

Universitat de Barcelona

Facultat de Geografia i Història

Grau d'Història

**El Teatro Kabuki: el Japón feudal de la época Edo
tras el escenario**

Iris Alonso Álvarez

Treball de fi de Grau

NIUB 16719732

Tutor: Dr. Xavier Ballestín Navarro

Curs 2017 - 2018

Resumen: La estratificación de la sociedad japonesa durante el periodo Tokugawa (1603 – 1868) llevó a los aristócratas a crear su propia cultura para diferenciarse del resto de la sociedad, pero independientemente de la preponderancia de la cultura dominante, el *kabuki* emergió como teatro de los no privilegiados. Esto hizo del *kabuki* el blanco de la represión del shogunato, puesto que las obras generalmente acababan en peleas o favorecían la prostitución. El objetivo de este trabajo es analizar la importancia del teatro *kabuki* en una sociedad feudal y represiva como lo fue la del periodo Edo y se centrará en la forma en que el *kabuki* sobrevivió a las medidas represivas que las autoridades tomaron contra él.

Palabras clave: *Kabuki*, Tokugawa, *bakufu*, teatro, *chōnin*.

Abstract: The Japanese society during the Tokugawa period (1603 – 1868) was extremely stratified. The aristocrats created their own culture in order to set up social differences between them and ordinary people. But regardless of the preponderance of the privileged culture, the *kabuki* emerged as the theatre of the non-privileged. The *kabuki* was the target of the repression of the shogunate, since the theatre plays usually involved fights or prostitution. The purpose of this project is to analyze the importance of *kabuki* theatre for such a feudal and highly repressive society such as it was Edo's, focusing on the way the *kabuki* survived to all of the measures that the authorities took against it.

Keywords: *Kabuki*, Tokugawa, *bakufu*, theatre, *chōnin*.

Índice

Consideraciones formales	4
Agradecimientos	5
Presentación	6
Sobre la escritura y la pronunciación de la lengua japonesa	7
El carácter feudal de la sociedad japonesa en el periodo Edo	10
Los cambios sociales durante la era Tokugawa (1603 – 1868)	13
El kabuki y el surgimiento del arte dramático japonés	18
La separación entre la cultura popular y la cultura de la élite	20
Onna kabuki, las mujeres como protagonistas.....	25
Wakashu kabuki, el encanto de los jóvenes.....	28
Yarō kabuki, la lucha por la perduración.....	30
La importancia de las casas de té.....	33
Los actores en la era Edo, el blanco de la represión de las autoridades.....	35
La lucha contra la represión.....	36
Conclusiones.....	40
Anexos.....	41
Lista de shōgun durante el periodo Edo.....	41
Periodos de la historia de Japón y sus cronologías	42
Imágenes	43
Bibliografía.....	45

Consideraciones formales

A partir de las recomendaciones del protocolo vigente del Treball de Fi de Grau, he interpretado que los caracteres, como indica el propio término, no son espacios en blanco, por lo que en el cómputo de la extensión del trabajo solo se han incluido letras y otros signos, no espacios en blanco.

La cursiva será utilizada para todos los términos técnicos en japonés a excepción de los nombres propios, los nombres de los periodos históricos y las palabras castellanizadas e incorporadas en el *Diccionario de la Real Academia Española*, como “shogunato”.

Para las palabras japonesas se ha utilizado el sistema de transliteración Hepburn, del que se hablará con más detalle en el apartado sobre la escritura y la pronunciación japonesa.

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi tutor, el Dr. Xavier Ballestín Navarro, el seguimiento exhaustivo que ha realizado sobre este trabajo así como la amplia recomendación de bibliografía y el tiempo que ha empleado en corregirlo.

También quiero dar las gracias a Elliot Costa por haberme apoyado y animado a hacer el trabajo sobre el *kabuki*, y a Daniel Moreno y a Lucía Sánchez por su ayuda.

Y por último, a Aki Komito, mi profesora de japonés, por haberme proporcionado toda la información que he necesitado sobre la escritura japonesa.

Presentación

El *kabuki* fue uno de los elementos que caracterizó la cultura popular de la sociedad en Japón durante el periodo Edo (1603 – 1868). Surgió como una necesidad de las clases populares de evadirse de la represión del *bakufu*, que controlaba las vidas de los habitantes en todos los aspectos. A pesar de que en un principio no fue descartado de la cultura de la élite, las actividades que empezaron a caracterizar las actuaciones de este estilo de teatro llevaron a la nobleza a eliminar el *kabuki* de su lista de actividades de ocio para seguir distinguiéndose del resto de la sociedad.

Aunque el *kabuki* había sido tachado de forma de arte ordinario, había algunos sectores de la nobleza que continuaban sintiéndose atraídos por esos espectáculos. Japón se vio pacificado desde la instauración del shogunato de Tokugawa (1600 – 1868), y eso provocó que muchos guerreros se quedasen sin señor al que servir y sin trabajo que desempeñar. Entonces, muchos de ellos se vieron obligados a dedicarse a las artes, fueron muchos los *samurai* que optaron por dedicarse al teatro. Esto preocupó mucho a las autoridades, puesto que pensaban que el *kabuki* era una forma de entretenimiento que podía corromper la moralidad de la sociedad, y se apresuraron en tomar medidas que restringían sobre todo el acceso de los nobles a estos espectáculos.

El interés de los nobles en el *kabuki* fue lo que llevó al *bakufu* a separar los teatros de los núcleos urbanos de las ciudades. Creían que si prohibían directamente este tipo de espectáculos la población se rebelaría, así que creyeron que lo óptimo era mantener el problema aislado para que el país no se viera inmerso en la locura y al mismo tiempo la población pudiera ver las obras de teatro, que para ellos, eran un método de relajación que mitigaba en gran parte la opresión del shogunato.

Este estudio se ha llevado a cabo de manera que en un primer momento se compara la creación y la separación de la cultura de la élite de la cultura popular, situándolas en el contexto histórico de la sociedad feudal del shogunato de Tokugawa, se estudian los orígenes del *kabuki* así como las diferentes etapas del mismo y por último se relatan las diferentes medidas que el *bakufu* empleó contra el teatro.

Sobre la escritura y la pronunciación de la lengua japonesa

Para comprender los métodos que se han utilizado tanto para la redacción de este trabajo como para la transliteración, es preciso hacer mención de una serie de conceptos y características sobre el habla y la escritura japonesa para así facilitar la lectura de las palabras de origen japonés y proporcionar al lector aclaraciones sobre algunos de los términos de los cuales se habla en los apartados siguientes.

En japonés puede escribir tanto de forma horizontal, de izquierda a derecha, como vertical, de arriba abajo, y existe un orden específico que debe ser estrictamente respetado para dibujar cada uno de los trazos que forman los caracteres y así escribir de forma correcta.

El idioma japonés consta de tres alfabetos: los *kana*, que son dos alfabetos silábicos llamados *hiragana*¹ y *katakana*, y el *kanji*, un alfabeto de logogramas proveniente de China. Aunque no es propiamente un alfabeto japonés, también existe el *rōmaji*, que se utiliza para escribir términos japoneses mediante el alfabeto latino.

El hiragana, un alfabeto mediante el que se escriben, entre otros, las preposiciones, conjunciones y las conjugaciones de los verbos, y el katakana, destinado a la escritura de palabras de origen extranjero², constan de 46 caracteres. Los 40 primeros son las cinco vocales (*a*, *i*, *u*, *e*, *o*) y las sílabas que forman las vocales junto con las consonantes³ *k*, *s*, *t*, *n*, *h*, *m*, y *r*. Los 6 caracteres restantes los forman los fonemas “*ya*”, “*yu*”, “*yo*”, y “*wa*”, “*o*”⁴ y “*n*”. Asimismo, estos no son los únicos fonemas que se encuentran en la lengua

¹ Hay algunas palabras, como “*hiragana*”, que a pesar de que los caracteres que la forman se escriban con “*k*”, de modo excepcional, este sonido se velariza y pasa a ser pronunciado “*g*”. Observamos un ejemplo de esta velarización en la palabra *kuma* 熊 (oso). Para hacer el diminutivo de una palabra se le añade a esta el prefijo *ko* 子 (niño, pequeño). El diminutivo de oso en japonés (que puede ser traducido tanto como “osezno” como “osito”) en lugar de ser pronunciado “*kokuma*”, se pronuncia *koguma* 子熊.

² Este alfabeto también es utilizado para escribir palabras groseras o conceptos que se consideran desagradables.

³ A excepción de し, *shi*, (en lugar de “*si*”), ち, *chi*, (en lugar de “*ti*”), つ, *tsu* (en lugar de “*tu*”) y ふ, *fu*, (en lugar de “*hu*”). (Esto también sucede en el alfabeto *katakana*, no obstante, para esta demostración se han utilizado únicamente caracteres del alfabeto *hiragana*).

⁴ El *hiragana* y el *katakana* constan de dos caracteres para la letra “*o*”. Sin embargo, uno (を) se utiliza para indicar el objeto de la oración, y el otro (お) para formar palabras.

japonesa, ya que existen una serie de combinaciones de estos sonidos anteriores que forman diptongos y permiten pronunciaciones más complejas.

El alfabeto *kanji* fue el primer sistema de escritura que utilizaron los japoneses, adoptando los caracteres chinos. La mayoría de *kanji* en japonés siguen escribiéndose según la forma tradicional, a excepción de los más complejos, que fueron simplificados. Las lenguas china y japonesa siguen compartiendo a día de hoy muchos estos caracteres, y generalmente tienen el mismo significado o muy similar. Aun así, varía la pronunciación, aunque en ocasiones es parecida.⁵ Este alfabeto está formado por 2136 caracteres de uso común que han sido englobados en un diccionario oficial, aunque se calcula que existen en total alrededor de 3000 si en este recuento se incluyen los que han caído en desuso o los tecnicismos. Es bastante usual que estos *kanji* que no se utilizan de forma corriente vayan acompañados de su correspondiente pronunciación en *hiragana*, ya que no se estudian en los colegios y puede que el lector, incluso a pesar de ser de japonés, presente problemas para comprenderlo.

El problema que presenta el alfabeto *kanji* a la hora de su aprendizaje, a parte de la gran suma de caracteres que lo componen, es la cantidad de pronunciaciones diferentes que puede tener cada *kanji*. Existen dos tipos de pronunciaciones, *on'yomi*, si se basan en un acercamiento a la pronunciación china, o *kun'yomi*, si se basan en la pronunciación japonesa. Un mismo *kanji* puede tener diferentes pronunciaciones *on* o *kun*, pero normalmente las *on* suelen ser más numerosas.

Una última cuestión a tener en cuenta en lo concerniente a la pronunciación en japonés, es el acento tonal. En este trabajo hay muchas palabras con dicho acento, como por ejemplo “*shōgun*”. El acento tonal indica que la vocal se alarga. En *hiragana* y sobre todo a final de palabra, este alargamiento fonético es representado con una “*u*” (*ㄨ*). Sin embargo, en japonés hay diferentes acentos, y cuando se da este acento tonal al final de una palabra, en determinadas regiones del país en las que se habla con un acento diferente del japonés estándar (el tokiota), la palabra termina en “*u*”. Vemos un ejemplo de este fenómeno en la palabra *kyō*, que significa “hoy”. En el japonés estándar, en esta palabra se alarga el fonema “*o*”, pero en otras regiones pasaría a pronunciarse “*kyou*”.

⁵ Por ejemplo, uno de los primeros *kanji* que se enseña en las escuelas de primaria, 水, agua, en japonés se puede pronunciar “*mizu*” o “*sui*”, mientras que la pronunciación china es “*shui*”.

Antes de finalizar el apartado, es preciso puntualizar que se ha utilizado el sistema Hepburn para la transliteración de las palabras de origen japonés. Este sistema es más apropiado para los lectores no japoneses puesto que se diferencian fonemas que en la lengua japonesa tienen la misma pronunciación.⁶ Tampoco existe ninguna forma gramatical que permita distinguir si una palabra es singular o plural. Por esta razón, palabras como *samurai*, a pesar de que constan en el Diccionario de la Real Academia Española, están escritas en japonés siguiendo el sistema Hepburn y no presentan una “s” final aunque se hable en plural.

