Docente: Cecilia Hopkins

TEATRO NOH DE JAPON

Los gobernantes japoneses, en su intención por imitar los modos de la corte china, favorecieron el *sarugaku,* tanto por su solemnidad como por su similitud con los entretenimientos cortesanos de China, y así adquirió rápidamente carácter ritual.
El trabajo de innovación y refinamiento del sarugaku –obra realizada por Kanami y su hijo Zeami hacia fines del S.XIV- fue el origen del Noh (palabra que significa 'ejecución): sus obras incluían danzas solemnes con el objeto de sugerir las emociones más profundas del personaje principal. Estaban escritas en un lenguaje poético, de difícil comprensión para un individuo de extracción popular. A menudo el programa también contaba con la representación de las farsas *kyôgen,* cuya característica principal era la de haber sido escritas en lengua coloquial y servir de distensión, ya que sus argumentos solían ser cómicos.
Un programa completo de teatro Noh consiste tradicionalmente en cinco obras en verso con música y cuatro farsas en prosa sin música, representadas alternativamente. Las farsas *Kyôgen* son de carácter figurativo y los actores no llevan ni máscaras ni maquillaje.
Las obras Noh no son realistas sino que mantienen un tratamiento simbólico de los temas relacionados con el mundo de los muertos y los vivos. Las principales obras Noh son las que tratan acerca de dioses, fantasmas de guerreros muertos, mujeres con un destino trágico, locos, diablos y espíritus festivos. En el teatro Noh sólo actúan hombres vestidos con ricos atuendos: los actores especializados en personajes femeninos se llaman onnagatas. Los ejecutantes usan kimonos y peinados tradicionales; el maquillaje, similar al de las geishas.

PERSONAJES, VESTUARIO Y MÁSCARAS UTILIZADAS EN EL DRAMA NOH

El personaje principal se llama Shite y su compañero, Tsure. El personaje secundario, se llama Waki y, si tiene un acompañante, éste es el Waki-Tsure. Generalmente, el Shite es un fantasma, espíritu, o alguien que ha perdido el juicio y siempre lleva puesta una máscara. El Tsure, en cambio, sólo la lleva si representa a una mujer. El Waki y Waki-Tsure, por su parte, nunca llevan máscara, porque son personajes procedentes del mundo real: precisamente, tienen el fin de vincular al personaje principal con la realidad.
Los actores que desempeñan los papeles principales en el teatro Noh llevan máscaras de laca que, tendientes a la deformación y a la impasibilidad en un principio (S. XIV-XV), con el tiempo se aligeraron hasta hacerse exquisitas (S. XVI-XVII), sobre todo para los personajes femeninos. La máscara no suprime la mímica, confiada al movimiento de los ojos y a ciertos hábiles juegos de luces sobre la laca. Para iluminar la expresión de un actor, una "sombra" o criado acerca una lámpara a su rostro.
El empleo de máscaras por parte del primer actor o personaje central de la obra contribuye a aumentar la falta de realismo, al mismo tiempo que impide la expresión de las reacciones sentimentales del personaje por medio de los gestos, juego de ojos y movimiento de labios. El actor tiene que hacer uso de otros recursos expresivos; la técnica del actor dramático japonés no se parece por eso en nada a la del actor occidental. Por otra parte, la influencia ejercida en todo el arte teatral japonés por el uso de la máscara, en el drama clásico Noh es tan grande, que en el género Kabuki de la actualidad, eminentemente popular, así como en la danza japonesa clásica antigua y moderna, la inmovilidad del rostro del artista es esencial, y para aumentar este efecto el maquillaje usado convierte el rostro en algo inanimado. La bailarina japonesa, por ejemplo, sale a la escena siempre con la cara totalmente pintada de blanco, sólo

estilo de drama que los representara como clase. De este modo, el Kabuki tomó del drama Noh y de las farsas Kyogen que se representaban intercaladas con aquella forma teatral, muchos de sus técnicas escenográficas y de actuación. Por otra parte, los temas de sus piezas fueron extraídos del Bunraku, una forma de teatro de títeres de gran tamaño muy popular por la misma época.

