

The logo for AXA, featuring the letters 'A', 'X', and 'A' in a stylized font. The 'X' is a blue diagonal line crossing the two 'A's.

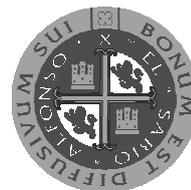
UNA REVISTA DE ARTE Y ARQUITECTURA

Fernando Cid Lucas

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LOS ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS TEATRALES EN JAPÓN

UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO

Villanueva de la Cañada, MMXII



© del texto: **Fernando Cid Lucas**

Enero de 2012

<https://www.uax.es/publicaciones/axa.htm>

© de la edición: **AxA. Una revista de arte y arquitectura**

Universidad Alfonso X el Sabio

28691 - Villanueva de la Cañada (Madrid)

Editor: Felipe Pérez-Somarriba - axa@uax.es

No está permitida la reproducción total o parcial de este artículo ni su almacenamiento o transmisión, ya sea electrónico, químico, mecánico, por fotocopia u otros métodos, sin permiso previo por escrito de la revista

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LOS ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS TEATRALES EN JAPÓN

Fernando Cid Lucas
Asociación Española de Orientalistas
Universidad Autónoma de Madrid

A Ramón López Ortega,
en agradecimiento.

INTRODUCCIÓN

Como ya se ha dicho en multitud de ocasiones, Japón es un país fértil en cuanto a manifestaciones teatrales se refiere¹. Muchas fueron las formas que, influidas por espectáculos o liturgias venidas desde India, China o la Península de Corea, calaron pronto en la antigua sociedad nipona. Formas que —merece la pena resaltarlo— han sabido llegar de manera casi inalterada hasta nosotros. En todas ellas, uno de los ingredientes principales ha sido siempre el medio escénico en el que éstas se han desenvuelto. Así, en el presente artículo, se trazará una sucinta cronología de los escenarios usados en el teatro japonés, que nace sobre la humilde arena de los templos shintoístas y que llega al barroquismo de los ingenios y tramoyas del populoso *Kabuki*.

NACIMIENTO DEL TEATRO EN JAPÓN

Cuentan las antiguas crónicas histórico-mitológicas niponas (*Koji-ki* y *Nihon-ki*) que para sacar de la tristeza en la que estaba sumida la diosa del sol, Amaterasu, la donosa diosa de la risa y de la fertilidad, Ama no Uzume, danzó y gesticuló, llegando incluso a mostrar sus partes pudendas, ante la cueva en la que ésta se había encerrado con el fin de distraerla y sacarla de su desasosiego.

Zeami Motokiyo (1363-1443), el padre del teatro *Nō*, nos cuenta en uno de sus textos teóricos que este fue el inicio del teatro en el Imperio del Sol Naciente. Como dicha “proto-representación” era eminentemente cómica, cuando nazca el *Kyōgen*, a mediados del siglo XII aproximadamente (farsas breves que se intercalan entre las elevadas obras de *Nō*), sus artífices, descendientes algunos del propio Zeami, argüirán que su teatro es el más noble y antiguo de todos, deudor de aquella función improvisada en loor de Amaterasu, que tuvo como público inmejorable al resto de los dioses de la religión *Shintō*, ¡nada menos que ocho millones de deidades!²

Si nos ceñimos a sucesos puramente históricos, el origen del teatro en Japón es algo más cercano a nosotros. Con toda seguridad, las primeras representaciones estrictamente teatrales tuvieron lugar entre los siglos VI y VII d.C., emanadas de las celebraciones chamánicas que por esa época tenían aún un componente “performativo” muy importante. En efecto: en las danzas y en los diálogos del *Kagura* (literalmente “música de los dioses”) encontraremos ya las primeras huellas del rico teatro nipón.

Volviendo al tema principal del presente artículo, diremos que el lugar en el que se llevaban a cabo esas representaciones era muy sencillo: el suelo de las inmediaciones de los

¹ Vid. ORTOLANI o René Sieffert: *La tradition secrète du Nō*, París, Gallimard-UNESCO, 1960.