⁶ Véase nota 3. En japonés, al no existir la pronunciación “*si*”, si se utilizara un sistema de transliteración como el Kunrei-shiki, “*si*” se pronunciaría de la misma forma que “*shi*”.

El carácter feudal de la sociedad japonesa en el periodo Edo

En la actualidad, el debate sobre si el Japón en Edo debería considerarse una sociedad feudal sigue abierto. Es difícil comparar el sistema del *bakufu* japonés con otros sistemas de organización política y económica de otras sociedades, como las europeas, por lo que algunos investigadores han considerado que el concepto “feudalismo” no es el más apropiado para caracterizar al Japón de época Edo.⁷ Barendse defiende que se suele definir el feudalismo mediante una serie de características que pueden no darse en todas las sociedades medievales.⁸

Hay que puntualizar que los historiadores todavía están divididos en lo que concierne a la periodización histórica de Japón. Son los historiadores japoneses los que consideran que, en términos de organización social, el periodo Edo seguía siendo esencialmente feudal. Esta situación ha llevado a la división de los historiadores en los que califican este periodo de “feudalismo tardío” y los que se refieren a él como “*early modern period*”. No obstante, los historiadores japoneses consideran que el período Edo debería ser considerado feudal antes que moderno, pero los occidentales piensan en esta época como moderna antes que feudal.⁹

La organización del gobierno durante el período Edo fue el resultado de la evolución y la coalición de dos sistemas políticos. Por un lado, el sistema del shogunato para ejercer el control de la nación, y por el otro, el sistema de los *daimyō* para ejercer el control local. Ambos aspectos fueron necesarios y dependieron el uno del otro, pero finalmente el poder hegemónico lo adquirió el *shōgun* y los *daimyō* ejercieron el control sobre sus dominios provinciales. Muchas de las características de la administración del shogunato de Tokugawa, así como su política autoritaria, derivaban de los sistemas de gobierno ya establecidos antes de que Tokugawa Ieyasu se autoproclamase *shōgun*.¹⁰

⁷ Hall, *The Cambridge History of Japan*, Vol. 4, 1, 10.

⁸ Barendse, *The Feudal Mutation...*, 1-7.

⁹ Hall, *The Cambridge History of Japan*, Vol. 4, 7-8.

¹⁰ Hall, *The Cambridge History of Japan*, Vol. 4, 7.

Durante el Japón en periodo Edo, Ieyasu¹¹ tomó medidas con el fin de asegurar la continuidad de su régimen, asignando a los *daimyō* extensiones de tierra a modo de feudos. Los *daimyō* podían gobernar de forma libre sus dominios, llamados *han*,¹² pero era el *bakufu* el que tenía el control absoluto de la economía. Este control se ve reflejado en el hecho de que el *bakufu* solamente permitió el comercio exterior a través de un puerto en Nagasaki controlado por un *daimyō*. Toda la actividad económica con los países occidentales se llevaba a cabo por medio de este puerto y el *daimyō* que lo controlaba posiblemente tuviera lazos familiares con el *shōgun*.¹³ Aquí se ve reflejada una clara intención por parte del *bakufu* de evitar que tenga lugar el apogeo de la clase mercantil, aunque, de la misma forma que sucedió en Europa, estas pretensiones acabaron fracasando.

El shogunato también se caracterizó por el establecimiento de un sistema de clases muy rígido en el cual la población se dividía en privilegiados y no privilegiados. El *shōgun* empezó a restringir la posibilidad de que los campesinos abandonaran los campos en los cuales trabajaban para su *daimyō*, y con el paso del tiempo esta división de clases pasó a ser hereditaria. Por su parte, los *samurai*, eran parte de la clase privilegiada, vivían en los castillos del *daimyō* al que servían y estaban autorizados por el *shōgun* a matar, si así lo querían, a los ciudadanos que no se comportaban como debían.¹⁴

Según Gat, en todos los estados pre modernos, el gasto militar constituía una gran despesa a nivel estatal, siendo los caballeros el brazo militar más costoso. La capacidad de levantar y sostener este brazo, primordial para la defensa del estado, fue lo que generó el feudalismo. Los gobernadores locales fueron convirtiéndose en señores feudales que controlaban determinadas extensiones de tierra y se encargaban de la gestión de todo lo relacionado con los jinetes. Del mismo modo, los jinetes tuvieron que repetir este proceso mediante la asignación de tierras a los subordinados. Únicamente en los sectores más bajos de la jerarquía, los señores regionales de algunos sistemas feudales, como el de

¹¹ Tal y como se puede apreciar en la lista de *shōgun* del anexo, los nombres de la mayoría de *shōgun* del período Edo empiezan con el *kanji* “ie”, (escrito 家) que en japonés significa casa. Era bastante frecuente (y también lo es hoy en día) que los progenitores pusieran a sus descendientes un nombre parecido al suyo.

¹² La forma en que los campesinos estaban sujetos a los *han* es muy similar a las relaciones que los campesinos de las sociedades europeas feudales tenían con su señor.

¹³ Hane, *Breve historia...*, 73-75.

¹⁴ Hane, *Breve historia...*, 73.

Japón, pudieron mantener a sus guerreros con pagos en especie en lugar de asignarles más tierras.¹⁵

Tanto historiadores japoneses como occidentales han estado analizando y estudiando la cuestión para responder a la pregunta de si la situación de Japón a mediados del siglo XVI podía compararse a la de Europa y de si realmente hubo un proceso de desarrollo histórico a nivel mundial en el que sociedades como la japonesa y las de los países europeos pudieran reaccionar y evolucionar de forma similar. Esta cuestión lleva a uno a preguntarse si la definición de feudalismo que se le aplica a las sociedades europeas de la edad media puede aplicarse también a las sociedades japonesas.¹⁶

Algunos historiadores sugieren que existen algunas similitudes en ambas sociedades. La Europa occidental durante la modernidad podría caracterizarse como una época en la cual destaca la presencia de monarcas absolutos. Se dio una gran centralización del poder en favor de la monarquía y tuvieron lugar muchos cambios sociales, como es el caso del colapso de la estratificación y las clases sociales feudales y el ascenso de las clases mercantiles, que a menudo conllevaban acuerdos entre los ricos comerciantes y la monarquía, como es la aceptación de la representación de los comerciantes en el gobierno. Durante el siglo XVI también se dieron cambios políticos y sociales en Japón, el país fue unificado. Pero durante el periodo Edo no se dio ningún crecimiento del poder político de la clase comerciante ni tuvieron representación parlamentaria.¹⁷

Podemos llegar a la conclusión de que sí se dan algunos patrones en el desarrollo de la sociedad feudal japonesa que pueden compararse con el de la Europa occidental, y esta hipótesis tiene aún hoy en día, investigadores que las critican severamente e investigadores que las defienden.

¹⁵ Gat, *All the King's...*, 3-4.

¹⁶ Hall, *The Cambridge History of Japan*, Vol. 4, 2.

¹⁷ Hall, *The Cambridge History of Japan*, Vol. 4, 3-5.

Los cambios sociales durante la era Tokugawa (1603 – 1868)

Japón se encontraba bajo un sistema feudal en el que la sociedad se dividía en clases, y el *shōgun*,¹⁸ ocupaba la posición más importante dentro de la pirámide social por debajo del emperador. A pesar de ello, en la práctica era el *shōgun* el que tenía el poder real, ya que le correspondía ejercicio efectivo de la autoridad imperial. Por debajo del *shōgun* estaban los *daimyō*¹⁹, los señores feudales. Tanto el *shōgun* como los *daimyō* formaban parte de la clase guerrera y al mismo tiempo constituían parte de la alta nobleza. El resto de la clase guerrera la componían los *samurai*,²⁰ los *rōnin* y el resto de guerreros, llamados *bushi*. Los *samurai* eran los únicos guerreros a los que se les permitía el privilegio de llevar dos espadas.²¹ En el Japón feudal las espadas²² eran consideradas mucho más que simples armas, eran símbolos de honor que usualmente pasaban de generación en generación en las familias de *samurai*²³, por lo que no ha de extrañar que conformen una temática recurrente en las representaciones teatrales.²⁴

¹⁸ Del japonés, *shōgun*, es una palabra formada por los *kanji* 将 (*shō*) y 軍 (*gun*), que respectivamente significan comandante y ejército.

¹⁹ La palabra *daimyō* se compone de los *kanji* *dai* 大 (grande) y *na* 名 (nombre), aunque este segundo adoptó la pronunciación del *on'yomi*, “*myō*”, proveniente de la pronunciación china del *kanji*, “*miang*”.

²⁰ Los *samurai* formaban parte de la pequeña nobleza y su estatus social era similar al de los caballeros. Véase *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*. P. 139 – 142.

²¹ Scott, *The Kabuki Theatre...*, 20; La distinción de los *samurai* se hacía por medio de dos espadas que sólo ellos tenían el privilegio de llevar, aunque con el paso del tiempo se permitió a los demás ciudadanos llevar una sola espada. Las espadas de los *samurai* recibían el nombre de *daitō* 大刀 (大 *dai*, grande, 刀 *tō*, espada) y *shōtō* (小 *shō*, pequeño, 刀 *tō*, espada), siendo esta última la espada más corta. El *kanji* 刀 (*tō*) se utiliza para denominar cualquier instrumento cuya función sea cortar, y también se puede leer, según el *kun'yomi*, “*katana*”.

²² La importancia de las espadas en época feudal japonesa puede compararse a la que tenían en las sociedades feudales europeas, tomando por ejemplo las espadas del Cid, la Tizona y la Colada.

²³ Deal, *Handbook to Life...*, 137; Durante el período Edo, la palabra *samurai* no era la más corriente para denominar a los guerreros de forma general. El término está formado por el *kanji* “侍”, pronunciado “*samurai*”, que literalmente significa “el que sirve”. Esta palabra se utilizaba exclusivamente para distinguir a un grupo de guerreros que servían a un *daimyō* o a miembros de la aristocracia, mientras que el término *bushi* (“*bu*”, 武, artes marciales, “*shi*”, guerrero) era el que se utilizaba para hacer referencia a los guerreros de forma global.

²⁴ Scott, *The Kabuki Theatre...*, 20.

A pesar del prestigio que les otorgaba formar parte de la clase guerrera, durante la época Edo los *samurai* fueron perdiendo su posición debido a la pacificación del país, ya que ya no tenían señor al que prestar sus servicios, y los *rōnin*²⁵, aquellos *samurai* que se quedaron sin señor a quien servir y que pertenecían a una clase de menor rango que los *samurai*, aumentaron en número a partir de la segunda mitad de la era Tokugawa. Los sectores no privilegiados de la pirámide social recibían el nombre de *chōnin*²⁶, divididos en *shōnin*, los comerciantes, *shokunin*, artesanos, y *hyakushō*, granjeros y campesinos. Los *samurai* habían despreciado a los *chōnin* desde épocas remotas y creían que no era apropiado tener relaciones sociales con ellos y generalmente no se les permitía participar en las actividades culturales y los pasatiempos de las clases dominantes. Esta fue la razón por la cual el *kabuki* se desarrolló como forma de entretenimiento de los *chōnin*, que, apartados de los privilegios de los que gozaban los aristócratas, crearon su propia cultura popular al margen de la de las clases dominantes.²⁷

El largo periodo de paz que trajo el shogunato de Tokugawa implicó cambios profundos en la sociedad japonesa así como el decaimiento de la clase *samurai* y la prosperidad de los *chōnin*, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Aun así, seguían siendo una clase privilegiada y perteneciente a la aristocracia, a pesar de que la mayoría se había quedado sin oficio porque las guerras entre señores feudales habían llegado a su fin. Esto provocó que algunos de ellos tuvieran dificultades para subsistir y se endeudaran, o que en algunas ocasiones tuvieran que empeñar sus bienes o vender sus pertenencias a comerciantes. Así, mientras la pacificación supuso el declive de los *samurai*, la clase mercantil disfrutó de una gran prosperidad, haciéndose cada vez más rica y con el paso del tiempo vieron aumentada su importancia social y su poder.²⁸

Por un lado, a los *samurai* les resultó imposible ignorar a los *chōnin* y en muchos casos se vieron obligados a tragarse su orgullo e incluso a ponerse el traje del comerciante

²⁵ En japonés *rōnin* significa vagabundo. La palabra está formada por los *kanji* *ro* 浪, deambular, y el *nin*, 人, persona.

