –*tzusukegaeri*–.

Hay escenas en las que se utiliza un *kimono* de mangas anchas y abiertas denominado *yoten*, una vestimenta que, según autores como Samuel L. Leitter, podrían haber sido las sustitutas de las armaduras –*yoroi*– prohibidas en el escenario por el *shogunato*. Existen diversos tipos: *nishiken yoten*, *shiro yoten*, *kuro yoten*, *hana yoten*, *uroko yoten*, etcétera.

En ciertas obras los agresores aparecen rodeando al héroe y portando *jutte/jitte*, arma metálica de pequeñas dimensiones utilizada por los *samurái* para defenderse de una espada, bloqueando la hoja con un espolón saliente y quebrándola. Algunos ejemplos pueden observarse en las obras: *Terakoya* y *Seizoroi no Ba*.



En *Ayamegusa*, libro escrito por el actor Yoshisawa Ayame (1673/1729), un *onnagata* muy famoso en su tiempo especializado en papeles femeninos, se apunta acerca del uso de la espada en *tachimawari*:

“Al interpretar el papel de esposa de *samurái*, se debe usar la espada mejor que el propio marido”.

Su rival en la escena, Mizuki Tatsunosuke (1673/1743), de estilo contrario al de Ayame, exigía destreza, fuerza y agilidad marcial. Tatsunosuke destacó por su habilidad en la utilización de la lanza *-yari-*, con la que, además de luchar, ejecutaba la danza *yari odori*.

En un artículo dedicado a la relación entre las Artes Marciales y el teatro tradicional de Japón y haciendo mención al *tachimawari*, Paul Turse, profesor de teatro en la Universidad de Columbia y sexto *dan* de *judô*, define los puntos de encuentro entre formas de lucha como el *karate* y el *judô* con el Kabuki. En primer lugar, el autor detiene su análisis en el proceso de aprendizaje del kabuki, explicando que sigue un protocolo que comienza con la imitación *-furi-* para finalizar en la creación. En efecto, como también sucede en *budô*, la imitación es fundamental en los comienzos para tener una comprensión técnica de base. Esta idea la propone el *bujutsu* en el axioma: *shu/ha/ri*. Es decir: primero estudiar, después madurar, finalmente, crear.

Más tarde el profesor Turse apunta que, aunque el actor de kabuki se especialice en papeles femeninos, también tendrá que aprender a interpretar papeles masculinos. Sucede una situación parecida en *budô*, donde los alumnos han de estudiar *kata* y *kumite* aunque su especialidad sea una de ellas.

Aunque mantener la excelencia técnica del *kata* sea de obligado cumplimiento y existiendo diferencias entre estilos, familias o escuelas, lo que siempre ha de permanecer, y en esto también existe una equivalencia con *budô*, es una actitud sincera, una emoción verdadera, un sentimiento profundo *-kimochi-*.