² Aunque esta cantidad quiera significar lo inconmensurabilidad de las divinidades shintoístas y no su número exacto.

templos shintoístas o, en el mejor de los casos, sobre unas pocas esterillas colocadas sobre la tierra. Aquí danzaban y ejecutaban los actores, quienes lo hacían recubiertos todavía por cierto halo de misticismo, ya que sus funciones trascendían lo meramente escénico, formando parte del mensaje mágico que los dioses querían transmitir a los hombres.

Como decía, el medio escénico no podía -ni puede, ya que el *Kagura* aún existe en algunos templos japoneses- ser más simple. Parece como si los oficiantes quisieran estar en todo momento en contacto directo con la Naturaleza, con quien tan estrechos vínculos ha tenido siempre la civilización japonesa. No en vano el espectáculo entero está dedicado no al público mortal, sino al divino. Los sacerdotes invocarán a los *kami* y les invitarán a que asistan a la función, los músicos tocarán para ellos y los actores danzarán y hablarán también para ellos.

Podemos decir sin equivocarnos que la creación del *Kagura* fue para el teatro japonés un momento importante, casi su origen y el género en el que otras formas posteriores, como el *Nō*, por ejemplo, se fijarán para tomar algunos de sus elementos con los que luego construir su propia identidad (máscaras, danzas, argumentos, etc.).

ESPECTÁCULOS IMPORTADOS

Avanzando en la línea del tiempo, inmediatamente posterior al desarrollo en Japón del *Kagura* será la llegada de varias manifestaciones escénicas procedentes del continente asiático. Todas tenían en común que eran desenvueltas por grupos pertenecientes a las clases más altas de la sociedad, por lo que el nivel de refinamiento en ellas era muy alto. Brevemente pasaremos a describir dos de las más importantes.

Gigaku

En primer lugar hablaremos del *Gigaku*: parafernalia músico-teatral perteneciente al culto budista que llegó a Japón desde la India, transformada progresivamente a su paso por China y Corea hasta su asentamiento definitivo en el País del Sol Naciente, cosa que sucedió en torno al siglo VII d.C. Esta liturgia comprendía música y algunos números danzados y declamados en los que se empleaban una gran variedad de instrumentos musicales y un rico vestuario. Una de las diferencias importantes con el *Kagura*, en cuanto al escenario se refiere, es que en el *Gigaku* se cuida mucho el lugar en el que actúan los músicos y los danzantes, ya que su estatus social es muy respetado. Ya no será el suelo o las humildes esteras el medio físico en el que tengan lugar las funciones, sino en un espacio algo más evolucionado, a mitad de camino entre la sobriedad absoluta del *Kagura* y el futuro escenario del *Nō*.

Se empleará en el *Gigaku* un entarimado cuadrangular construido por completo en madera de ciprés, muy dúctil y dotada de imbricaciones mágicas protectoras, de unos 60 o 70 centímetros de altura. En muchas ocasiones, en tres de sus cuatro lados encontraremos una barandilla, también de madera, ahora lacada, de un color rojo muy intenso. Mientras, el lado restante queda para que el personal acceda al escenario a través de una estrecha escalerilla de unos pocos peldaños³. Esta estructura la podemos encontrar tanto al aire libre, en las zonas aledañas a templos y palacios, como en el interior de estos recintos. En algunas de estas construcciones situadas en los interiores se cuida especialmente la acústica; para este fin, como sucederá luego en el detallista escenario del *Nō*, debajo del entarimado se colocan grandes tinajas de barro para que funcionen a manera de altavoces, proyectando en el auditorio el sonido de los instrumentos y las voces de los actores. Con los progresivos adelantos técnicos y la proliferación de recursos eléctricos parecería lógico que estos viejos ingenios diesen paso a la modernidad, sin embargo los maestros más ancianos están de acuerdo en que algunos matices sonoros, algunos detalles en la emisión del sonido sobre el escenario, se pierden por com-

³ En ocasiones son dos las escalerillas con las que cuenta el escenario, situada una frente a la otra (figura 2).

pleto, desvirtuando el espectáculo y convirtiéndolo en otra cosa diferente a lo que el *Gigaku* debe de ser.