²⁶ *Chōnin* es la palabra japonesa que se utiliza para hacer referencia a los habitantes de la ciudad. Se compone de los *kanji* *chō* 町 (ciudad) y *nin* 人 (persona).

²⁷ Scott, *The Kabuki Theatre...*, 22.

²⁸ Scott, *The Kabuki Theatre...*, 22 - 23.

al que antes habían despreciado. Por el otro, los *chōnin* comenzaron a emular los ideales de auto sacrificio y lealtad que habían sido las virtudes feudales de los *samurai*²⁹.

La opresión de la aristocracia dotó a los *chōnin* del coraje para criticar a las autoridades y ayudar a las clases oprimidas. Algunos de los *chōnin* que se habían empoderado habían formado asociaciones destinadas a prestar ayuda a las clases oprimidas. Estos *chōnin*, que frecuentemente eran representados en las obras de *kabuki*, eran conocidos con el nombre de *otokodate*.³⁰ Uno de los *otokodate* más famosos del período Edo fue Banzuin Chōbei, y es el protagonista de una obra muy importante, “el campo de ejecución de Suzugamori”.³¹

Fue en este contexto en que el *kabuki* ganó tanta popularidad que hombres y mujeres de todas las edades visitaban los teatros para ver sus obras y se convirtió en el centro de la vida social de las ciudades. A causa de las preocupaciones que despertaba el *kabuki* en las autoridades, tal como se explicará en los apartados siguientes, los teatros de *kabuki* fueron separados del resto de la ciudad en barrios especiales y fueron prohibidos para los *samurai*.³²

A medida que se configuraba la cultura popular japonesa se iban incorporando diferentes tipos de entretenimiento en las vidas de los no privilegiados. Unos de los más frecuentados eran, y todavía siguen siendo en la actualidad, los torneos de sumo. Tanto los actores como los luchadores de sumo solían ser ídolos públicos y por esta razón se les representa en las obras de *kabuki*.

También las *oiran* o cortesanas son una de las figuras más populares y representadas más frecuentemente en las interpretaciones de *kabuki*. Las *oiran* fueron personajes muy importantes a finales de la era Azuchi-Momoyama (1573 – 1600), recibían una formación muy estricta así como clases de música y otras artes, y su arduo aprendizaje incluía una etiqueta rígida basada en el ceremonial cortesano de eras pasadas.

²⁹ Dichas virtudes, así como la relación que tenían los *samurai* con los *daimyō* puede compararse con los servicios que los caballeros en occidente prestaban a sus señores.

³⁰ Del japonés, *otoko* 男 (hombre) *date* 伊達 (elegancia). *Otokodate* es una palabra que se utiliza para hacer referencia a un hombre que ayuda a los débiles. A su vez, el *kanji* de *otoko* está formado por otros dos *kanji*, *ta* 田 (campo de arroz) y *chikara* 力 (fuerza).

³¹ Brandon, Leiter, *Kabuki Plays on Stage...*, 2, 101 -104.

³² Scott, *The Kabuki Theatre...*, 24.

Esa etiqueta resaltaba su formalidad. Las *oiran*³³ debían ser mujeres inteligentes y capaces de entretener a sus clientes, quienes si querían ser atendidos, debían mostrar también tal formalidad. Las *oiran* suponían uno de los ejes más importantes para el entretenimiento de los *chōnin*. Eran las cortesanas de más alto rango cuyo oficio no era exclusivamente la prostitución, sino que debían ser inteligentes, tener un amplio conocimiento sobre la cultura japonesa y también un alto dominio de las artes tradicionales, así que sus clientes solían ser los *chōnin* más ricos.³⁴

Los barrios de entretenimiento en los que se encontraban los teatros eran centros de placer y regocijo para los ciudadanos de clases bajas y suponían un importante escape de la tiranía de la vida feudal, que regulaba cada uno de los aspectos de la vida cotidiana y satisfacía de forma temporal sus ansias de liberación. En esos barrios la prostitución siempre iba de la mano de los teatros y fue también una de las formas de entretenimiento más importantes de la sociedad japonesa durante la era Edo. Hay que destacar que la mayoría de matrimonios se daban por conveniencia y únicamente tenían la función de perpetuar el linaje familiar. Nadie cuestionaba estos asuntos, ya que cualquier acto de rebelión contra los progenitores se consideraba una gran ofensa, que usualmente estaba penada. Así, las relaciones matrimoniales se ajustaban a la voluntad y capricho del esposo, sin que su pareja tuviera margen para intervenir o decidir su participación. Los burdeles y la prostitución no satisfacían únicamente las necesidades sexuales de los ciudadanos, sino que era habitual que de ellas surgieran relaciones sentimentales. Estos barrios representaban los ideales de los *chōnin* en lo relacionado a las relaciones amorosas, puesto que el matrimonio era una conciliación simplemente formal. De todos modos, la tradicionalidad, la religiosidad y la modestia dentro del matrimonio es una

³³ Las *oiran* pueden confundirse con las *geisha*. La palabra *geisha* está formada por los *kanji* 芸 *gei* (arte, técnica) y 者 *sha* (alguien que desempeña la acción del *kanji* anterior). También pueden confundirse con las *maiko*, las aprendices de geisha (*mai*, 舞, bailar, *ko*, 子, joven). La principal diferencia entre las *geisha* y las *oiran* es que la prostitución forma parte del oficio de una *oiran*, pero nunca de una *geisha*. Las *geisha* tenían la función de entretener a los nobles, en su mayoría hombres, mediante sus conocimientos sobre las artes clásicas japonesas, como la poesía *waka* o la interpretación de piezas musicales para *shamisen*, un instrumento de cuerda de origen chino que fue muy utilizado en las funciones de *kabuki*.

³⁴ Scott, *The Kabuki Theatre...*, 24-27.

temática que se ve reflejada en las obras de *kabuki*, ya que muchas de ellas tratan temas relacionados con la fuga de sus amantes y ello era considerado un crimen grave.³⁵

El nuevo régimen que empezó con Tokugawa Ieyasu sometió a toda la sociedad japonesa a un código de etiqueta muy estricto de forma que absolutamente todos los aspectos de la vida cotidiana, así como la forma de comer, beber, vestirse, peinarse, hablar y moverse estaban reglamentados. El *bakufu*³⁶ consideraba que el orden social sólo podía conseguirse mediante un control muy estricto de la sociedad y en todos los aspectos de la vida privada de los habitantes. Incluso las muestras de afecto y emociones entre personas del sexo opuesto no se podía mostrar de forma explícita, hecho dejó una huella muy profunda en el desarrollo del teatro *kabuki*, puesto que en las obras las emociones no se muestran de forma evidente, sino con una gran sutileza.³⁷

El propósito de las obras era el entretenimiento exclusivo de los ciudadanos de clases bajas. Para lograr la atención del público los temas cotidianos como las costumbres, historias, hábitos, religión e historias románticas eran frecuentes, con lo que se conseguía que el espectador se sintiera identificado con los papeles que desempeñaban los actores.³⁸

El *kabuki* nació a causa del deseo de la sensualidad y la extravagancia en una sociedad desmesuradamente reprimida que se encontraba en un contexto de caos político en el que las guerras civiles entre señores feudales eran constantes y se aliaban entre sí para derrotar a otros, y en la que la muerte, el peligro y la inestabilidad eran incesantes. Pero a los pocos años del surgimiento del *kabuki* llegó un periodo de paz de la mano de Tokugawa Ieyasu, que sometió al país a un régimen militar unificado y muy represivo. Antes de Ieyasu, los *daimyō* Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi habían intentado este proceso de unificación, pero no lograron pacificar el país de forma definitiva. Así, Tokugawa Ieyasu aplicó un ejercicio indiscutido de la autoridad que mantuvo la paz y la estabilidad durante dos siglos y medio, determinando los patrones de desarrollo de la sociedad y aislándola del resto del mundo. Estableció una organización jerárquica de la sociedad organizando cada uno de los aspectos de la vida pública y privada y el *kabuki*

³⁵ Scott, *The Kabuki Theatre...*, 25-27.

³⁶ En japonés, *bakufu* (*baku*, 幕, acto, y *fu*, 府 gobierno) es la palabra que se utiliza para denominar un gobierno militar encabezado por un *shōgun*.

³⁷ Scott, *The Kabuki Theatre...*, 30-32.

³⁸ Scott, *The Kabuki Theatre...*, 33.

no se mantuvo exento, siendo objeto de una gran cantidad de restricciones, cortapisas, prohibiciones y regulaciones, que afectaban al más nimio detalle, puesto que se controlaban los sitios en los que se construían los teatros, los materiales que se empleaban para la construcción, las partes del teatro que se podían o no construir, dónde y cómo debían vivir los actores que interpretaban las obras y cómo debían vestirse.³⁹

La familia Tokugawa se estableció en Edo y el *shōgun* gobernaba en nombre del emperador, que aunque fue mantenido en su prestigiosa y simbólica posición, fue privado del poder real, es decir, que en teoría reinaba pero era el *shōgun* el que en realidad tenía el poder. Edo se convertiría con el paso del tiempo en la capital teatral más importante de Japón a pesar de que en ella se encontrara la residencia del propio *shōgun*. Aunque se mantuvieron en el poder durante muchos años, la instauración de los Tokugawa en el poder supuso la oposición de algunos *samurai* y de un nuevo grupo dentro de la sociedad de Edo, los *kabukimono*, hombres jóvenes, la mayoría *samurai*, que tras la pacificación de Japón se habían dedicado al estudio de las artes tradicionales.

Los *kabukimono* adquieren un significado singular en el estudio de los antecedentes históricos del *kabuki* porque explican la asociación general que tanto el público como el *bakufu* tenían con la palabra *kabuki*. Durante la era Tokugawa cualquier acción o persona que desafiara las convenciones y las normas de comportamiento adecuado que habían sido establecidas por el *bakufu*. Eran personas que expresaban su anticonformismo mediante protestas contra el orden establecido, vistiéndose y peinándose de forma muy extravagante, usando espadas muy ornamentadas y vagando por las ciudades. A menudo se veían involucrados en actos de violencia y sublevación, aunque el *bakufu* tomó medidas tras el asesinato de uno de los oficiales de Ieyasu, ejecutando un gran número de rebeldes por intentar alterar las bases de su nuevo orden.⁴⁰

El kabuki y el surgimiento del arte dramático japonés

Los orígenes del teatro clásico japonés se remontan a principios del siglo X con el surgimiento del *nōh* y el *kyōgen*. Japón estableció el primer contacto con otros países

³⁹ Scott, *The Kabuki Theatre...*, 27-30.