El Kabuki exige un intérprete cuyo entrenamiento comienza desde la infancia. La mayor parte de su fuerza expresiva depende de los movimientos del cuerpo, brazos, manos y cabeza. Como ocurre con el Noh, este género de teatro tampoco cuenta con actrices, de modo que el actor especializado en roles femeninos también se llama onnagat.a. El maquillaje, los trajes, los movimientos, las reacciones psicológicas, todo

marcada en rojo la línea de los labios. La expresividad del rostro de la bailarina española, por ejemplo, el centellear de los ojos y la animación de su sonrisa, lo suple la japonesa con el movimiento del cuello, no menos expresivos, que se maquilla en la nuca de una manera especial para que parezca lo más largo posible.
El uso de la máscara adecuada suprime el maquillaje, y permite a un mismo actor interpretar papeles de mujer u hombres cuya edad es diferente a la suya, o representar el papel de un dios, el de un guerrero, el de un espíritu vengador, el de un demonio, etc. Cuando no se utiliza máscara, el rostro del actor no debe dejar traslucir ninguna emoción o cambio de expresión.
Máscaras de Noh: Hay tres tipos de máscara de hombre: el viejo, el joven y el de mediana edad; otros tres semejantes de mujer, la máscara de niño, la de hombre ciego, etc. De dioses las hay diferentes: para un dios vengador, para un dios todopoderoso, para un dios misericordioso. Hay máscaras de seres sobrenaturales: monstruos, malos espíritus o demonios, guerreros que vuelven a la vida para referir sus victorias o sus derrotas, y todos estos modelos sirven desde muy antiguo para dar vida a las creaciones literarias de los autores de Noh.
Apenas si se podría distinguir en muchos casos si el personaje es hombre o mujer, ni por el traje ni por la voz. Un guerrero nunca viste armadura; las ropas ampulosas, de ricos y matizados brocados, bellas y de muy variado colorido, pero similares en la forma, contrastan con la simpleza del escenario. Los vestuarios impiden que se exponga el contorno natural del cuerpo. Parecen los actores, con ellas, verdaderas imágenes religiosas suntuosamente vestidas, aunque el personaje sea una pobre mujer o un leñador. La voz es irreal, con intervalos musicales acompañada por la melopea del coro, que allí todo contribuye a crear un mundo convencional de fantasía, de arte y de belleza.
Los trajes, del estilo de trajes de Corte de la Edad Media, son riquísimos, con colores de significado simbólico y algunos accesorios fijos (la vara de bambú para los mendigos y los locos, el bastón para los peregrinos, por ej.). Constan de varias prendas superpuestas, pesadas sedas y brocados que dan majestad y dignidad a las figuras, o bien de un ligero tejido, para un personaje etéreo. Las mangas suelen jugar un papel importante en el conjunto y siempre son de una gran amplitud. El abanico también desempeña una función importante: su empleo puede sustituir a muchos objetos: un papel, una espada, un cuchillo, etc., pero generalmente su empleo tiene como fin acrecentar el encanto del movimiento de los brazos del actor y completar las posturas de danza.

SALA Y ESCENARIO DE UN TEATRO NOH

Todos los teatros de Noh son antiguos y están construidos siguiendo las reglas estrictas de los siglos XV y XVI. Únicamente en algunos ha sido modificada la disposición de los asientos para el auditorio, que en lugar de sentarse en el suelo sobre el tatami (colchonetas) ocupan ahora filas de butacas. Se está obligado a entrar a la sala descalzo si se usan tatamis.
Un teatro Noh está construido en madera. El lugar para el auditorio ocupa tres lados de la sala cuadrada, y el escenario no es interior sino que se proyecta hacia la sala, hacia los espectadores, y no está situado en el centro de la misma, sino a un lado. El escenario está construido como una plataforma cuadrada, elevada a un metro del suelo, de unos seis o siete metros de lado. Cuatro columnas de madera sostienen el techo. Detrás se sientan los músicos y los auxiliares de escena. La pared del fondo del escenario está construida por un gran panel de madera donde hay un cedro japonés (hinoki) pintado.
A la derecha del cuadro que constituye el lugar de los actores, hay una galería destinada al coro. Del lado opuesto, un corredor largo, o puente con barandilla a los lados, atraviesa la sala al fondo, terminando en el escenario, al que llega oblicuamente. Este pasillo une el cuarto de espera de los actores con el escenario y