Bugaku

Idéntico escenario que para el *Gigaku* se emplea en las representaciones de *Bugaku*, ejecuciones de música y de danza cortesana que también llegaron a Japón procedentes de las cortes chinas alrededor del siglo VIII d. C.

Hemos de hacer notar, en cambio, que en algunas ocasiones se congregaba sobre este entarimado un gran número de músicos y de actores, por lo que en algunos palacios se agrandaba el tamaño del escenario para ajustarse a las necesidades de las compañías más abultadas.

Algunas veces podremos ver cómo los músicos y el coro se sitúan sobre unas tarimas rectangulares fuera del escenario, con el fin de dejar más espacio para los danzantes. Estas plataformas auxiliares se sitúan guardando una compleja concordancia acústica entre ellas mismas y el escenario principal.

EL ESCENARIO DEL TEATRO *Nō*

Como decía en párrafos anteriores, hasta la aparición del teatro *Nō* el medio escénico utilizado en Japón era relativamente sencillo. Sin embargo, cuando Kannami Kiyotsugu (1333-1384) y su hijo, el ya aludido Zeami Motokiyo, originen una forma nueva de hacer teatro, más compleja y cargada de preceptos, el escenario sufrirá notables transformaciones. El punto de partida, no obstante, será el tablado anteriormente descrito, con idéntico sistema acústico. A esta estructura original se le añadirán unas cuantas más. Para comenzar, los actores, los músicos y el coro de las piezas de *Nō* ya no harán su entrada por la misma escalerilla por la que lo hacían los integrantes de las compañías de *Gigaku* y *Bugaku*, sino por otras vías de acceso (parte trasera y lateral derecho con respecto al público). El escenario ya no será un punto de emisión que puede ser observado desde los cuatro puntos cardinales, sino que el público se situará frente al tablado, para ser más concretos: una tercera parte de éste, ya que otras dos secciones menos numerosas, de entre 50 a 60 localidades aproximadamente cada una, están algo viradas (unos 30º) de la línea recta trazada entre el *punto de emisión-punto de recepción*. Sí que se mantendrá, en cambio, la escalerilla, que ahora reduce su número de peldaños a dos o a tres a lo sumo. Su función será aquí la de ser el lugar por el que el maestro de ceremonias o chambelán otorgue un pequeño presente al líder de la compañía de turno, en compensación a su trabajo. Desde un punto de vista puramente mitológico, también es el lugar predilecto de los *kami* cuando descienden al mundo de los humanos para ver estas representaciones teatrales de las que tanto gustan.

A la izquierda de los espectadores se ubica la pasarela de madera, tan característica del *Nō* (*hashigakari*), por la que los actores hacen su entrada y sobre la que tienen lugar algunas de las partes principales de las obras (*shidai*, *nanori*, etc.).

Llama la atención que el escenario del *Nō* esté tan lleno de significados religiosos. Sin dejar de hablar de la aludida pasarela, entre ésta y el público veremos tres pequeños pinos (árbol muy ligado a la religión shintoísta), frente a los que los actores se pararán, justo después de pisar el escenario, para comenzar sus parlamentos. El *hashigakari* une el escenario propiamente dicho (*butai*) con una pequeña sala (*kagaminoma*), mal denominada en Occidente como "camerino", en la que el actor, frente a un espejo, se coloca la máscara sobre el rostro, pero no tiene este acto un fin meramente ornamental, ya que bien se podría realizar en los auténticos camerinos, situados en las traseras del *butai*, sino espiritual. En esta estancia el actor se encuentra en un mundo intermedio, entre la realidad cotidiana y la ficción del personaje que debe encarnar. Ya vestido con pesadas ropas y otros accesorios, colocarse la máscara significa

tomar posesión de la identidad del personaje que va a encarnar, casi como si de un rito mágico o de posesión se tratase. Ya preparado, física y mentalmente, para entrar en escena, habrá de franquear una cortina (*agemaku*) elaborada con franjas de cinco colores: verde, amarillo, rojo, blanco y morado, colores que, según han afirmado algunos estudiosos, tienen que ver con los puntos cardinales y la tierra, con los vientos y la tierra o con diversas divinidades benefactoras de la religión vernácula.