⁴⁰ Ortolani, *The Japanese Theatre...*, 164-165.

de Asia en el siglo VIII y fruto de esas primeras relaciones el país adoptó muchos elementos de la cultura china, así como el sistema de gobierno, la religión budista, la filosofía confuciana y también el teatro.⁴¹ El budismo y el confucianismo tuvieron un gran impacto en la vida cotidiana de los japoneses durante la era Tokugawa. La filosofía y la religión influenciaron el gobierno del *bakufu* y por ende la vida de los habitantes. Por ello en muchas de las obras en las que se representan hechos históricos o situaciones cotidianas se manifiestan estos conceptos.⁴²

La religión y la filosofía son elementos significativos a la hora de estudiar la adopción de algunos aspectos de la cultura china por parte de la sociedad japonesa, ya que con ella llegaron durante el período Nara (710 – 794) nuevos estilos de baile (*gagaku*) y música (*bugaku*), dedicados exclusivamente a las representaciones religiosas. Su introducción fue de gran importancia, ya que su asimilación llevó al desarrollo de manifestaciones culturales propias de Japón. El *gagaku* y el *bugaku* contribuyeron a la apropiación de un tercer estilo de danza que consistía en la ejecución de acrobacias, el *sangaku*, que fue lo que dotó al *kabuki* de cierto carácter cómico.⁴³ Estos estilos en su origen tenían significados rituales, puesto que eran la música y danza que se interpretaban en los templos budistas, y se mantuvieron vigentes durante siglos, lo que explica su considerable influencia en los estilos de teatro que fueron surgiendo a partir del siglo XVI.⁴⁴ Fue a partir de entonces cuando se desarrollaron los cuatro estilos de teatro tradicionales japoneses: el *kabuki* el arte de cantar y bailar, el *bunraku*, el teatro de las marionetas, el *kyōgen* el teatro cómico, y, por último, el teatro *nōh*, una forma de entretenimiento destinada exclusivamente a las clases aristocráticas que, aunque influyó en el *kabuki* y el *bunraku*, permaneció como el pasatiempo por excelencia de los nobles.

Tanto el *bunraku* como el *kabuki* surgieron en Japón durante las últimas décadas del siglo XVI, pero durante la era Tokugawa el *kabuki* alcanzó una gran popularidad,⁴⁵ ya que fue una época en la que el principal entretenimiento de la población se centraba en la asistencia a las representaciones teatrales. El *kabuki*, sin contar con la aceptación de los aristócratas, devino un estilo de teatro dirigido a las clases populares de la sociedad.

⁴¹ Hane, *Japan: A Short History*, 80.

⁴² Scott, *The Kabuki Theatre...*, 28.

⁴³ Hayashiya, *Génesis del teatro...*, 14-15.

⁴⁴ Deal, *Handbook to Life...*, 269.

⁴⁵ Ernst, *The Kabuki Theatre*, 1-2.

Así, ofrece una visión de los gustos y cultura de los sectores más humildes de la sociedad japonesa que no ofrece el *nōh*.

La separación entre la cultura popular y la cultura de la élite

El periodo Muromachi (1336 – 1573) fue una época en la que tuvieron lugar episodios intermitentes de guerras. A pesar del clima bélico, en esa época también tuvieron lugar numerosas actividades culturales. La cultura que se formó alrededor de los gobernantes también estuvo marcada por un anhelo por recuperar el patrimonio artístico de la corte durante el período Heian (794 - 1185) cuando la aristocracia estaba en su apogeo.

Una de las características más singulares de este periodo fue el aumento del interés por los asuntos culturales que mostraron tanto la nobleza como los *samurai*. El hecho de que los guerreros tomaran parte en las artes no era algo que no se hubiera dado en etapas anteriores de la historia de Japón, pero lo que distinguió la cultura del período Muromachi fue la medida en que la élite militar participó en su formación y el período se caracterizó por la difusión a gran escala del conocimiento y los clásicos del arte.⁴⁶

A medida que transcurría el período Muromachi, la cultura del pasado y los clásicos se extendieron llegando a diferentes clases de la sociedad. Asimismo, los *daimyō* se interesaron ávidamente por las artes y la cultura, tanto la tradicional como la contemporánea. Así, dados los vínculos que tenían con los campesinos, los *daimyō* supusieron un importante medio de divulgación de la cultura en las provincias de Japón.⁴⁷

El conocimiento de la poesía tradicional, llamada *waka*, siempre se consideró uno de los distintivos de una persona culta, ya que suponía un complejo cuerpo de reglas que fueron complicándose con el paso de los años y para su aprendizaje eran requeridas muchas horas de estudio. De este modo, el surgimiento y consolidación de la clase guerrera propició la constitución de un nuevo público literario que buscaba formas

⁴⁶ Goff, *Nōh Drama...*, 4-5.

⁴⁷ Goff, *Nōh Drama...*, 6.

literarias más accesibles. En el proceso, la poesía *waka* perdió terreno en favor de formas de arte más nuevas como el *nōh*, que se ajustaban más a la comprensión de los oyentes.⁴⁸

A pesar de que durante el periodo Muromachi el teatro *nōh* ganaba en popularidad, la poesía *waka* siguió siendo el arte determinante en términos de prestigio. Los miembros de la elite guerrera y las clases populares, que luchaban por su legitimidad cultural, buscaron con codicia el acceso a ella. La visión idealizada de la vida de la corte representada por algunos dramaturgos reflejaba el mundo real de la corte del periodo Heian, donde la poesía *waka* no era solamente una forma de expresión literaria⁴⁹ sino un medio importante de comunicación.⁵⁰

Desde el período Muromachi (1336 a 1573) hasta el periodo Azuchi-Momoyama (1573 – 1600) Japón se vio inmerso en una fase de constantes guerras civiles entre señores feudales. Tokugawa Ieyasu pudo pacificar el país tras la victoria en batalla de Sekigahara en el año 1600 contra Ishida Mitsunari, autoproclamándose *shōgun* y convirtiéndose en el gobernador de Japón tras haber establecido la capital en Edo, la actual ciudad de Tōkyō.⁵¹

Una vez fue instaurado el shogunato bajo el dominio del linaje de los Tokugawa se abrió paso a un nuevo período de la historia de Japón, la era Tokugawa (1603 – 1686)⁵². Dicha familia se convirtió en el verdadero poder político, no sin antes consolidarlo tras la toma del castillo de Osaka en el año 1615 con la finalidad de acabar con los herederos de Hideyoshi.⁵³ Finalmente, Japón fue pacificado y gobernado bajo un sólido sistema feudal. El año 1603 supuso un punto de inflexión importante para la sociedad japonesa. Tres años después de la batalla de Sekigahara, ese mismo año, Tokugawa Ieyasu estableció el *bakufu* en Edo proclamándose a sí mismo “comandante en jefe de la fuerza expedicionaria

⁴⁸ Goff, *Nōh Drama...*, 6-7.

⁴⁹ Wang, *The Language of Love*, 35-37; La poesía tradicional fue muy importante, puesto que era vista por los contemporáneos como una forma de comunicación interpersonal y un medio válido para expresar sentimientos y emociones en una sociedad tan reprimida en todos los aspectos como lo fue la sociedad japonesa de Tokugawa.

⁵⁰ Goff, *Nōh Drama...*, 7.

⁵¹ Ernst, *The Kabuki Theatre*, 2.

⁵² Es importante no confundir el período Edo o Tokugawa (1603 – 1868) con el inicio shogunato de Tokugawa (1600 – 1668), puesto que este último se establece después de la Batalla de Sekigahara en 1600 pero no de forma oficial hasta 1603.

⁵³ Ernst, *The Kabuki Theatre*, 3.

contra los bárbaros” y asegurando las bases para un período de paz que se alargaría más de doscientos cincuenta años, hasta la llegada de la flota estadounidense del comodoro Perry.⁵⁴

La era Tokugawa fue un periodo en el cual predominó la cultura popular. Sin embargo, la aristocracia tuvo un papel muy importante en el desarrollo de la cultura japonesa. Durante el período Sengoku (1467 – 1568) la corte siguió siendo el centro cultural que velaba por las artes tradicionales, y esta reemergió como una fuerza dominante del arte y la cultura abriendo paso a un renacimiento que recuperó los clásicos japoneses y los reinterpretó y estudió, hecho que jugó un papel muy activo en el desarrollo de la arquitectura, el paisajismo, el arte y la cultura japoneses. Esta situación de preeminencia de la corte se mantuvo también durante el siglo XVII, la cultura de los aristócratas permaneció excelsa. Los miembros de la corte fueron los que tomaron la iniciativa en crear y definir la alta cultura, pero en los dos siglos siguientes fueron perdiendo progresivamente la supremacía en el ámbito cultural.⁵⁵

Como se ha mencionado anteriormente, tanto los cortesanos como la clase guerrera tuvieron un papel fundamental en la producción de la cultura aristocrática, hecho que sugiere que el poder de la aristocracia medieval persistió desde el período Sengoku hasta aproximadamente la mitad del período Tokugawa. La nobleza japonesa del siglo XVI experimentó muchas tensiones internas y se afanó por resaltar su estatus para diferenciarse de la plebe.

La riqueza y el poder en sí mismos no eran los atributos que caracterizaban la clase alta, lo eran el buen gusto y el hecho de pertenecer a una familia que correspondiera a una clase social privilegiada. En un primer momento la clase guerrera se distinguió de los cortesanos y clérigos en estos aspectos y buscaron definir sus propios intereses conforme a sus estándares aristocráticos. El buen gusto era un marcador de estatus muy importante para esta clase social, de modo que con el paso del tiempo los guerreros⁵⁶ se

⁵⁴ Kawatake, *Kabuki: Baroque Fusion...*, 126.

⁵⁵ Butler, *Emperor and Aristocracy...*, 248 - 249.

⁵⁶ Existe un problema de límites del lenguaje, puesto que el *shōgun*, los *daimyō*, los *samurai* y los demás *bushi* formaban parte de la clase guerrera, pero cuando las fuentes hablan de guerreros hacen referencia a los soldados, es decir, los *bushi*, ya sean *samurai*, *rōnin* u otros.

dispusieron a unirse a la clase alta de la jerarquía, que fue definida por los asociados a la corte y el sacerdocio.⁵⁷

La búsqueda y estudio de los textos antiguos que los nobles se ocuparon de recuperar pueden ser interpretados como un movimiento con intención de refinar la cultura aristocrática. Para determinados sectores de la baja nobleza que había vivido con insuficiencia y habían sido asociados con la gente común, el siglo XVII hizo posible el retorno a la cultura y la tradición de la aristocracia del pasado a través de las artes clásicas de sus predecesores. La corte empezó a separarse de la sociedad común y abandonó las actividades que atentaban contra la dignidad de la nobleza. La pacificación de Japón de Tokugawa dio a los guerreros una oportunidad de convertirse en aristócratas, redefinir la forma de llevar su vida, sus costumbres y su forma de actuar para encajar en la nueva élite, ya que la recuperación de las artes hizo que la alta nobleza buscara alejarse de la mediocridad de los plebeyos.⁵⁸

Algo similar pasó con el *kabuki*, ya que en sus inicios despertó el interés de muchas de las clases de la sociedad, incluso de las más distinguidas, pero poco después de su surgimiento, la nobleza descartó al *kabuki* como forma de entretenimiento para los aristócratas. No obstante, durante los primeros años de existencia del *kabuki* su influencia en la élite fue algo muy evidente, ya que en muchas ocasiones los bailarines eran invitados a actuar en los palacios de los nobles de Kyoto y a veces incluso en el palacio imperial.

En lo que concierne al nacimiento de *kabuki*, se le atribuye la creación de este estilo a una sacerdotisa del gran santuario de Izumo, llamada Okuni⁵⁹. No se conoce demasiado sobre su vida personal, pero las crónicas sobre el periodo Tokugawa mencionan que el año 1603 Okuni había llevado a cabo sus primeras actuaciones de

⁵⁷ Butler, *Emperor and Aristocracy...*, 250.

⁵⁸ Butler, *Emperor and Aristocracy...*, 256.

⁵⁹ Los textos pueden referirse a Okuni de la siguiente forma: “Izumo no Okuni”. Esto significa “Okuni de Izumo”, siendo “no” una preposición, que podría indicar que Okuni era una sacerdotisa del templo de Izumo o que provenía de la provincia de Izumo, donde este se encuentra. El hecho de que en japonés los complementos del nombre vayan en su mayoría acompañados de la preposición “no” hace que la sintaxis sea confusa. Asimismo, es preciso puntualizar que la identificación de los nombres y apellidos en japonés, si no se está familiarizado con el idioma, puede ser complicada, puesto que los apellidos se escriben antes que los nombres, como por ejemplo, Tokugawa Ieyasu.

