
Las mujeres guerreras del teatro kabuki y el legado de las artes marciales femeninas de Japón

DEBORAH KLENS-BIGMAN

laikai Dojo (EE.UU.)

*Es traducción del artículo *Fighting Women of Kabuki Theater and the Legacy of Women's Japanese Martial Arts*, publicado en el *Journal of Asian Martial Arts*, volumen 19, número 3 (64-77), 2010*

Resumen

El personaje de la mujer guerrera ha sido un elemento básico del teatro kabuki japonés casi desde su origen. Las audiencias aceptaban estos personajes, especialmente a las mujeres guerreras de clase samurái, como parte de la descripción de la vida del periodo Edo (1603-1868). Este trabajo explora varios de los citados personajes y sugiere que estos ayudan a conformar el legado de la práctica femenina de artes marciales en la actualidad.

Palabras clave: *Onnagata*, personajes, combate escénico, habilidades marciales.

Fighting Women of Kabuki Theater and the Legacy of Women's Japanese Martial Arts

Abstract: The fighting woman character has been a staple of Japan's kabuki theater almost since its inception. Audiences accepted these characters, especially fighting women of the samurai class, as part of the depiction of Edo period (1603–1868) life. This paper explores several of these characters and suggests that they help form the legacy of women's practice of martial arts today.

Key words: *Onnagata*, characters, stage fighting, martial skills.

As mulheres guerreiras do teatro kabuki e o legado das artes marciais femininas do Japão

Resumo: A personagem da mulher guerreira tem sido um elemento básico do teatro kabuki japonês quase desde a sua origem. As audiências aceitavam estas personagens, especialmente as mulheres guerreiras da classe Samurai, como parte da descrição de vida do período Edo (1603-1868). Este trabalho explora várias dessas personagens e sugere que estas ajudam a confirmar o legado da prática feminina das artes marciais na actualidade.

Palavras-chave: *Onnagata*, personagens, combate cênico, habilidades marciais.



FANTASMA DE TAKAO

Las mujeres guerreras del teatro kabuki y el legado de las artes marciales femeninas de Japón

DEBORAH KLENS-BIGMAN

laikai Dojo (EE.UU.)

Introducción

“Estas dos espadas son el alma de mi marido,
y cuando las llevo hablo por ambos,
ya que vengo como su representante”.

~ Tonase, esposa del samurái Kakogawa Honzo
Cita de *El tesoro de los leales servidores* (Keene, 1971:134).

Imagine la escena –un personaje femenino, cara pintada con un blanco suave, vestida con un grácil kimono, se yergue desafiante, con las espadas corta y larga de su marido ceñidas en la faja del vestido. Las necesitará antes de que finalice la escena, cuando luche defendiendo el honor de su familia. La escena es de la obra *El tesoro de los leales servidores* (*Kanadehon Chushingura*), una obra de marionetas (*bunraku*) escrita en 1748 que fue adaptada rápidamente al escenario del kabuki. Aún hoy en día sigue representándose en los teatros tanto de kabuki como de *bunraku*.

Kabuki, el teatro popular y tradicional de Japón, data de principios del período Edo (1603-1868), cuando la familia Tokugawa empezó a consolidar su mandato y la clase guerrera se convirtió en gobernante de facto del país. Los teatros de kabuki aparecieron en tres grandes ciudades, Edo (Tokio), Kioto y Osaka, así como en ciudades más pequeñas. Como teatro popular, las obras se basaban en gran parte en noticias locales y escándalos. La presentación del amor prohibido, el suicidio, el asesinato, el robo y la venganza eran temáticas muy comunes. Como los escritores de la polifacética serie *Law & Order* [*Ley y Orden*], las obras disfrazaban ligeramente los detalles reales de las tramas y los personajes, no para evitar pleitos sino el cierre de los teatros por parte de los censores gubernamentales.