Existe aún una puerta más de acceso al escenario (*kiridoguchi*). Ésta se sitúa a la derecha del público, disimulada en la pared con esquemáticas pinturas que representan tallos de bambú, que se sube y se baja y que tiene unas dimensiones reducidas. Esta portezuela es usada siempre por los miembros del coro y de la orquesta, quienes ostentan un grado inferior al de los actores, aunque en algunas obras ésta sea la vía de salida para los actores, sobre todo en piezas de temática fantasmagórica.

Volviendo al escenario propiamente dicho (*honbutai*), observaremos que en el *Nō* no existen escenografías ni decorado alguno salvo la imagen dibujada o en altorrelieve de un majestuoso pino en el fondo del escenario. Otra vez el pino: árbol venerado por los japoneses, símbolo de lo eterno y eje del universo según las viejas creencias autóctonas de Japón.

Otro dato a tener en cuenta es que, cual tablero de ajedrez, el *honbutai* se encuentra dividido en nueve *za*, cuyas delimitaciones los actores deben aprender de memoria nada más iniciar su entrenamiento en estas lides, algo que suele comenzar a la edad de cuatro o cinco años. Cada *za* es un lugar predeterminado para un actor o para otro, o para que lo ocupe la orquesta, los pocos elementos de utilería o para que se sitúen los asistentes (*kōken*) del actor principal (*shite*) o los del deuteragonista (*waki*).

Tanto el *honbutai* como el *hashigakari* se encuentran a cubierto por una techumbre de madera a dos aguas. En ocasiones, el tejado del escenario es, en sí mismo, una verdadera obra de arte, en donde los artesonados se entrelazan de manera caprichosa y las vigas y los maderos brillan, escrupulosamente barnizados⁴, con la luz de los focos.

Resultará interesante, asimismo, hacer distinción entre el *Nō* representado al aire libre (*Takigi-Nō*) y el *Nō* representado en el interior de palacios y templos y, aunque en esencia el escenario es el mismo, cabría preguntarse si el medio que lo circunda en mitad de la Naturaleza, casi siempre un paisaje de especial belleza y calma, elegido precisamente por estas características, no formaría parte también de la arquitectura teatral.

Un último elemento que merece la pena describir, aun de manera somera y aunque no sea parte estricta del escenario, es el pequeño “foso” de grava blanca (*shirasu*) bien rastrillada que circunda el escenario y el *hashigakari*. Su utilidad ha sido discutida por varios especialistas⁵. Al parecer, la grava sustituyó en un momento no muy bien determinado de la historia a la hierba, y era este el lugar sobre el que la gente se sentaba para contemplar la función; otra teoría⁶ afirma que simboliza el cauce de un río que en el pasado, en las funciones al aire libre, funcionaba como espejo reflector e iluminaba con su brillo la escena. En cualquier caso, resulta armonioso para la vista contemplar estos surcos de arena blanca acompañando la madera brillante del escenario, con un fondo intensamente verde de árboles y arbustos, en paz, en calma, esperando que la música comience y los actores hagan su solemne entrada.

⁴ También en el tejado se encuentra una polea que se utiliza en ciertas piezas para descender y ascender algunas escenografías, como es el caso de la enorme campana empleada en la obra *Dōjō-ji*.

⁵ Véase Masakazu Yamazaki: *Zeami*, Tokyo, Chūōkōronsha, 1983, o Yasuo Nakamura: *Noh: The Classical Theatre*, New York-Tokyo, Walker-Weatherhill, 1971.

⁶ Tesis defendida, entre otros, por Kunio Komparu: *Noh Theater: Principles and Perspectives*, Tokyo, Floating World Editions, 2006.