*nembutsu odori*⁶⁰ con algunas variaciones, que consistían en hacer mímica reproduciendo las acciones típicas de los hombres, vistiendo como un *samurai* y llevando dos espadas⁶¹. Estos bailes se hicieron famosos y se generalizaron, despertando el interés de muchas de las clases de la sociedad.⁶²

El estilo de Okuni, que empezó a ser llamado *kabuki odori*⁶³, se hizo muy popular y todo el mundo quería ver sus actuaciones, ya había actuado diversas veces en muchos de los palacios de Kyoto. Era un fenómeno nuevo y diferente del resto de artes dramáticas como el *nōh* o el *kyōgen*, y el interés por el *kabuki* creció rápidamente en la corte en contraste durante las décadas siguientes porque aún no había sido estigmatizado como una forma de arte plebeya.⁶⁴

Los espectáculos de bailarinas llamaron la atención de la élite cortesana. En dichos espectáculos los hombres y las mujeres de la corte e incluso algunos miembros de la familia real bebían y comían hasta altas horas de la madrugada. En las formas teatrales anteriores a la aparición del *kabuki*, como el *nōh* y el *kyōgen*, se consideraba que eran únicamente los hombres los que podían actuar, pero a inicios del siglo XVII la idea de que era natural que fueran las mujeres las que desarrollasen papeles femeninos condujo a que empezasen a aparecer en las obras de teatro. Fue en este contexto en el que floreció el *kabuki* de Okuni.⁶⁵

Pocos años después de su surgimiento las actuaciones de *kabuki* empezaron a preocupar a las autoridades. Los bailarines todavía eran invitados a actuar en palacios y complacer a la audiencia, pero el *kabuki* que había penetrado en la sociedad cortesana pronto empezó a escandalizar al emperador y a otros miembros de la aristocracia. El *kabuki* empezó a incumplir las normas sociales y a representar la independencia y el inconformismo.⁶⁶

⁶⁰ El *nembutsu odori* fue una danza ritual que era practicada por los monjes en los templos budistas.

⁶¹ Hay que recordar que sólo se les permitía el uso del *daitō* y el *shōtō* a los *samurai*, por lo que no es de extrañar que el *kabuki* de Okuni acabara alarmando al *bakufu*.

⁶² Kawatake, *Kabuki: Baroque Fusion...*, 126.

⁶³ En *kanji*, 踊 (*odo*) y *hiragana* (*ri*) じ, baile. Véase nota 78.

⁶⁴ Butler, *Emperor and Aristocracy...*, 174.

⁶⁵ Kawatake, *Kabuki: Baroque Fusion...*, 127. Véase la figura 4 del anexo.

⁶⁶ Butler, *Emperor and Aristocracy...*, 173-174.

Por esta razón a mediados del siglo XVII el *kabuki* dejó de formar parte de la cultura de la élite debido a los numerosos escándalos que tenían lugar durante las obras, que atentaban contra la moral aristocrática y sus valores de exclusividad y distancia, por lo que esta práctica teatral fue repudiada por la elite. Creían que el *kabuki* se había convertido en un estilo de teatro plebeyo y las clases altas de la sociedad no querían que algo tan mundano definiera su cultura de élite.⁶⁷

Onna kabuki, las mujeres como protagonistas

La introducción de instrumentos musicales hizo que el carácter coreográfico del *kabuki* de Okuni se viese resaltado dando lugar a un estilo que combinaba el baile, la música y la actuación. En dichas interpretaciones eran hombres los que actuaban como mujeres y viceversa⁶⁸, y tras la primera actuación que Okuni protagonizó en 1603 las actuaciones femeninas se expandieron y se fueron volviendo progresivamente más populares a lo largo de las primeras décadas del siglo XVII.

En los espectáculos, Okuni aparecía vestida como un hombre y llevando consigo espadas de *samurai* y elementos de otras culturas como rosarios, ambos actos ilegales. Las obras de Okuni empezaron a ser reconocidas por la sociedad con el nombre de *kabuki*, palabra que deriva del verbo *kabuku* y en su origen se utilizaba para denominar a alguien que vistiera o se comportara de forma extravagante. A partir de la expansión del *kabuki*, este nuevo estilo de teatro pasó a ser llamado *onna kabuki*, el *kabuki* de las mujeres.⁶⁹

Con el paso del tiempo el *kabuki* se convirtió en una expresión teatral que entretenía al pueblo y a su vez causaba muchos problemas al *bakufu*, pero en su origen no fue un elemento de la sociedad con intenciones subversivas. A pesar de haber divulgado un nuevo tipo de espectáculo, algunos autores⁷⁰ consideran que no debemos ver a Okuni como una sacerdotisa que se opusiera a las autoridades y encontrase en su nuevo estilo de baile una forma de rebelarse contra el *bakufu*, ya que según se cree, se

⁶⁷ Butler, *Emperor and Aristocracy...*, 256.

⁶⁸ Ernst, *The Kabuki Theatre*, 165.

⁶⁹ Foreman, *The gei of Geisha...*, 42.

⁷⁰ Ogasawara Kyoko (2006: 5). Véase Gabrovská, *Onna Mono...*, 389.

basó en los *kabukimono* para inventar sus bailes, por ende, en ningún momento tuvo intenciones de ser líder de un movimiento revolucionario que se opusiera al *shōgun* o la política de recuperación de artes tradicionales que el *bakufu* había establecido. Su objetivo era conseguir captar la atención de los espectadores por medio de la ejecución de bailes estrafalarios y eróticos parodiando la imagen de los *kabukimono*, temidos por la sociedad.⁷¹

Los *kabukimono* eran hombres jóvenes que pertenecían a la clase guerrera, en su mayoría *samurai*, que a raíz de la pacificación de Tokugawa se habían quedado sin empleo y se dedicaban al estudio de las artes tradicionales.

A pesar de que se le atribuye a Okuni la creación del *kabuki*, las fuentes contemporáneas del periodo Tokugawa relacionan sus actuaciones con un *kabukimono* llamado Nagoya Sanzaburo que murió en 1603 en un duelo de espadas. Era muy conocido en Edo y tras su muerte se volvió muy famoso y se convirtió un símbolo de belleza. El hecho de que muriera poco tiempo antes de que Okuni hiciera su primera actuación de *kabuki* sugiere que Okuni y Sanzaburo habrían creado juntos ese nuevo estilo teatral, ya que el *kabukimono* aparece representado en algunas de las pinturas en las que se también se distingue a Okuni llevando a cabo la práctica del *kabuki odori*. El hecho de que estos dos personajes tuvieran una relación probaría que el *kabuki* de Okuni no era ningún tipo de práctica que incitara a la revolución contra el *shōgun* o al empoderamiento femenino, sino que su único propósito era la mera diversión del público, ya que la sacerdotisa podría haber tomado las ideas o propuestas de Sanzaburo a la hora de crear sus coreografías⁷², aunque todavía no se ha podido probar si dichas actuaciones fueron de invención propia

De todas formas, la novedosa actuación de Okuni en Kyoto en 1603 tuvo mucho éxito. Okuni volvió a actuar en el palacio de Edo en 1607 después de haber hecho un recorrido por las ciudades de Kyoto y alrededores actuando con sus bailarinas y su estilo fue adoptado por artistas de todo el territorio, incluidos los *kabukimono*.⁷³ Las actrices

⁷¹ Gabrovska, *Onna Mono...*, 389-399.

⁷² Gabrovska, *Onna Mono...*, 392.

⁷³ Shively, *The Cambridge history of Japan*. Vol 4, 749.

interpretaban el papel de hombres, y los hombres, el papel de mujeres, llevando a cabo una imitación confusa e impúdica mientras cantaban y bailaban de forma lasciva.⁷⁴

El *onna kabuki* se volvió extremadamente popular y la audiencia, que en un inicio la componían tanto las clases sociales altas como las bajas, llenaba los teatros para ver las actuaciones. Muchas prostitutas empezaron a imitar el estilo de Okuni y a practicar este nuevo estilo de baile en escenarios improvisados al aire libre, dando lugar al *yujo kabuki*⁷⁵. El *onna kabuki* empezó a ser asociado con el *yujo kabuki*, y a ojos del *bakufu* y desde el primer momento de su surgimiento, el *kabuki* era otra forma de rebelión contra las exigencias del shogunato, que había impuesto los valores confucianos, y que debido a las recurrentes prácticas de travestismo, comportamientos eróticos y prostitución el *kabuki* atentaba contra la ideología que las autoridades habían implantado.⁷⁶

Con la generalización del *onna kabuki* la mayoría de las actuaciones terminaban siendo un caos originado por los espectadores, ya que se embriagaban y frecuentemente eran protagonistas de disputas y peleas, vandalismo y prostitución. Sobre todo en sus fases iniciales el *kabuki* se convirtió en una fuente de disturbios que involucraban parias, gente del pueblo y, para consternación de los funcionarios del gobierno, también *samurai*. Los *samurai*, privados de cualquier función militar dentro de esa nueva sociedad pacificada, estaban entre los asistentes más frecuentes en las actuaciones de *kabuki* y *bunraku* para así mantenerse ocupados al disponer de tanto tiempo libre.⁷⁷

Los escándalos que se producían durante las actuaciones terminaron molestando enormemente al *bakufu*, que no sólo optó por prohibir que las mujeres actuaran en obras de *kabuki*, sino que también prohibió que fueran intérpretes de ningún baile o pieza de música. Esta prohibición tuvo lugar en el año 1629 y se mantuvo así hasta la restauración Meiji en 1868, de modo que los burdeles eran los únicos lugares en los que se permitían las actuaciones femeninas de forma legal. A partir de 1629 las mujeres lo tuvieron muy complicado para seguir formando parte en espectáculos, por lo que se vieron obligadas a

⁷⁴ Tsubaki, *The Performing Arts...*, 305-307.

⁷⁵ *Yujo* es una palabra japonesa formada por los *kanji* “*yu*”遊 (entretener) y “*jo*”女 (mujer), y se utiliza para hacer referencia a una prostituta de clase baja.

⁷⁶ Ortolani, *The Japanese Theatre...*, 167.

⁷⁷ Ortolani, *the Japanese Theatre...*, 167-168.

continuar actuando de forma privada y clandestina en residencias de familias pertenecientes a la alta nobleza o de *samurai*.⁷⁸

Poco tiempo después se revisó el *buke shohatto*, una recopilación de las leyes que trataban lo relacionado con los militares con el propósito de fortalecer el sistema feudal y establecer orden sobre la clase guerrera. Después de la popularidad de *yujo kabuki*, el *bakufu* llegó a la conclusión de que el *onna kabuki* debía desaparecer a causa del peligro que suponía que los guerreros las frecuentasen. También tuvo que ver en las medidas represivas del *bakufu* hacia el *onna kabuki* el hecho de que el nieto de Ieyasu, Matsudaira Tadanao, contrató a una actriz para complacer sexualmente a un extranjero que había visitado su casa, y este hecho supuso un escándalo en la corte que hizo que el *bakufu* se apresurara a tomar medidas.⁷⁹

Así, el hecho de que las actrices aparecieran en escenarios públicos y sin hacer uso de máscaras, el erotismo de las representaciones teatrales, que las mujeres representaran a los hombres y viceversa, el exotismo de las actuaciones provisto por la incorporación de elementos de procedencia occidental y los arrestos fueron las razones por las cuales el *bakufu* empezó a considerar el *kabuki* un problema social y la corte desplazase al *kabuki* de su cultura de élite.⁸⁰

Wakashu kabuki, el encanto de los jóvenes

En 1629 se cerraba la etapa del *onna kabuki* con la prohibición de las mujeres en los escenarios. Esto hizo que el *kabuki* requiriera de otros métodos para seguir existiendo y se hizo necesario que fueran los actores jóvenes los que se vistieran de mujeres para interpretar los papeles de personajes femeninos.

El *wakashu kabuki* era una forma de entretenimiento en la cual los actores eran jóvenes que aún no habían alcanzado la edad adulta. El *wakashudo*, término mediante el

⁷⁸ Foreman, *The gei of Geisha...*, 43; Estas bailarinas eran conocidas con el nombre de *odoriko*. (En *kanji* 踊: *odori*, baile. 子 *ko*, joven). Las *odoriko* eran muy populares y el *bakufu* hizo lo posible por acabar con sus actuaciones privadas, aunque las medidas que se tomaron no hicieron que las *odoriko* desaparecieran y el número de bailarinas apenas disminuyó.