Las historias de samuráis tenían una presencia preeminente en el kabuki. Las audiencias sin duda disfrutaban de la idea de que los miembros de la clase gobernante fuesen tan humanos como los mercaderes de más bajo estatus. Además, las obras con guerreros estaban repletas de luchas con espadas y otras armas, eran las “películas de acción” de aquellos días. Ya fuera por simple curiosidad, por sentirse adulados o por una combinación de ambas cosas, y a pesar de todas las prohibiciones oficiales, los miembros de la clase samurái eran tan dados a ir al teatro como los demás. Puesto que el kabuki gustaba a un rango tan amplio de población durante el período Edo, es razonable concluir que el género reflejaba, de forma sutilmente precisa, la vida de dicho periodo.

Hoy en día el kabuki sólo es representado por hombres, una práctica que comenzó hacia la mitad del s. XVII cuando se prohibió a mujeres y niños aparecer en escenarios públicos. Tal actuación no se realizó tanto para blindar la moral pública (las actuaciones de mujeres y niños continuaron de forma privada), como para proteger el orden público y prevenir la mezcla no autorizada de clases (lo cual ocurría de todas formas). Aquellos hombres que representaban los personajes femeninos en kabuki, los llamados *onnagata*, han fascinado a los académicos occidentales del teatro durante más de un siglo, pero, a pesar de esta fascinación, la academia sólo muy recientemente ha empezado a considerar a los *onnagata* en sus propios términos, traduciendo sus escritos para obtener una cierta comprensión de su arte y forma de vida.

De igual forma, no se ha escrito mucho específicamente sobre el combate escénico (*tachimawari*) propio del kabuki. Pronko (1971) se refiere al entrenamiento del combate escénico en su artículo sobre el programa de formación del actor de kabuki del Teatro Nacional de Japón, y yo misma realicé una exposición sobre el tema hace varios años. Siendo un tema que ha fascinado durante muchos años, varios académicos occidentales, incluyendo Mezur (2005), Komintz (1999) y Fujita y Saphiro (eds.) (2006), han considerado de forma específica al *onnagata*, pero la información sobre las luchas de los personajes *onnagata* en el escenario es escasa.

Puestos a pensar en el *onnagata* se nos aparecen imágenes de personajes gráciles y bellos, surcando el escenario, el epitome de la belleza y la elegancia y, frecuentemente, de la tragedia. Esta imagen nos lleva a una idea de la feminidad japonesa a lo Madame Butterfly. No obstante, el repertorio del kabuki está repleto de espeluznantes demonios femeninos, fantasmas y espíritus, así como valientes mujeres samurái. Todos estos personajes femeninos se enzarzan en escenas de lucha y las obras que presentan tales papeles son populares aún en la actualidad. Este trabajo trata específicamente sobre la descripción de la habilidad marcial de los *onnagata*. En él, presto atención a varias obras del repertorio kabuki que incluyen personajes de mujeres guerreras, así como a su popularidad entre las audiencias del kabuki, entonces y ahora. En mi opinión, la popularidad de las mujeres guerreras en el teatro reflejaba hasta cierto punto la experiencia de las mujeres de clase samurái, lo que explica al menos en parte su popularidad. También podemos trazar una línea histórica entre estas mujeres guerreras y las actuales practicantes de artes marciales japonesas.

A excepción de varios autores, tales como Jones (1997) y Egerton (2000), existe una cierta reticencia a considerar a las mujeres como guerreros o luchadores. Aunque era cierto que había muchos más guerreros que guerreras, podemos encontrar mujeres guerreras a lo largo de los siglos y de las culturas. Hay evidencias en Japón, si bien es necesaria una mayor investigación, de que las mujeres de la clase samurái entrenaban con armas y se esperaba de ellas que ayudaran en la defensa de su hogar cuando fuese necesario.