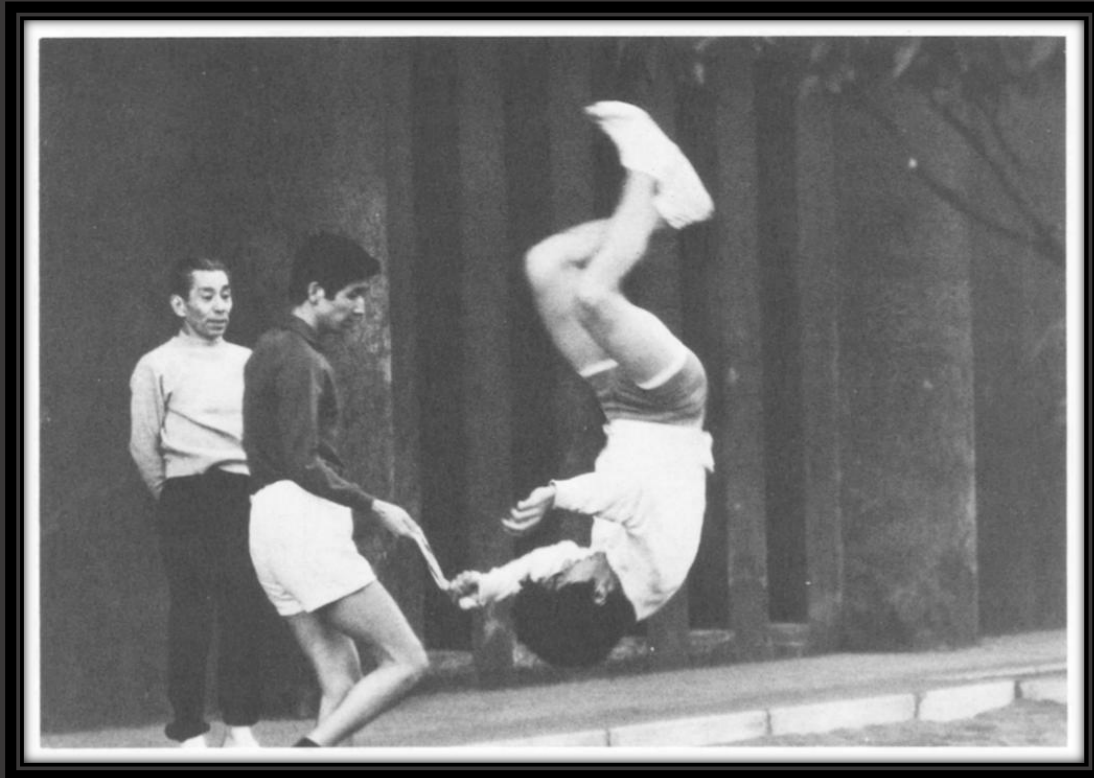
En 1970, a colación de un proyecto de colaboración entre el Teatro Nacional y las familias kabuki, dio comienzo un programa de formación de jóvenes actores de teatro kabuki que, sin pertenecer por línea genealógica a las familias que ostentan el *iemoto*, se iniciaban en esta formación actoral para formar parte de las compañías teatrales profesionales. Las distintas escuelas de kabuki estarían representadas en un elenco de profesores de primer nivel que, acompañados de estudiantes avanzados *-natori-* dirigirían los programas de trabajo. Entre las escuelas, se cita: *Nichibu ryû*, *Hanayagi ryû* o *Fujima ryû*.

La admisión del alumnado seguiría las pautas exigidas por las universidades del país. La competencia por entrar en el selecto cupo de alumnos sería feroz.

En relación a las materias, la enseñanza resultaba completa: *nagauta* (canto con *shamisen*), *gidayu* (narración), *tachimawari* (lucha), *narimono*, *nihonbuyo* (danza), *tombo* (acrobacia), actuación.

En un texto imprescindible titulado *Learning Kabuki*, Leonard C. Pronko (1927/2019), profesor de teatro, precursor de los estudios teatrales de kabuki e introductor de este arte en Occidente en los años sesenta del pasado siglo XX, explicaba el programa de estudios de los futuros jóvenes actores de teatro kabuki que asistían a los cursos de formación organizados por el Teatro Nacional. En su exposición, su mirada se detiene en cada una de las materias

que los maestros transmiten a los estudiantes, haciendo mención especial a las clases de Bando Yaenosuke *sensei*, reputado maestro de *tachimawari*, en otro tiempo famoso *onnagata* que, aconsejado por el gran Kikugori VI, elegiría el camino de la coreografía de lucha, donde se consagraría como uno de los mayores especialistas del país.