⁷⁹ Kawatake, *Kabuki: Baroque Fusion...*, 129.

⁸⁰ Kawatake, *Kabuki: Baroque Fusion...*, 127-128.

cual se denominaban las relaciones homosexuales entre un joven y un adulto, se había establecido en Japón muchos siglos atrás. Inevitablemente, el *wakashu kabuki* conllevó connotaciones sexuales y se convirtió en el blanco de la represión del *bakufu* por las mismas razones por las cuales se había prohibido el *onna kabuki*.⁸¹

El nuevo *kabuki* atrajo mucho a los ciudadanos y militares, hecho que alarmó a las autoridades, de modo que en 1642 se prohibió nuevamente cualquier actuación femenina en los escenarios. En 1644 a petición de los que frecuentaban el teatro las autoridades cedieron y accedieron a permitir de nuevo las representaciones femeninas bajo la condición de que tendría que haber una distinción física muy clara entre los actores que interpretaran papeles femeninos y los masculinos, es decir, que el género de sus roles tendría que ser distinguido de forma clara y a partir de 1648 se redactarían varios decretos que prohibirían que los actores tuvieran relaciones homosexuales.⁸²

En cuanto a su impacto en la sociedad el *wakashu kabuki* resultó ser un punto de mira hacia los jóvenes como objetos sexuales.⁸³ Las actuaciones de chicos jóvenes fueron en un principio bien vistas por el *shōgun*, que en ese momento era Tokugawa Iemitsu, que gobernó entre 1623 y 1651. El *wakashu kabuki* se había convertido en una gran atracción, como lo había sido mujeres, pero cuando en 1652, un año después del fallecimiento de Tokugawa Iemitsu el *wakashu kabuki* fue también prohibido, ya que se consideraba que los encantos físicos de los jóvenes eran una amenaza para los habitantes. Ietsuna, el sucesor de Iemitsu, protagonizó un régimen muy represivo contra el *kabuki*. Las autoridades, alarmadas por el hecho de que algunos *samurai* habían tenido relaciones sexuales con actores jóvenes, consideraron que la homosexualidad atentaba contra la moralidad de la audiencia y los *samurai*, ya que creían que sus mentes podían corromperse entre tantos lujos y placeres. Esto dio lugar a algunos enfrentamientos entre las autoridades gubernamentales y dichos *samurai*, ya que a partir de ese momento se tuvo a los *bushi* y sobre todo a los *samurai* bajo una vigilancia constante y estricta y las relaciones homosexuales entre gente de edad proveya y adolescentes fueron objeto de muchas restricciones, aunque estas fueron sobreviviendo a lo largo de la era Tokugawa.

⁸¹ Maki, *Onnagata: a Labyrinth...*, 24.

⁸² Shively, *Bakufu versus Kabuki*, 332.

⁸³ Kawatake, *Kabuki: Baroque Fusion...*, 131.

Después de la prohibición del *wakashu kabuki* y durante un periodo de dos años las actuaciones cesaron, hasta que surgió el *yarō kabuki*.⁸⁴

Yarō kabuki, la lucha por la perduración

A partir de 1629 el *kabuki* se vio inmerso en una etapa de cambios profundos, puesto que las obras de teatro eran ahora interpretadas por hombres en plena edad adulta. En esta nueva forma de entretenimiento los actores, llamados *onnagata*⁸⁵, seguían representando los papeles femeninos y tenían que llamar la atención de los espectadores por medio de sus habilidades interpretativas, puesto que no podían continuar apoyándose en la atracción y la seducción para ganarse a la audiencia al encontrarse bajo la continua observación del *bakufu*. La exageración y la falta de realismo que caracterizaban los movimientos en las actuaciones de los *onnagata* no eran consideradas algo negativo por la audiencia. Durante el período en el que se desarrolló el *yarō kabuki*, los *onnagata* perfeccionaron uno de los estilos más populares de la actuación masculina, el *aragoto*⁸⁶, que consistía en hacer movimientos bruscos y exagerados.⁸⁷ Este estilo fue introducido por Ichikawa Danjūrō I⁸⁸, uno de los actores más destacados de la historia del *kabuki*.

Fue en este contexto en que el *kabuki* se desarrolló e incorporó nuevas formas de actuar, indumentaria y música, elementos que contribuyeron a un rápido avance técnico y desarrollo del *kabuki* de modo que a principios de la era Genroku (1688 – 1704) había alcanzado la cima de la popularidad y se había convertido en el teatro por excelencia de las clases no privilegiadas. En menos de cincuenta años pasó de ser un entretenimiento primitivo alcanzar a la perfección técnica.⁸⁹ Estos avances técnicos promovieron el

⁸⁴ Scott, *The Kabuki Theatre...*, 36.

⁸⁵ Los *onnagata* eran aquellos actores de *yarō kabuki* que representaban papeles femeninos. La palabra está formada por los *kanji* “mujer” 女 (*onna*) y “forma” 形 (*gata*). Véase la figura 5 del anexo.

⁸⁶ Kominz, *Ya no Ne*, 1; Esta técnica se utilizaba especialmente para representar escenas de lucha con el objetivo de reforzar la imagen del personaje que se interpretaba. La palabra *aragoto* está formada por los *kanji* “ara” 荒 (brusco) y “koto” 事 (cosa, suceso). Véase la figura 3 del anexo.

⁸⁷ Scott, *The Kabuki Theatre...*, 12.

⁸⁸ Ichikawa Danjūrō I fue el primer miembro de la familia Ichikawa, que se dedicó durante generaciones (y hasta la actualidad) a las representaciones teatrales desde que el oficio de actor se convirtió en hereditario.

⁸⁹ Scott, *The Kabuki Theatre of Japan*, 37.

desarrollo de nuevos diseños de telas e indumentaria, nuevos peinados y nuevos estilos de ornamentación. La influencia que el *kabuki* tenía sobre la población era innegable al tratarse de la forma de entretenimiento por excelencia de la plebe. Era frecuente que la moda, los gestos y la forma de hablar que veían los espectadores en las obras eran copiados y aplicados a la vida cotidiana, acentuando todavía más el proceso de creación de la cultura popular. Este intercambio continuo entre el teatro y su entorno social encajó al *kabuki* en la cultura urbana.⁹⁰

En esta etapa tuvo lugar el desarrollo arquitectónico del teatro *kabuki*. Los teatros requerían de más espacio para que los actores hicieran sus espectáculos, y el crecimiento de las áreas donde tenían lugar las representaciones estuvo determinado por la creación del *hanamichi*,⁹¹ una nueva área de actuación que se introdujo para acercar al actor a la audiencia, permitiendo una conexión más íntima entre actor y espectador.

Uno de los aspectos que más preocupaba al *bakufu* en relación al *kabuki* eran las prácticas homosexuales. En Japón ya eran algo común en esa época, especialmente durante las campañas militares y en templos budistas, pero sobre todo se daban entre las clases más bajas de la sociedad, por lo que cuatro años antes de la prohibición del *wakashu kabuki* ya se habían tomado medidas para prohibir la prostitución homosexual. Los teatros habían sido cerrados⁹², pero en marzo de 1653, tras las súplicas insistentes de los *chōnin* propietarios de los teatros⁹³, se permitió su reapertura.⁹⁴ Aun así, para evitar que los actores se prostituyeran, se decretó que debían raparse la mitad de la cabeza o peinarse como hombres en lugar de mujeres para parecer menos atractivos y despertar menos deseos sexuales entre la audiencia.

Esta nueva medida que tomó el *bakufu* fue un cambio de gran importancia puesto que los actores perdían todo su atractivo, pero, aun así, fue lo que permitió que el *kabuki*

⁹⁰ Hume, *Japanese Aesthetics...*, 235.

⁹¹ El *hanamichi* era una pasarela del escenario que permitía a la audiencia acercarse a los actores. La palabra se forma de los *kanji* flor 花 (*hana*) y camino 道 (*michi*).

⁹² En 1652 los actores de *wakashu kabuki* recibieron órdenes de cesar sus actuaciones en el sexto mes, y en el duodécimo se tomaron las medidas más drásticas para cerrar los doce teatros *kabuki* y de *bunraku* en Edo.

⁹³ Los gerentes de los teatros eran o bien actores que habían dado el salto a la fama y habían conseguido reunir suficiente dinero como para apropiarse de un teatro, o bien *chōnin* enriquecidos.

⁹⁴ Kawatake, *Kabuki: Baroque Fusion...*, 132.

siguiera existiendo hasta la restauración Meiji⁹⁵. Muchos actores trataron de burlar esa ley escondiendo con gorros o pañuelos su flequillo afeitado cuando desempeñaban papeles femeninos. Finalmente esta práctica también fue prohibida, así que algunos optaron por el uso de pelucas.⁹⁶ También eran frecuentes las *maegami katsura*⁹⁷, unas pelucas que cubrían solamente la zona del flequillo⁹⁸.

Pero el *bakufu* volvió a tomar medidas restrictivas contra el *kabuki*. En 1664, el *bakufu* prohibió el uso de cualquier tipo de peluca, pero algunos actores desobedecían las nuevas normas establecidas por el shogunato y se dejaban el pelo largo. Para evitar este tipo de prácticas *bakufu* decretó que los actores a partir de entonces tendrían que pasar inspección para demostrar que tenían el flequillo rapado.⁹⁹

Dados los problemas que ponía el *bakufu*, las obras de teatro pasaron de ser un espectáculo erótico que combinaba la danza y la música respaldándose en el físico de sus actores para captar la atención de los espectadores a ser una nueva forma de arte dramático. Ya no se apreciaba a los actores por su atractivo sexual, sino que se empezó a valorar la técnica de sus habilidades de actuación. El número de roles aumentó y la puesta en escena se volvió más complicada.¹⁰⁰

⁹⁵ El *kabuki* fue prohibido un tiempo mientras duraba la ocupación extranjera, pero después nuevamente volvieron a darse espectáculos.

⁹⁶ Véase la figura 6 del anexo.

⁹⁷ En japonés *maegami* (前髪) es una palabra compuesta. *Mae* 前 significa antes y *gami* es la velarización de la palabra *kami* (髪), que significa cabello. *Maegami* significa flequillo y *katsura* peluca.

⁹⁸ Shively, *Bakufu versus Kabuki*, 334.

⁹⁹ Shively, *Bakufu versus Kabuki*, 335.

¹⁰⁰ Ernst, *The Kabuki Theatre*, 5-8.

La importancia de las casas de té

Durante el periodo Edo, en los barrios en los que se encontraban los teatros abundaban las casas de té, llamadas *shibai chaya*¹⁰¹. Las *shibai chaya* se diferenciaban de las demás *chaya* porque tenían otras funciones a parte de vender comida y bebida. A través de las *shibai chaya* los espectadores compraban las entradas para ver las obras y también se utilizaban como lugares de reunión entre los intervalos de las representaciones, puesto que la gente que asistía se quedaba en el recinto desde la mañana hasta la noche, los intervalos de quedada eran muy largos y no había otras instalaciones en las que permanecer entre acto y acto, así que las casas de té tenían una utilidad muy práctica y en consecuencia fueron un auténtico triunfo. Los espectadores más ricos podían permitirse celebrar fiestas en las *shibai chaya* e invitar a sus actores preferidos.¹⁰² Un ejemplo de este tipo de fiestas fue la de Ejima y el actor Ikushima¹⁰³, que acabó siendo un escándalo y después del incidente, que tuvo lugar en 1714, el *bakufu* decretó la inhabilitación de los pasajes que comunicaban los teatros con las casas de té así como la prohibición de las reuniones entre actores y espectadores.¹⁰⁴

Las casas de té han estado íntimamente ligadas a los teatros desde la era Tokugawa hasta la actualidad, y en muchas ocasiones los dueños de las *shibai chaya* eran actores famosos que se habían enriquecido.¹⁰⁵

¹⁰¹ En japonés *shibai chaya* hace referencia específicamente a las casas de té que se encontraban en los teatros. *Shibai* 芝居 significa teatro, “*cha*” 茶 té, y “*ya*” 屋 tienda. En algunas fuentes también pueden aparecer con el nombre de *shibai jaya*, debido a las diferentes pronunciaciones del *kanji*.