El mito de “Madamme Butterfly” continúa creciendo con fuerza entre la gente que está en la mejor posición para refutarlo. Me he encontrado con artistas marciales femeninas fuera de Japón que se consideran a ellas mismas como pioneras en un mundo de hombres (para entrevistas con artistas marciales femeninas que sustentan este punto de vista, véase Hoppe, 1997). Sin embargo, al comienzo de mi entrenamiento en Japón, aunque el dojo que visité tenía sobre todo estudiantes masculinos, las mujeres practicantes no eran consideradas como “anomalías” y, en la mayoría de los casos, entrenaban al lado de los hombres. Como veremos en los próximos ejemplos, bien podría ser que los personajes de mujer guerrera (*onna budoka*) del kabuki sean las “madres” de las guerreras actuales.

Este trabajo examina escenas de combate de distintos tipos de papel femenino –la cortesana, el espíritu mágico, la bruja de la montaña y la mujer samurái–. Todas las obras estudiadas fueron escritas en el s. XVIII, encarnando, sino una norma social, al menos caracteres que no eran del todo infrecuentes en la vida real del público de la época. La idea de una mujer que pudiera coger las armas y luchar no era de ningún modo extraña para el público.

Tratando sobre tramas que a menudo implicaban a miembros de la clase samurái, las escenas de combate eran algo integral para la popularidad del kabuki. Los actores entrenaban con múltiples armas “prácticas”, tales como palos, espadas, lanzas, cuchillos y alabardas (los arcos no eran muy prácticos en el escenario), así como toda una serie de elementos poco prácticos, tales como bastones o ramas de cerezo o ciruelo. Los abanicos y los paraguas también eran utilizados como armas defensivas.

El personaje de la mujer guerrera parece no haberse desarrollado hasta después de los edictos Tokugawa exigiendo obras con argumento real. Se reconoce a Karyu Sodezaki (?-1730) el haber creado el tipo de papel de mujer guerrera, si bien no existe mucha información disponible sobre él (Mezur, 2005:80). En cualquier caso, no fue el único *onnagata* en realizar escenas de combate en el escenario. El *onnagata* considerado como uno de los grandes fundadores de este arte, Ayame Yoshizawa I (1673-1729) representó una gran variedad de personajes femeninos a lo largo de su dilatada carrera. En su comentario sobre la actuación, el *Ayamegusa*, compilado hacia 1750, dedica muchas entradas a discutir la presentación de la mujer samurái. Por ejemplo, sobre el aprendizaje para empuñar una espada:

¿Qué debería ocurrir cuando la mujer de un samurái coge su espada corta y la emprende a golpes? Cuando está rodeada por una fuerza mayor protegiendo a la hija de su señor, la mujer del samurái debería, por extraño que parezca, poder empuñar su espada más hábilmente que un hombre.

~ Dunn & Torigoe, 1969: 52

Los consejos de Ayame advierten sobre el hecho de que al entrar en escenas de lucha el *onnagata* debe tener una precaución extrema de no parecer demasiado viril, aunque sí más que competente en la lucha si así lo requiere esa parte de la obra. El autor es más conocido por su sugerencia de que la mejor forma de mantener un sentido de feminidad era comportarse como una mujer tanto dentro como fuera del escenario, un consejo práctico que al parecer fue seguido por al menos algunos *onnagata* hasta principios del s. XX (Leiter, 2006:75). Mientras que algunos académicos consideran que el consejo de Ayame se refiere más a los papeles de la elegante cortesana (considerados su especialidad), su preocupación en los comentarios por personajes menos refinados sugiere que los papeles de mujeres más aguerridas eran más difíciles de hacer creíbles como “femeninos” a ojos del público. De hecho, en la biografía de Komintz (1997), es evidente que Ayame interpretó una gran variedad de papeles a lo largo de su carrera, incluyendo rudas matriarcas samurái e incluso mujeres que se disfrazaban como hombres (por una causa importante, por supuesto). En el transcurso de esas actuaciones luchaba con espadas además de realizar otros tipos de combate en escena.