EL ESCENARIO DEL TEATRO *KABUKI*

Hemos señalado ya que los espectáculos hasta ahora descritos eran feudo casi exclusivo de nobles y religiosos, muy pocas veces salían de sus recintos para que el pueblo llano disfrutase de ellos. Sin embargo, a principios del siglo XVII surgirá con fuerza un género teatral que propondrá algo más que una vuelta de tuerca a todo lo establecido; su medio escénico tampoco iba a ser menos. Nos referimos, como el lector ya habrá intuido, al *Kabuki*, que alcanzó su momento de mayor esplendor a finales del siglo XVIII. Aunque, vayamos ahora por partes.

Origen del escenario *Kabuki*

Cuenta la tradición que fue la doncella Okuni (¿1572?-¿-?) quien en los primeros años del siglo XVII danzase junto a sus compañeras en las márgenes del río Kamo, en las proximidades de Kyoto. Ningún escenario utilizaron entonces, más que la fina arena del lecho del río, hasta que la fama de Okuni y de su troupe fue aumentando de manera imparable. Entonces se levantaría allí mismo un pequeño escenario, permanente con ciertas intermitencias, que copiaba el núcleo del escenario *Nō* (el entarimado y el tejado a dos aguas sostenido por cuatro postes).

En algunas ilustraciones, conservadas en varios biombos de la época, podemos observar cómo se realizaban estas representaciones, siempre a la vista de numerosos espectadores que se deleitaban con la visión de un espectáculo inusitado hasta ese momento, que rompía con las rígidas normas del *Nō* y de otras celebraciones teatrales adscritas a los cultos budistas o shintoístas.

Muchas monografías se han ocupado⁷ del éxito sin precedente logrado por Okuni y sus compañeras, quienes dieron al pueblo llano un entretenimiento en el que se unía de forma desenfadada el canto, la danza y la representación, empleando siempre una poética colorista, sin aceptar norma alguna y sin respetar siquiera a las clases altas, que eran ridiculizadas en sus funciones. Era de esperar que la por entonces próspera clase de los comerciantes (*chōnin*) protegiera y sufragase los gastos derivados de estas representaciones (sueldos de actores y músicos, obras en los teatros, vestuario, etc.), ya que ellos también se enfrentaban, día tras día, a las clases dominantes, mediante el pago de unos altos impuestos y tributos, por lo que gustaban de ver escarnecidos a abates y a terratenientes.

Con esta fuente regular de ingresos también era más que lógico que el escenario sufriese algunas modificaciones, y que su estructura original tan básica fuese evolucionando cada vez más hacia límites nunca vistos hasta entonces.

De la ribera del río Kamo a la ciudad

Aunque el teatro *Kabuki* hubo de superar muchas dificultades en sus primeros tiempos —no perdamos de vista que en 1629, por decreto gubernamental, se prohíbe a la mujer representar y que unos años más tarde, en 1652, esta ley también alcanzaría a los jovencitos que las habían suplido, ya que a ambos grupos se les acusaba de ejercer la prostitución—, sin embargo, el *Kabuki* pudo siempre con todo: acusaciones, falsas y verdaderas, boicots, escasez de dinero en algunos momentos, etc., y supo salir siempre airoso de cualquier tesitura. Tanto es así que a mediados del siglo XVII ya no eran sólo mercaderes y campesinos los que se daban cita en las afueras de la ciudad para contemplar las funciones de *Kabuki*, sino que también los nobles y los respetados samuráis hacían lo propio.

Por aquella época algunos se percataron ya del negocio que suponía ofertar estas representaciones, puesto que muchos eran los que se agolpaban en los bordes del escenario

⁷ Véase, por ejemplo, A. C. Scott: *The Kabuki Theatre of Japan*, New York, Dover Publications, 1999, o ERNST, Earle: *The Kabuki Theatre*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1974.

para contemplar a los actores mientras se expresaban y contoneaban de manera desinhibida. Así, de la gratuidad se pasó al cobro por entrada y la exhibición casi al aire libre se fue recogiendo en un curioso edificio que luego daría lugar al teatro para *Kabuki* tal y como hoy lo concebimos.