¹⁰² Earle, *the Kabuki Theatre*, 7.

¹⁰³ Shively, *Bakufu versus Kabuki*, 349; Ejima era una mujer perteneciente a la alta nobleza y que residía en el Castillo del *shōgun*. Ejima servía a la madre del séptimo *shōgun* Ietsugu, que ocupó el poder de 1709 a 1716. La madre del *shōgun* le encargó a Ejima dirigirse al mausoleo de Zōjōji, y así lo hizo, pero a la hora de volver al castillo se desvió y fue a ver una obra de *kabuki*. El amante de Ejima, Ikushima Shingorō, uno de los actores, fue invitado a la fiesta que ella misma celebró en la *shibai chaya* del teatro, pero dicha fiesta fue descubierta por las autoridades y todos los implicados tanto en el asunto como los asistentes de la fiesta recibieron castigos que iban desde el destierro hasta la muerte.

¹⁰⁴ Raz, *Audience and actors*, 171.

¹⁰⁵ Scott, *The Kabuki Theatre...*, 279.

Puesto que los actores tenían prohibido abandonar los barrios en los que residían, estos establecimientos servían como lugares en los que reunirse con la audiencia. A medida que la popularidad de las *shibai chaya* fue creciendo, las autoridades tomaron medidas de nuevo y restringieron el acceso a las casas de té, aunque no las abolieron directamente porque también cumplían sus funciones reglamentarias y el comer y el beber eran considerados partes muy importantes del ir al teatro.¹⁰⁶

El ir al teatro no era una actividad que se llevara a cabo de forma individual. En sus inicios eran las *shibai chaya* las que hacían las reservas de los asientos y era esas las partes del teatro que primero se llenaban ya que la gente iba a hacer cola a horas muy tempranas para conseguir las entradas.

Habitualmente los teatros contaban con un asistente que se encargaba de traer té, vino de arroz, *sake* y otros alimentos que se repartían entre la audiencia y se consumían durante las actuaciones. Otro hecho que corrobora la importancia de las *shibai chaya* en el mundo del *kabuki* es el hecho de que los teatros no tenían baños pero las casas de té sí, dando lugar a cierta convivencia comercial entre ambos establecimientos.

Durante el período Genroku los teatros tenían dos zonas, *sajiki* y *doma*, aunque con el paso del tiempo se fueron subdividiendo.¹⁰⁷ Las *sajiki* eran salas elevadas y situadas a los laterales del escenario y que por medio de pasillos estaban conectadas a los vestuarios de los actores y a las *shibai chaya*. Los viajes constantes que tanto el público como los asistentes hacían de las *shibai chaya* a los teatros impulsaron la construcción de pasadizos que comunicaban ambos edificios. Estos pasajes fueron prohibidos en 1714 y 1723, y después de 1723 se acentuaron las medidas restrictivas de estos pasadizos con el fin de que la audiencia tuviera el menor contacto posible con los actores, aunque los gerentes de los teatros y de las casas de té seguían utilizándolos en la clandestinidad.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Shively, *Bakufu versus Kabuki*, 344.

¹⁰⁷ Raz, *Audience and actors*, 171; Las *sajiki* eran las zonas que ocupaban los espectadores más ricos. Con el paso del tiempo se hizo necesaria una división de la zona en *kami sajiki* (salas que ocupaban los más ricos) y *shimo sajiki*. El *doma*, el escenario principal donde permanecían el resto de *chōnin*, también fue dividido en *hira doma*, la zona de expectación principal delante del escenario, *taka doma*, un poco más elevada que la anterior, y la *hito doma*, la zona trasera.

¹⁰⁸ Ernst, *The Kabuki Theatre*, 89.

Los actores en la era Edo, el blanco de la represión de las autoridades

La vida del actor, su entrenamiento y sus relaciones sociales y profesionales eran lo que cautivaba a la audiencia y las principales razones por las cuales la gente iba al teatro. Lo que interesaba más a los espectadores no era el papel que el intérprete desempeñaba o la obra en sí, sino que se sentían atraídos por su manera de interpretar, por su vida privada, su alcurnia y su físico. El atractivo físico de los actores así como su capacidad interpretativa, su reputación y las relaciones románticas que a menudo tenían con los miembros de la audiencia era lo que de verdad entusiasmaba a un público eclipsado por la vida del teatro.¹⁰⁹

Los actores eran instruidos desde jóvenes y vivían en los barrios donde se encontraban los teatros o en las cercanías. El triunfo podía permitirles convertirse en dueños de los teatros o de las casas de té. Los *chōnin* que las frecuentaban podían contratar a los actores para les entretuvieran, bebieran con ellos o para tener relaciones sexuales. Esta práctica fue bastante habitual y los clientes más ricos podían permitirse el lujo de contratar grupos de actores jóvenes para que llevaran a cabo espectáculos privados en sus residencias y en muchas ocasiones pasaban allí la noche.

Los aprendices que vendían sus favores sexuales a los espectadores recibían el nombre de *iroko*¹¹⁰ y normalmente tenían entre trece y diecisiete años de edad. La mayoría de los *onnagata* durante el siglo XVII y XVIII tuvieron que empezar su carrera de actores como *iroko*.¹¹¹

La sintonía con el actor era algo que conmocionaba a la audiencia y a su vez molestaba particularmente a las autoridades, ya que los actores eran admirados y los espectadores solían buscar el contacto con ellos. Esto era un problema para el *bakufu*

¹⁰⁹ Hume, *Japanese Aesthetics...*, 217.

¹¹⁰ La palabra *iroko*, formada por los *kanji* 色 *iro* (una pronunciación antigua del *kanji* que significa “sexo”) y 子 *ko* (niño) se utilizaba para denominar a actores jóvenes de *kabuki* que también vendían sus favores sexuales a los *chōnin* que asistían a ver las obras.

¹¹¹ Hume, *Japanese Aesthetics...*, 227.

porque la gente que acudía a las obras de *kabuki* elevaba al actor a una posición social que no se correspondía la que le había sido otorgada.¹¹²

El *kabuki* era un producto destinado específicamente al entorno social de los no privilegiados de las ciudades más importantes de Japón en el período Edo, hecho evidente teniendo en cuenta la relación tan íntima que el teatro tenía con los burdeles.

Los actores debían contar con una licencia oficial para desempeñar su profesión y el *bakufu* les asignaba un edificio, en ocasiones el propio teatro, donde debían residir de forma permanente. No obstante, algunos actores no consiguieron esa licencia para poder seguir actuando y se vieron obligados a recorrer las provincias de forma ilegal dando espectáculos privados. No se conoce demasiado sobre los actores ambulantes, pero las crónicas contemporáneas dan fe de su existencia.¹¹³ Ganarse la vida era realmente complicado para los actores que viajaban de pueblo en pueblo puesto que durante el periodo Edo el entretenimiento estaba sujeto a un control muy estricto por parte de las autoridades.¹¹⁴ Normalmente estaban organizados en grupos y uno de los componentes era el encargado de conseguir clientes para las representaciones privadas.¹¹⁵

La lucha contra la represión

Las autoridades consideraban que el *kabuki* era una enfermedad en la sociedad que lentamente inyectaba en ella las malas costumbres de la inmoralidad y la extravagancia. A pesar de ello, el *bakufu* tendió a reprimir y controlar las actuaciones de teatro, así como la prostitución, antes que prohibirlas directamente porque el *bakufu* consideraba que tanto el *kabuki* como la prostitución eran males necesarios que debían mantenerse pero bajo un estricto control. El control sobre el *kabuki* y la prostitución, dos formas de entretenimiento que iban de la mano, se convirtió en una herramienta del shogunato para aliviar a la gente y evitar que causaran problemas mayores. En el legado de Ieyasu se estipula que aunque la conducta de muchos ciudadanos se viera corrompida

¹¹² Ernst, *The Kabuki Theatre*, 81.

¹¹³ Nishiyama, *Edo Culture: Daily Life...*, 125.

¹¹⁴ Nishiyama, *Edo Culture: Daily Life...*, 125-127.

¹¹⁵ Nishiyama, *Edo Culture: Daily Life...*, 130.

por el *kabuki* y la prostitución, si eran reprimidos rigurosamente o prohibidos, la población enloquecería, se rebelaría y los crímenes se producirían a diario, e incluso podría darse un frenesí de embriaguez y lascivia sin control entre los habitantes.¹¹⁶

Teniendo esto en cuenta, se puede llegar a la conclusión de que aunque el *kabuki* trajera problemas sociales porque contradecía las políticas del *bakufu* y la moral confuciana establecida, si las actuaciones teatrales eran completamente erradicadas habría revueltas, problemas sociales, y criminalidad. Los *shōgun* creían que si eso conllevaba que la ciudad de Edo se convirtiera en una ciudad problemática, los que encabezasen las revueltas llevarían dichos problemas a otras ciudades, haciendo que el problema se expandiera por todo Japón. Si bien la posible agitación social que produciría la prohibición de las actuaciones de *kabuki* era la preocupación de más peso, también había motivos económicos y políticos detrás de la permisión regulada de la prostitución y el teatro.¹¹⁷

Las autoridades optaron por solucionar el problema mediante la segregación, que permitiría controlar la prostitución y los espectáculos sin tener que prohibirlos. La concentración de esas dos formas de entretenimiento en determinadas áreas y su aislamiento en barrios específicamente creados para la proliferación de dichas actividades permitiría el acceso de los habitantes a ellas pero no al revés y la sociedad no se vería contaminada en su totalidad.¹¹⁸

Aun así, las autoridades intentaron ir más allá de la segregación meramente local e intentaron establecer distinciones claras entre las profesiones de prostitutas, bailarines y actores, ya que se consideraba que tradicionalmente estas tres profesiones habían sido la misma y era difícil controlar la tendencia continua a que unas conllevaran otras. El *bakufu* consideraba que la prostitución y la homosexualidad eran prácticas que podían causar estragos en los habitantes, ya que estas habían sido aceptadas y ejercidas durante mucho tiempo en Japón y los continuos intentos de ataques hacia ellos por parte de la

¹¹⁶ Shively, *Bakufu versus Kabuki*, 337.

¹¹⁷ Shively, *Bakufu versus Kabuki*, 335-336.

¹¹⁸ Shively, *Bakufu versus Kabuki*, 334.

burocracia inspirada por la filosofía confuciana para tratar de frenarlas resultó una tediosa repetición de leyes cuya efectividad fue dudosa.¹¹⁹

Para controlar las actuaciones teatrales, las autoridades reunían a todos los gerentes de los teatros y los actores de forma anual para informarles de las nuevas regulaciones, que cambiaban con frecuencia, y cuando consideraban que la infracción de una ley se había vuelto demasiado habitual y evidente se emitían nuevas leyes más duras. Si estas prácticas suponían un problema, las autoridades amenazaban a los actores y los propietarios haciéndoles saber que si no dejaban de infringir las leyes se llevarían a cabo medidas más severas. No obstante, los funcionarios del *bakufu* se mostraban tolerantes en lo relativo al cumplimiento de las leyes ya que siempre habían mostrado preferencia a emitir advertencias que a ejecutar las medidas concernientes.¹²⁰

La mayoría de las leyes relacionadas con el *kabuki* se han perdido, aunque se han conservado algunas en los registros de las leyes de la familia Tokugawa. En gran parte estaban destinadas a la regulación o prohibición de prácticas relacionadas con la prostitución o la homosexualidad, pero también había muchas que se redactaban para hacer efectiva la segregación del teatro y los actores del resto de la sociedad, las que regulaban y restringían las actuaciones, la indumentaria y el diseño arquitectónico del teatro para impedir que los ciudadanos fueran corrompidos, y las que prohibían las temáticas que podían suponer una mala influencia en la moralidad de la audiencia o que tuvieran una política subversiva contra las autoridades. El propósito de todas ellas era preservar la moralidad de la sociedad asegurar la protección del estado y los oficiales y funcionarios contemplaría estas medidas no como represivas, sino como medidas reformadoras.¹²¹

Para lograr dicho objetivo, el *bakufu* se encargaba de regular todos los aspectos que relacionados con las obras teatrales. La temática de las obras era restringida, así como el número de actores por obra y el número de teatros por región. Para proteger a la sociedad de la corrupción del mundo del espectáculo y del entretenimiento era necesario que los actores fueran separados física y profesionalmente del resto de la sociedad, es

¹¹⁹ Shively, *Bakufu versus Kabuki*, 337-338.