El gran rival de Ayame, Tatsunosuke Mizuki I (1673-1745), presentaba la otra cara de la moneda del *onnagata*. Mientras que el *Ayamegusa* enfatizaba la importancia de la preparación del *onnagata* de dentro a fuera, las ejecuciones de Tatsunosuke se basaban en inspirar presencia escénica y agilidad física. Pronto en su carrera se ganó las aclamaciones del público al adaptar una danza masculina con lanza al estilo *onnagata*. Según se cree, su aspecto físico también mostraba su destreza marcial en el escenario (Komintz, 1997:185). Parecería que el sentido del porte femenino de Tatsunosuke cuadra a duras penas con el de Ayame, pero esto aparentemente no importaba al público. Ayame y Tatsunosuke competían intensamente entre ellos por el título de “El mejor de Japón” hasta la jubilación de Tatsunosuke en 1704 (Komintz, 1997:204).

FOTOGRAFÍA DE HELEN MOSS
Y CHUCK GORDON.



Podemos deducir de lo anteriormente expuesto que los papeles de mujeres guerreras datan de los momentos de fundación del teatro kabuki y continúan siendo populares entre las audiencias actuales. Ya sea una guardiana del castillo con *naginata* (alabarda) o una matriarca samurái portando las espadas de su marido en la faja del vestido como muestra de autoridad, las armas en el combate escénico no eran algo ajeno al personaje de *onnagata* del kabuki.

Para ofrecer ejemplos de combate escénico del *onnagata*, me remitiré, siempre que sea posible, a las escenas específicas en las cuales se desarrolla el combate. Hago esto por brevedad y también para ahorrar al espectador los giros y vericuetos que componen gran parte de las tramas del kabuki. Aliento a aquellos que estén interesados a leer los guiones, si están disponibles, o mirar los resúmenes de las tramas, muchos de los cuales pueden encontrarse en Internet. Durante los muchos años que he asistido al kabuki, he visto todas las obras que aquí se comentan.

El espíritu femenino guerrero

La primera obra en la que consideraré el combate escénico del *onnagata* es *La puerta de amor bloqueada por la nieve* (*Tsu-moru Koi Seki no To*), que se estrenó en 1784. Gran parte del guión original se ha perdido, si bien la investigación sugiere que la trama es tan enrevesada que mejor que haya sido así. La pieza conservada, y que aún se representa, es una danza (*shosagoto*) que implica personajes que se transforman sobre el escenario, una técnica que confunde tanto a adeptos del teatro occidental como hace disfrutar a los amantes del kabuki (Brandon & Leiter, 2002: 216-17).

Sekibei es leñador y guardián de una puerta de paso situada en la profundidad de las montañas. A pesar del frío y la nieve, un misterioso cerezo espectacularmente florido está allí. Sin embargo, Sekibei no es aquel que parece ser: él es en realidad Otomo no Kuronushi, un rufián que está tramando derrocar al actual emperador. El público sabe desde la primera escena que Kuronushi es responsable de la muerte de Yoshimine Yasusada, aunque su hermano, Yoshimine Munesada, el regidor de la puerta de paso, no es consciente de su identidad.

Complicado, sí. Pero lo que nos importa aquí es una escena que, sorprendentemente, es más o menos sencilla. Kuronushi, habiendo bebido mucho vino de arroz, está durmiendo, pero antes ha jurado cortar el misterioso árbol y quemar la leña como ofrenda para atraer el beneficio espiritual hacia su despreciable causa. Una mujer vestida como cortesana aparece como de la nada y trata mediante la danza de seducir al ebrio Kuronushi. Ella le dice que su nombre es Sumizome. En realidad, la cortesana es el espíritu del cerezo. Su objetivo enfrentándose a Kuronushi es doble: detener su intento de cortar el árbol y obtener venganza por el asesinato de Yasusada, con el cual se había casado cuando tenía forma humana.



FOTOGRAFÍAS DE HELEN MOSS
Y CHUCK GORDON.

La acción de la danza comienza como un dueto de amor, pero finalmente termina en la estilizada violencia del combate escénico, con Kuronushi blandiendo su enorme hacha y Sumizome utilizando ramas del cerezo en flor como armas mágicas y prácticas.