En esta primera fase se cerca el escenario ya descrito con una empalizada de madera y cañas de bambú entrelazadas que superaba con creces la altura de un hombre. En los alrededores comenzaron a surgir pequeños puestos en los que se vendía comida casera y bebidas para consumir en el interior del teatro —idéntica función tenían las alojerías ibéricas en los corrales de comedias—. Por otro lado, en el portón de acceso, ornado con banderas y farolillos, se ubicará la taquilla, por donde los asistentes debían pasar y pagar si querían ver la función. Mientras, en el interior observaremos la creación de un elemento muy interesante: los palcos. Los palcos eran lugares reservados a las familias más pudientes, que podían alquilarlos por temporadas completas y que gozaban de cierta autonomía e intimidad dentro del teatro. En los palcos se podía comer, beber o fumar, tabaco u otras sustancias... Allí se cerraban tratos y, sobre todo, se “desconectaba” del agitado ritmo de vida que llevaban los mercaderes y comerciantes. El resto de asistentes, más humildes, tenían que contentarse con presenciar el espectáculo de pie, en el espacio que quedaba entre los palcos y el escenario.

Tras algunos años de progresiva grandiosidad, y luego de un peregrinaje cada vez más abultado de grandes comerciantes, nobles y samuráis hasta las afueras de la ciudad, se llega al acuerdo de que el teatro se traslade al interior de la villa. En urbes como Tokyo, Kyoto u Osaka el lugar elegido para su nueva ubicación serán los *akusho* o *malos lugares*, en donde también se encontraban las tabernas y los prostíbulos.

Es cierto que el *Kabuki* estuvo en el punto de mira de las leyes desde el principio, y que se promulgaron medidas muy estrictas con el fin de atemorizar a sus gentes, como la que le prohibía tener vestuario fabricado con sedas y otros materiales valiosos entre sus enseres. Sin embargo, el *Kabuki* volvió a salir victorioso.

Será justamente en esta etapa, a principios del siglo XVIII, cuando su escenario viva su evolución más rápida, en un tiempo en el que la espectacularidad y la vistosidad de las piezas importaban más que su guión. El público demandaba ver sobre las tablas cruentas batallas, historias de fantasmas que aparecen y desaparecen o de personajes encantados por brujas o hechiceros. Para esto la labor de las tramoyas y las escenografías será más que necesaria. Algunos de los elementos que se crearán *ex profeso* para estos espectáculos serán las numerosas trampillas por las que aparecían y desaparecían los personajes y los escenarios de las obras ante los atónitos ojos de los espectadores. De entre las más utilizadas destaca el *mawaributai* (escenario giratorio) o el *o-seri* ('gran seri'), un escotillón circular que se sitúa en el escenario mediante el cual, y con un giro sobre sí mismo, se logran cambios de escenografías en pocos segundos. El artífice de este ingenio fue el dramaturgo Namiki Shōzō (1730-1773), quien lo utilizó por primera vez alrededor de 1753 y quien, en ocasiones, es comparado con uno de los grandes escenógrafos europeos, Cosme Loti (¿?-1643). En 1827, de manos ahora del maestro carpintero Hasegawa Kambei XI (1781-1841), se introducirá un segundo escenario giratorio (*janome-mawashi*), a manera de anillo concéntrico, dentro del ya descrito *o-seri*, con el que se conseguían efectos muy vistosos, como rodear súbitamente una fortaleza con zarzas o que aparezcan flores o campos sembrados en un abrir y cerrar de ojos.

Otro artilugio muy utilizado era y es el *ko-seri* ('seri pequeño'), un bofetón de pequeño diámetro que se ubica dentro del *o-seri*. Por él suelen aparecer geniecillos y personajes de la mitología japonesa y, en ocasiones, animales fantásticos como el fénix o el dragón.

El *suppon*, por su parte, está situado en el *hanamichi*, la pasarela que une una sala interior con el escenario y que atraviesa todo el patio de butacas⁸. Por el *suppon* suelen aparecer los “malos” de la obra: villanos, espíritus o demonios, consiguiendo el sobresalto del público por lo súbito de sus apariciones. En el pasado tanto el *suppon* como los mecanismos anteriormente descritos se hacían funcionar con poleas, palancas y cuerdas que los trabajadores del teatro accionaban a base de fuerza física. Con la introducción de la electricidad y la llegada de algu-

⁸ Derivación del *hashigakari* del *Nō*.

nos ingenios occidentales estos serán sustituidos, poco a poco, por poleas eléctricas, tornos y otros artefactos.