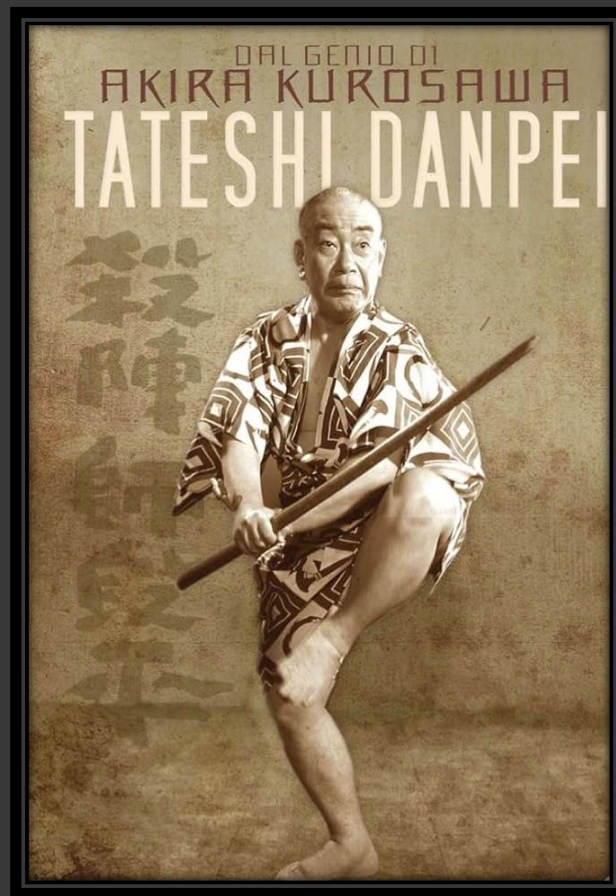
Bando Yaenosuke supervisando *tonbo*. Fotografía de Paul Turse.

Bando Yaenosuke, nacido en 1909, se inició como estudiante de Nakamura Fukusuke IV en 1920 en la ciudad de Osaka. Posteriormente estudiaría con Bando Hikosaburo VI, recibiendo el nombre de Yaenosuke. Como *tateshi*, trabajó con la compañía de teatro *Onoe Kikugoro Gekidan*. Yaenosuke fue reconocido por el gobierno japonés como *Tesoro Nacional Viviente* en 1964. El maestro falleció en 1987.

La descripción que Pronko hace de las clases de Yaenosuke es pormenorizada: envaines y desenvaines de espada, movimientos de corte, formas de trabajo con la *naginata*, ejecuciones con bastón, secuencias entre dos o más contendientes e, incluso, aplicación del paraguas como arma. Además, el maestro intercalaba otras habilidades útiles para las escenografías, detallando la manera correcta de anudarse el cinturón *-obi-* o las pequeñas toallas de mano, distintos estilos de fumar, la manipulación de cuerdas para fabricar *zori*, etcétera. Finalmente, Yaenosuke trabajaba las acrobacias con



sus alumnos *-tombo-*, participando él mismo en las demostraciones a sus entonces sesenta y tres años.



El gran director Akira Kurosawa dio vida a un coreógrafo de *tachimawari* en su obra *Tateshi Danpei -El maestro de esgrima-*. El protagonista de la película –el actor Ganjiro Nakamura- tenía la difícil tarea de adaptar su arte a los nuevos tiempos, unos tiempos que le exigían un realismo que no comprendía y al que trataba de adaptarse.

La obra sirvió para reflejar la pugna entre las nuevas y viejas tendencias del teatro kabuki. Este conflicto persiste en la actualidad. Se incorporan nuevas técnicas de aprendizaje y divulgación del teatro, como la realidad virtual, se adaptan contenidos que poco o nada tienen que ver con el clasicismo que ha imperado durante siglos, como las películas de Chaplín o los mangas de Naruto, se abren posibilidades de aprendizaje fuera de los estrechos círculos tradicionales, para contrarrestar el alejamiento de las nuevas generaciones, que buscan mayor proyección en el teatro moderno, menos exigente que el kabuki tradicional.

Tal vez los esfuerzos del Teatro Nacional, el reconocimiento como *Patrimonio Cultural Intangible* por la UNESCO en 2008, o la gran aceptación que tiene el

teatro tradicional japonés más allá de sus fronteras, en círculos académicos y universitarios, pueda ser una oportunidad para que esta expresión cultural, que tantos registros comparte con el viejo *bujutsu*, continúe siendo una realidad un mundo de trans-vanguardias que ya está aquí.