Como en la mayoría de combates escénicos, la acción transcurre al son de campanas, en este caso marcando un ritmo constante. Como en toda buena

escena de combate, la ventaja de uno u otro no para de cambiar, con el clímax en el magnífico movimiento de arquear la espalda hacia atrás (*ebisori*, o “curva de la gamba”) realizado por Sumizome para evitar la malévol hacha de Kuronushi. En la representación que presencié, la cabeza del *onnagata* casi tocaba el suelo, produciendo exclamaciones de sorpresa por parte del público, vítores y aplausos espontáneos.

A medida que el combate progresa, los antagonistas toman más y más la apariencia de sus yo interiores. Utilizando un compartimento especial del hacha (y la hoja del hacha como espejo), el actor de estilo masculino (*tachiyaku*) que hace de Kuronushi, transforma su apariencia en un demonio con pelo y ojos terribles y lengua roja. Sumizome va poco a poco transformándose de cortesana a un vengativo espíritu mágico, con el pelo suelto y un resplandeciente kimono con estampados en forma de cerezo. La escena final muestra a Sumizome triunfante, de pie sobre el derrotado Kuronushi, habiendo protegido el árbol, vengado a su marido y derrotado la maligna trama contra el trono, todo a la vez.

Al considerar esta escena, Sumizome no lucha hasta que es provocada. Aguanta numerosos insultos de Kuronushi, incluyendo el asesinato de su marido terrenal –siendo el acto que precipita su ira el corte del cerezo, con lo que Kuronushi la hubiera matado también–. Ella está también, en este caso, actuando en defensa propia. Sin embargo, como veremos, la defensa propia es sólo una de las razones por las que un personaje femenino decidiría luchar.

La cortesana guerrera

La siguiente obra a considerar es una de las más famosas de los repertorios del kabuki y *bunraku*, se titula *Yoshitsune y los mil cerezos* (*Yoshitsune Senbon Zakura*) y fue estrenada en 1747. El argumento trata de un personaje histórico real, Minamoto no Yoshitsune (1159-1189), un famoso general de la guerra entre los clanes Heike y Genji (llamada la Guerra Gempei, 1180-1185). Yoshitsune, gracias a sus espectaculares habilidades como general de campo, ayudó a la derrota del clan Heike. Sin embargo, haciendo tal cosa, provocó la ira de su hermano mayor, Minamoto no Yoritomo (1149-1199), preocupado porque la victoria embriagara a Yoshitsune y pudiera levantar su mano contra él. Como resultado, Yoritomo persiguió a Yoshitsune por la campiña, donde le alcanzaría y daría muerte (Sato, 1995:110-113).

Aunque el conflicto real ocurre durante el período Heian tardío, los trajes de *Yoshitsune y los mil cerezos* reflejan la época de su escritura, en el s. XVIII. Es una de las obras del repertorio que son reproducidas de manera más o menos íntegra, proceso que en kabuki le lleva a uno a tener que asistir a los programas diurnos y nocturnos, para un total de ocho horas de representación. Aunque se observa un alto grado de licencia literaria, Yoshitsune no sólo es perseguido por hombres al mando de su hermano, sino también por los famosos guerreros del clan Heike. Si bien estos fueron derrotados y muertos en la realidad histórica, mediante trucos de guión se da a entender que no fue así, sino que acudieron a hostigar a Yoshitsune que seguía su camino de escondite en escondite. Este argumento ficticio distorsiona algunos personajes históricos y hace de *Yoshitsune y los mil cerezos* una de las obras kabuki que son casi tan divertidas de leer como de ver.

La amante de Yoshitsune, Shizuka Gozen, es el personaje que nos interesa. Es una bailarina que actúa para la nobleza. Tales personajes se mostraban a menudo con espadas ceñidas a la faja del vestido, pero el traje de Shizuka en la obra refleja un papel de princesa, incluso aunque el estilo de la representación refleje el de una cortesana, una prostituta altamente formada adepta al baile y al canto.