está en alto, lo mismo que éste. Por él avanzan los actores de una manera espectacular. Se levanta la cortina de 5 colores que separa la sala del camerino y el actor aparece sobre el puente. Avanza con una lentitud majestuosa, cubierto de brocados y oro, con la máscara del personaje que va a representar. Para marcar la distancia establecida entre tres actores (no puede haber más sobre el puente), a la derecha del puente hay tres pinos equidistantes entre sí, pintados sobre la pared (a veces hay tres pinos naturales).

En el cuarto de espera de los actores (el Salón de los espejos) hay un gran espejo en el que cada uno comprueba su atuendo. Es en este momento cuando el actor se identifica con el personaje que va a representar. En este cuarto, actores, músicos y coristas tienen cada uno su espacio reservado. Allí terminan también su caracterización, esperan la señal de salida y descansan al final de la función.

En los tiempos feudales las representaciones eran privadas y nunca fueron pagas; los artistas estaban a sueldo y sostenidos por el señor feudal. Hasta el S. XVII el público en general no presenció estas representaciones. Sin embargo, alguna veces se organizaron representaciones públicas de Noh con carácter benéfico: se suspendían en las ciudad los demás espectáculos y se cerraban los lugares de entretenimiento, y cada distrito estaba obligado a adquirir un cupo determinado de entradas, y los nobles a comprar los palcos y localidades preferenciales. El local tenía a los lados dos galerías de palcos cubiertas, que constituían la localidad de lujo, y en el suelo, en el centro, se situaba la multitud.

RECURSOS ESCENOGRÁFICOS UTILIZADOS EN EL DRAMA NOH.

Es una característica del teatro Noh pretender sugestionar al público con recursos simples. En el teatro Noh no existe decorado, ni tramoya, ni mobiliario. Sobre la superficie de madera oscura y pulida, se reflejan las vestiduras casi como en un espejo. En muchas obras no aparece absolutamente ningún material escénico; en otras, la utilización de algunos objetos sencillos trata de indicar el cambio de escena y de adaptar ésta al sentido del texto literario. En tales casos, los objetos empleados son tan simples que difícilmente pueden sugerir la realidad. Se pretende que el auditorio pueda crear por medio de su fantasía, la realidad.

Un armazón de cañas de bambú representa a veces un barco o una carroza; una casa aparece como cuatro cañas cubiertas por un techo; un pequeño pino en una maceta, un bosque, etc.

Los objetos son armados para cada representación por los actores mismos, y siempre conforme a los tipos tradicionales. Son meros esquemas de objetos reales. Para representar una montaña basta un armazón de cuatro cañas de bambú sobre el que se coloca un tapiz verde o gris. En la cima, unas hojas verdes frescas o un follaje artificial darán la idea de la belleza de los arces en otoño. Si debe aparecer el espíritu de una mujer demoníaca que vive en aquella montaña, los tramoyistas, que están siempre en escena elegantemente vestidos, retiran el tapiz, pero el espíritu no sale de dentro sino que, representado por el primer actor, con su máscara de demonio femenino, saldrá, como siempre, con una lentitud majestuosa, atravesando el pasillo, de más de diez metros que cruza la sala y le conduce a la escena.