Pero muchos más ingenios podríamos describir pertenecientes al teatro *Kabuki*, por ejemplo, los ideados para las escenas de personajes voladores (*chūnori*), que casi llegan a rozar las cabezas de los asistentes y en los que el actor Ichikawa Ennosuke III (1939-) es todo un maestro, o el *karihanamichi*, una estrecha pasarela situada a la derecha del público, en perpendicular al *hanamichi*, en la que también tienen lugar algunas acciones de la obra, en ocasiones mientras en el *hanamichi* y en el escenario principal están ocurriendo cosas simultáneamente, con lo que el público está, literalmente, rodeado por la acción dramática.

CODA: LA LLEGADA DEL TEATRO OCCIDENTAL A JAPÓN

Con su apertura, casi forzada, a Occidente, Japón conoció otra manera de vestir, de comer, de pensar y también de asistir al teatro. Lo que a primera vista parecería una nimiedad, supuso un fuerte *shock* para los profesionales del teatro tradicional nipón, que se toparon con otra forma de entender el teatro, tras siglos de representar sin apenas haber alterado sus poéticas. La llegada del escenario *alla italiana*, por ejemplo, causó cierto revuelo, y suscitó en los más conservadores la idea de que en dicho escenario el teatro clásico japonés no podía ser desenvuelto de ninguna manera. Otro hecho importante fue la llegada de la luz eléctrica, que desplazaría a las antorchas y a los faroles, lo que, por otra parte, redujo los frecuentes incendios que se producían en el interior de las salas, y con lo que algunos sutiles matices en la iluminación de las máscaras y los rostros se perdían por completo. Una tercera innovación fue la llegada de las butacas abatibles, que sustituyeron a las esteras de paja sobre las que el público se aposentaba. Rápidamente fueron remplazadas, y con ellas la bulliciosa vida del interior de los teatros, algo que formulaba su sabor más añejo. Occidente había llegado para quedarse y pretendía marcar sus normas. Pero esa es ya, como el lector intuirá, otra historia que contar.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIYOSHI, Sawako: *Kabuki Dancer*, Tokyo, Kodansha International, 2001.
- ARNAL YARZA, Jenara Vicenta: *Misiones pedagógicas: teatro y danza en el Japón*, Madrid, CSIC, 1953.
- ARNOTT, Peter: *The Theatres of Japan*, London, Macmillan, 1969.
- AVERBUCH, Irit: *The Gods Come Dancing: a Study of the Japanese Ritual Dance of Yamabushi Kagura*, Ithaca (NY), Cornell University, 1995.
- CID LUCAS, Fernando: *El teatro de las voces del viento: notas sobre el Nō*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2008.
- ERNTS, Earle: *The Kabuki Theatre*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1974.
- GUNJI, Masakatsu: *Kabuki*, Tokyo, Kodansha International, 1985.
- LANZACO SALAFRANCA, Federico: *Los valores estéticos en la cultura japonesa*, Madrid, Verbum, 2009.
- ORTOLANI, Benito: *The Japanese Theatre: from the Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- SAKAI, Kazuya: *Introducción al Nō, teatro clásico japonés*, México DF, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968.
- WALEY, Arthur: *The Noh Plays of Japan*, Tokyo - Rutland (Vermont) - Singapore, Tuttle Publishing, 1976.
- INOURA, Yoshinobu: *A History of Japanese Theatre*, Yokohama, Kokusai Bunka Shinkokai, 1971.

ILUSTRACIONES



Fig. 1: Representación actual de *Kagura* en el interior de un templo, en donde se recrea la salida de la cueva de Amaterasu gracias a la intervención de la diosa Ama no Uzume.



Fig. 2: Escenario y actor de Gigaku.



Fig. 3: Escenario *Nō* (Nagoya).



Fig. 4: Utagawa Kunikazu: grabado que representando a un actor Kabuki apareciendo, súbitamente, por el *suppon*, para sorpresa del público.