Al principio de la obra (Jones, 1993), agentes leales a Yoritomo se han enfrentado a Yoshitsune. El criado de Yoshitsune, el fiero Saito Musashibo Benkei, está decidido a impedir que den alcance a su señor, incluso cuando Yoshitsune considera que despachándolos con violencia sólo enfurecerá a su hermano. Yoshitsune debe detener a Benkei, pero ¿cómo? Rápidamente Yoshitsune llama a Shizuka, la ordena que entre en la refriega y contenga a Benkei antes de que cause grandes daños. Respondiendo de forma inmediata, Shizuka se ata las vestimentas con una correa, coge una *naginata* que estaba colgada sobre la puerta y se apresura para detener la pelea. El narrador, utilizado tanto en obras de marionetas como de kabuki, nos cuenta lo que ocurre a continuación:

Entonces, cogiendo la alabarda [sic] del gancho,
Shizuka la sujeta con fuerza bajo el brazo,
Y en la refriega
Entra la mujer guerrera.
De ese modo, la historia de las hazañas de Shizuka
En el ataque nocturno a Horikawa
Será contada en tiempos aún por venir.

_ Jones, 1993: 8

Más adelante en el transcurso de la obra, Yoshitsune se sorprende por el hecho de que uno de sus sirvientes, Tadanobu, parece encontrarse en dos lugares a la vez. Los hombres le parecen idénticos, por lo que debe estar actuando algún tipo de magia. El falso Tadanobu ha estado viajando como guardaespaldas de Shizuka, al que Yoshitsune ha dado un famoso tambor para que lo guarde. Deseoso de saber quién, o qué, es el impostor, da su espada a Shizuka y le pide que averigüe la verdad. En la escena siguiente ella interroga a Tadanobu mientras lo amenaza con la espada. El falso Tadanobu, un zorro mágico en realidad, realiza una serie de acrobacias prodigiosas perfectamente sincronizadas para esquivar la espada de Shizuka. Camina por el pasamano de un porche elevado y, en el momento álgido de la escena, realiza una bella “curva de gamba” descendiendo en salto de las escaleras para evitar el corte. Finalmente, Shizuka desenmascara la identidad real de Tadanobu, y la obra continúa desde este punto.

Como en la mayoría de combates escénicos de alta calidad, la verisimilitud en el uso de las armas es un elemento importante de cualquier escena de lucha. Es relevante que el narrador atienda al hecho de que Shizuka coloca la *naginata* “bajo su brazo”. En Tendo-ryu, un arte marcial que data del período Edo y que hasta la actualidad es mayoritariamente practicada por mujeres, la colocación de la *naginata* bajo el brazo es exactamente la forma correcta de sujetarla, acomodando tanto la longitud como el peso del arma. En las escenas de combate en general, aunque a veces son fantasiosas en grado sumo, el agarre básico de las armas por parte de los personajes masculinos y femeninos tiene en cuenta sus características

especiales. A pesar de todos los elementos ilógicos y fantásticos, las escenas de lucha a menudo mantienen cierto sentido de credibilidad –una especie de “lógica kabuki”– aceptada por las que eran (y aún son) audiencias muy críticas.

Lo extraño sin embargo es que Shizuka, a lo largo de gran parte del resto de la obra, es presentada como la perfecta amante cortesana, cuyo deseo de seguir a Yoshitsune en el peligro es tan fuerte que tiene que ser atada a un árbol para evitarlo. Su pesar al separarse de él hace que lllore del modo más lastimero pero, aún así, armada primero con una *naginata* y después con una espada y teniendo una misión, muestra ser superior a un sirviente grandullón y a un zorro mágico.

La bruja vengativa

Las *yamamba* son brujas de la montaña y han tenido un lugar desde hace mucho en el folklore japonés. La versión kabuki de *Komachi Yamamba* está basada en una obra de marionetas de Chikamatsu Monzaemon, estrenada en 1712 y adaptada al kabuki en 1795 (Aragoro, s.f.:1).