TEATRO KABUKI DE JAPON

Originado hacia fines del S. XVI, el Kabuki fue la manifestación artística de la burguesía (comerciantes, fundamentalmente, quienes habían logrado una preponderancia económica dentro del sistema) que, a pesar de que sus integrantes seguían perteneciendo a un estrato social inferior a la clase gobernante deseaba expresar sus conflictos con el sistema feudal imperante, además de protagonizar un

estilo de drama que los representara como clase. De este modo, el Kabuki tomó del drama Noh y de las farsas Kyogen que se representaban intercaladas con aquella forma teatral, muchos de sus técnicas escenográficas y de actuación. Por otra parte, los temas de sus piezas fueron extraídos del Bunraku, una forma de teatro de títeres de gran tamaño muy popular por la misma época.

El Kabuki exige un intérprete cuyo entrenamiento comienza desde la infancia. La mayor parte de su fuerza expresiva depende de los movimientos del cuerpo, brazos, manos y cabeza. Como ocurre con el Noh, este género de teatro tampoco cuenta con actrices, de modo que el actor especializado en roles femeninos también se llama onnagat.a. El maquillaje, los trajes, los movimientos, las reacciones psicológicas, todo en el onnagata es perfectamente femenino y completamente artístico. Los hay especializados en diversos papeles: dama joven (generalmente hija de familia noble, heroína de una historia de amor), esposa, anciana o cortesana. En la época de esplendor del Kabuki, estos personajes fueron siempre objeto de admiración del pueblo, como representación de la belleza y la feminidad. Su presencia en escena resulta siempre espectacular a causa del vestuario, de sus espléndidos y numerosos kimonos superpuestos, su peinado monumental, lleno de ricos adornos metálicos y su maquillaje. Frecuentemente, la peluca de una cortesana pesa de diez a doce kilos.

Las voces, tanto de los papeles femeninos como masculinos son emitidas en falsete, con subidas y bajadas de tono sumamente irreales.

En las llamadas danzas de transfiguración, un solo bailarín va pasando por una serie de papeles diferentes y su transformación tiene lugar en la misma escena. Con la habilidad de un transformista, y a veces con la cooperación del asistente o servidor de escena llamado kurogo (en japonés "hombre de negro"), el actor va tomando diversos aspectos, cambiando de traje, de edad, de condición social y hasta transformándose de persona en animal o en un ser mitológico y sobrenatural. Los trajes riquísimos y de intenso colorido cambian de forma y de color durante la representación, pero no por ser sustituidos por otros ni por efectos de la iluminación. La superposición de los diferentes trajes en forma de fantásticos kimonos hace posible que algunas veces el actor se despoje de uno de ellos durante la danza y salga a la luz otro kimono más fantástico aún que el primero; pero lo más corriente es que sin despojarse del externo, de pronto, como si tirasen de un hilván, el traje exterior se descose por los hombros y sale del cuerpo del actor. A veces ocurre esto sólo en la mitad del cuerpo, es decir, en un hombro nada más. El dibujo y el colorido del kimono interior y el del reverso forman otra radiante combinación de colores y dibujos.

El vestuario está siempre inspirado en la moda y uso de los trajes del Período Edo (1603-1868), aún cuando el asunto del drama corresponda a otras épocas. Esto contribuye a apartar al Kabuki de todo realismo. Un mendigo, incluso, lleva un traje de apariencia pobre, pero siempre artístico, porque representa una pobreza ideal. Los trajes pueden indicar una clase social, edad o carácter, por su color, diseño y textura. Para la personificación de héroes, por ejemplo, o para papeles no humanos, algunos estilos exhiben elementos particularmente fantásticos. Tal necesidad de fastuosidad y exotismo tiene su origen en la necesidad de simular la vida de la aristocracia en tiempos de restricciones que prohibían la imitación de las clases nobles, el uso de telas y estilos similares. Por lo tanto se recurrió al ingenio para encontrar un método alternativo para indicar la importancia o la estatura de un carácter particular, y para esto se apeló al uso de colores y diseños extravagantes. Por ejemplo, el satén grabado fue sustituido por una tela con apliques o bordados. A mediados del siglo XVIII un oficial del gobierno instituyó una interdicción sobre el uso de ropa lujosa, y los teatros fueron obligados a someter sus diseños para su aprobación en cada nueva producción. Estas restricciones aún perduraban hacia mediados del siglo XIX.