¹²⁰ Brandon, *Kabuki, five classic plays*. 120-122.

¹²¹ Shively, *Bakufu versus Kabuki*, 339.

decir que, como se ha mencionado anteriormente, los teatros debían estar alejados de los barrios residenciales y que los actores tenían que vivir en zonas específicas.

El *kabuki* en sí preocupaba al *bakufu*, pero las actuaciones privadas en las mansiones de los señores feudales de Edo, las residencias de *samurai* o los mercaderes más ricos eran un problema aún peor porque el *bakufu* quería evitar a toda costa que los nobles y los poderosos fueran contaminados, pero al no poder controlar los negocios privados esto se convertía en una lucha continua y en gran medida, sin éxito.¹²²

Entre las medidas represivas que las autoridades empleaban contra los actores se encontraban los arrestos, encarcelamientos y deportaciones, pero todas fueron insuficientes puesto que los quebrantamientos de la ley siempre persistieron. Estos acontecimientos se pueden corroborar dado el hecho de que entre 1648 y 1709 se redactaron cerca de veinte edictos ordenando que los actores no debían salir del teatro con demasiada frecuencia. En los edictos se estipulaban prohibiciones y restricciones para evitar que los actores salieran de los teatros e impedir las actuaciones privadas en casas de *samurai* o *chōnin*.¹²³ Según las leyes, una vez acabadas las actuaciones los trabajadores de los teatros no podían abandonar los barrios de entretenimiento hasta que los espectadores se hubieran marchado y si se daba el incumplimiento de alguna de estas prohibiciones los actores podían perder su licencia o ser arrestados.¹²⁴

Para evitar que los actores se fueran de los barrios de entretenimiento acompañados de *chōnin*, el *bakufu* les obligó a distinguirse del resto de habitantes y les prohibió vestirse como ciudadanos normales. De la misma forma, también tuvieron lugar abundantes prohibiciones contra los actores no registrados en los teatros para impedir que se hicieran pasar por actores y dieran espectáculos en las casas de los *samurai* o de otros nobles, enfatizando así la distinción entre los actores y el resto de la sociedad y prohibiendo las actuaciones de aficionados.¹²⁵

¹²² Shively, *Bakufu versus Kabuki*, 340.

¹²³ Shively, *Bakufu versus Kabuki*, 341.

¹²⁴ Shively, *Bakufu versus Kabuki*, 340-342.

¹²⁵ Ernst, *The Kabuki Theatre*, 90.

Conclusiones

El *kabuki* supuso una importante forma de entretenimiento que permitió a muchas personas de las clases bajas del shogunato de Tokugawa escaparse de la realidad y la represión en la que vivían. Cuando Tokugawa Ieyasu se proclamó *shōgun* su intención era que su familia permaneciera en el poder durante muchos años, tal como ocurrió finalmente. Entendió que era de vital importancia mantener a la población vigilada y bajo un control muy estricto para que eso fuera posible, de modo que aplicó un sistema de clases muy rígido e impuso un sistema que reglamentaba todos los aspectos de las vidas de los japoneses.

Aun así, desde su surgimiento el *kabuki* había gozado de una gran popularidad entre los ciudadanos. Algunos actores y dueños de los teatros se habían enriquecido gracias al éxito y la fama de las funciones, pero el *bakufu* empezó a tomar medidas contra obras, actores y teatros, aunque fue en vano, puesto que el *kabuki* ya se había convertido en un elemento que caracterizaba la cultura de los *chōnin* y no estaban dispuestos a renunciar a él.

Entonces, el *bakufu* intentó regular el contenido de las obras para que la población no se viera influenciada, pero tanto los actores como los espectadores y los dueños de los teatros siempre encontraban la forma de burlar las leyes y continuar con los espectáculos.

El *bakufu* no pudo prohibir el *kabuki* dadas las importantes repercusiones que eso podría haber tenido en las vidas de los ciudadanos si desapareciese, ya que era una de las pocas vías que tenían para liberarse de las tensiones que vivían diariamente.

Anexos

Lista de shōgun durante el periodo Edo

Shōgun	Periodo de mandato
Tokugawa Ieyasu	(1603 – 1605)
Tokugawa Hidetada	(1605 – 1623)
Tokugawa Iemitsu	(1623 – 1651)
Tokugawa Ietsuna	(1651 – 1680)
Tokugawa Tsunayoshi	(1680 – 1709)
Tokugawa Ienobu	(1709 – 1712)
Tokugawa Ietsugu	(1713 – 1716)
Tokugawa Yoshimune	(1716 – 1745)
Tokugawa Ieshige	(1745 – 1760)
Tokugawa Ieharu	(1760 – 1786)
Tokugawa Ienari	(1787 – 1837)
Tokugawa Ieyoshi	(1837 – 1853)
Tokugawa Iesada	(1853 – 1858)
Tokugawa Iemochi	(1858 – 1866)
Tokugawa Yoshinobu	(1866 – 1867)

Fuente: Deal, *Handbook to Life...*, 10.

Periodos de la historia de Japón y sus cronologías

Kofun	300 – 552
Asuka	552 – 710
Nara	710 – 794
Heian	794 – 1185
Kamakura	1185 – 1333
Muromachi	1333 – 1568
Azuchi-Momoyama	1568 – 1600
Tokugawa	1600 – 1868
Meiji	1868 – 1912
Taisho	1912 – 1926
Showa	1926 – 1989
Heisei	1989 –

Fuente: Kshetry, *Foreigners in Japan...*, 13.

Imágenes

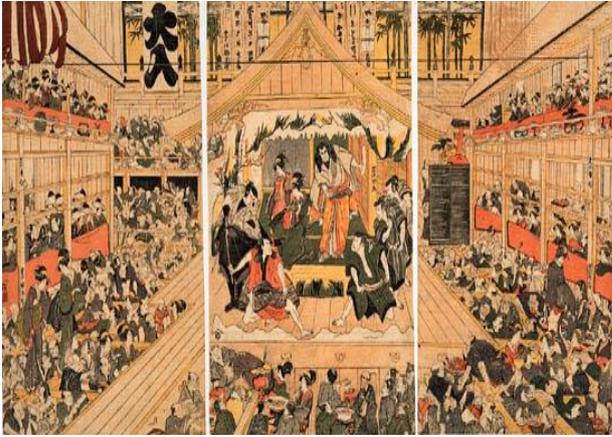


Figura 1. Teatro *Kabuki*. Imagen disponible en [<goo.gl/j4XSzB>](http://goo.gl/j4XSzB).

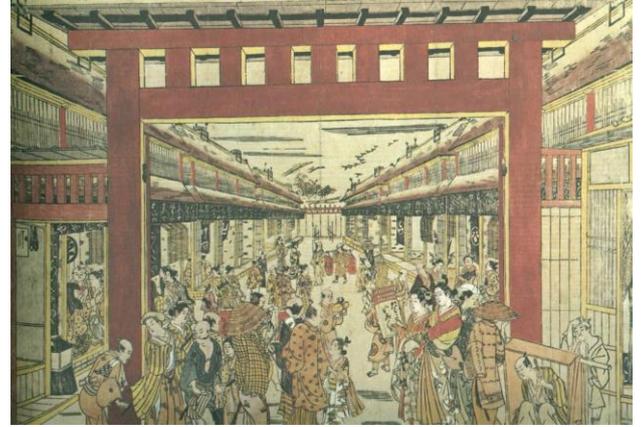


Figura 2. Barrio de *chōnin*. Imagen disponible en [<goo.gl/j4XSzB>](http://goo.gl/j4XSzB).



Figura 3. Actores representando una escena de *aragoto*. Imagen disponible en [<goo.gl/zCKxRX>](http://goo.gl/zCKxRX).



Figura 4. Okuni llevando a cabo una representación de *onna kabuki*. Imagen disponible en [<goo.gl/PdM6sX>](http://goo.gl/PdM6sX).



Figura 5. *Onnagata*. Imagen disponible en <goo.gl/7U2dfb>.



Figura 6. Diferentes peinados de la época Edo. Imagen disponible en <goo.gl/4EKC9U>.

Bibliografía

BARENDSE, R, J. *The feudal Mutation: Military and Economic Transformations of the Ethnosphere in the Tenth to Thirteenth Centuries*. Honolulu. Journal of World History. 2003.

BRANDON, J., LEITER, S. *Kabuki Plays on Stage: Darkness and Desire, 1804 – 1864*. Honolulu. University of Hawaii Press. 1997.

BRANDON, J. *Kabuki: five classic plays*. Honolulu. University of Hawaii Press. 1992.

BUTLER, L. *Emperor and Aristocracy in Japan, 1467 – 1680*. Honolulu. Harvard East Asia Monographs. 2002.

DEAL, W. *Handbook to Life in Medieval and Modern Japan*. New York. Infobase Publishing. 2005.

ERNST, E. *The kabuki theatre*. Oxford University Press. Honolulu. 1956.

FOREMAN, K. *The gei of Geisha: Music, Identity and Meaning*. Ashgate Publishing. New York. 2017.

GABROVSKA, G. *Onna Mono: The “Female Presence” on the Stage of the All-Male Traditional Japanese Theatre*. Asian Theatre Journal. Vol. 32. 2015.

GAT, A. *All the King's Horsemen: What after all are Feudalism, Semi-Feudalism and Feudalization?* 2018.

GOFF, J. *Nōh Drama and The Tale of Genji*. Princeton University Press. New Jersey. 1991.

HALL, J. W. *The Cambridge History of Japan*, Vol 4. Cambridge University Press. Cambridge. 1991.

HANE, M. *Japan: A Short History*. Oneworld Publications. London. 2000.

HAYASHIYA, E. *Génesis del teatro clásico japonés, el nōh, el kyōgen y el kabuki*. Salamanca Ediciones. Universidad de Salamanca. 1984.

HUME, N. *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*. State University of New York Press. New York. 1995.

KAWATAKE, T. *Kabuki, Baroque Fusion of the Arts*. University of Tokyo Press. Tokyo. 2001.

KOMINZ, L. *Ya no Ne. The Genesis of a Kabuki Aragoto Classic*. Monumenta Nipponica. Sophia University. Tokyo. 1983.

KSHETRY, G. *Foreigners in Japan: A Historical Perspective*. Xlibris Corporation. Bloomington. 2008.

MAKI, I. *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*. University of Washington Press. Seattle. 2016.

NISHIYAMA, M. *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600 – 1868*. University of Hawaii Press. Honolulu. 1997.

ORTOLANI, B. *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton University. New Jersey. 1990.

RAZ, J. *Audience and Actors: A Study of Their Interaction in the Japanese Traditional Theatre*. E. J. Brill. Leiden. 1983.

SCOTT, A. *The Kabuki Theatre of Japan*. Dover Publications. New York. 1955.

SHIVELY, D. *Bakufu versus Kabuki*. Princeton University Press. New Jersey. 1968.

TSUBAKI, A. *The Performing Arts of Sixteenth-Century Japan: A Prelude to Kabuki*. Educational Theatre Journal. The Johns Hopkins University Press. Baltimore. 1977.

WANG, Y. *The Language of Love in Tale of Genji*. Nagoya University. Nagoya. 2002.