El Kurogo es el equivalente del tramoyista y el apuntador. Este auxiliar se mueve por la escena como si fuese invisible, vestido de negro y con la cara tapada. Cuando no tiene una tarea que realizar, se coloca en un rincón, sentado en el suelo. Cuando no

cambia el ropaje de los actores, coloca los taburetes en que han de sentarse o los objetos a utilizar.
Otros elementos de la escena son los músicos y recitadores: los yamisenistas (intérpretes de yamisen, especie de violín vertical de tres cuerdas) se colocan a la derecha del escenario y fuera de él, sobre una plataforma. Los recitadores están sentados al modo japonés ante un pequeño y decorado pupitre sobre el que está el libreto, que leen en forma dramática. Estos recitados van alternándose con el diálogo de los actores.
En una especie de palco proscenio, se ubica un grupo de músicos encargados de los efectos de sonido: ruido de agua, simulación del ruido de la lluvia, del viento, de las campanas, etc.
Cuando el Kabuki cuenta con números de danza, los recitadores y músicos se ubican en dos filas, situadas en el mismo escenario, al fondo, sobre una plataforma estrecha y larga, de dos escalones. Este grupo u orquesta de músicos cantores se llama Debayashi.

MAQUILLAJE

El maquillaje de los actores Kabuki constituye un arte especial, llamado Kumadori, basado en reglas convencionales. Se pretende con él intensificar la expresión facial del actor. Las facciones se acentúan, señalando en ellas líneas rojas o azules o de otros colores, según el personaje representado. Las caras pintadas de rojo representan guerreros, con trazos azules, espíritus y demonios, y son distintas las líneas del maquillaje de un espíritu vengativo y el de uno noble; el de un guerrero leal y el de un cortesano. Estas convenciones surgieron al intentar una imitación de los rasgos de las marionetas del Bunraku. La interpretación de los actores exige la impasibilidad del rostro, por eso la expresividad se logra a través de otros medios. Aunque el actor Kabuki, al mover cejas y torcer la boca al expresarse, gesticula muchísimo, en comparación con el intérprete de Noh.
En todo teatro Kabuki es tradicional el Hanamichi (camino de las flores), pasadizo tendido desde el escenario hasta el fondo de la sala, pero situado a la izquierda de la platea. Este recurso logra grandes efectos: las figuras, magnificadas por los solemnes trajes de brocado y ricas sedas, dan la impresión de ser una aparición irreal. La entrada o salida por este pasadizo tiene siempre sentido dentro del drama. Representa a veces el comienzo o llegada de un largo viaje, la retirada de un ejército, etc. Los actores japoneses, artistas de la danza tanto como de la declamación, dan un sentido rítmico a sus movimientos y a sus actitudes.
Los teatros japoneses se adaptan a las necesidades del Kabuki. La sala es de boca ancha y rectangular, no demasiado profunda.
Hace 200 años que se usa en el Japón el escenario giratorio; el mawari-butai resuelve rápidos cambios de escena y de decorado. A Soso Namiki (1730-1773) se le debe también la invención de la trampa que se eleva o se hunde, sacando a escena desde el fondo del escenario uno o más personajes, o haciéndolos desaparecer .
El telón clásico del Kabuki es una cortina de color verde, rojo y negro en varias franjas anchas verticales, que se corre y se descorre, hacia un costado.
Otra originalidad del Kabuki es el uso del Ki. Son dos trozos gruesos de madera dura, que se golpean unos contra otros. Su repiqueteo anuncia cuando el telón ha de abrirse o cerrarse. Al final de cada acto o al final de la obra ocurre siempre un momento cumbre, en el cual el gran actor concentra todo su arte. En el teatro japonés ese momento corresponde a una pose del artista, como si fuese una estatua, con la mirada en el vacío y los ojos abiertos. Esta postura exaltada (Mié) adquiere gran énfasis cuando se acompaña del sonar del Ki; entre las habilidades del un actor se elogian estos dos efectos combinados: el de la pose y el del instrumento que la acompaña.