Como es normal en las obras de marionetas y de kabuki, el argumento es complejo y contiene gran variedad de giros no muy lógicos. Una cortesana, Yaegiri Oginoya, llega a la casa de la princesa Omodaka. Puede oír una música proveniente del interior que compuso su marido, al que está buscando. Yaegiri convence a los residentes de que es una adivina y la invitan a participar en los entretenimientos que se están desarrollando. Una vez dentro encuentra a su marido, disfrazado como vendedor de tabaco, formando parte de la fiesta. Se suponía que el marido de Yaegiri se había embarcado en una venganza contra el hombre que mató a su padre, y ella se enfada por encontrarlo allí. Cuando él se entera de que el asesino ha sido eliminado se suicida debido a los remordimientos, jurando que su espíritu entrará en su mujer y le dará gran poder (Aragoro, s.f.: 2). En ese momento, un grupo de enemigos llega para raptar a la princesa. Su valiente guardaespaldas femenina, Shiragiku, desenvaina su espada corta y salta en su defensa. Consigue mantener a raya a varios asaltantes que portan lanzas, persiguiéndoles hasta que salen del escenario. Yaegiri, ahora totalmente transformada por el espíritu de su marido en una *yamamba*, se ocupa de los demás atacantes gracias tanto a la magia como a su destreza marcial. Al final de la escena, la *yamamba* se encuentra pisando la espalda de uno de ellos, con el pelo revuelto, con el poder de la magia casi saliendo por las yemas de sus dedos. Decir que esa escena es satisfactoria desde el punto de vista teatral es quedarse corto. En esta obra, los personajes femeninos no son sólo claramente los virtuosos, sino que tienen la valentía y la destreza marcial para triunfar sobre sus adversarios masculinos, a pesar de estar numéricamente en desventaja.

Lealtad femenina

Finalmente, nos centramos en la obra que representa la quintaesencia de la lealtad y la venganza femenina, *La montaña de espejos: el tesoro de lealtad de una mujer (Kagamiyama)*, estrenada en 1782. Como su contraparte masculina, *El tesoro de los leales servidores, La montaña de espejos* es también una obra de títeres que fue adaptada al kabuki al año siguiente. Fue escrita por Yo Yotai, un médico con acceso habitual a los hogares de los samuráis. La razón aparente



aducida para su escritura era para el deleite específicamente del público femenino, particularmente de la clase samurái. *La montaña de espejos* se representaba durante la primavera, cuando las mujeres samurái viajaban a las ciudades durante varios días en sus visitas anuales a sus casas (Brandon & Leiter, 2002:175). Debido a esta altamente crítica audiencia, la representación de la vida en el hogar de un señor de alto rango y del comportamiento de las mujeres allí empleadas debió ser bastante convincente. De hecho, la trama de la obra fue desarrollada a partir de algunos incidentes reales, incluyendo uno que implicaba al poderoso clan Maeda, en el que una sirvienta de clase samurái se venga ante un acto de humillación sufrido por su señora en 1724 (Brandon & Leiter, 2002:174). Hay escenas de combate de personajes femeninos a lo largo de la obra. De modo interesante, el personaje principal de los “malos”, Lady Iwafuji, y los de sus sirvientas son representados por actores con estilo masculino.

Al principio de la obra, Lady Iwafuji, una aspirante a princesa de un clan poderoso con muy mal genio, reta a otra dama, Onoe, a un duelo de espada. Resulta que Onoe pertenece a la clase de los mercaderes y, consecuentemente, no había aprendido a luchar. Como es provocada por Iwafuji en presencia de la señora de la casa, su sirvienta, Ohatsu, aparece en escena. Ohatsu, aunque ostenta un bajo rango en la casa, proviene de una familia samurái y ha sido entrenada para luchar. Ella asegura que Onoe la ha entrenado y se ofrece a tomar parte en el duelo en su lugar. Ohatsu, que resulta ser muy diestra, supera a Iwafuji en el combate, implicándose de tal modo que olvida su posición inferior y las repercusiones que eso traerá para Onoe, al ganar el duelo hiriendo a Iwafuji en la mano.

Iwafuji, enfurecida, se venga de la delicada Onoe robando un valioso trozo de madera de incienso que la dueña de la casa le había entregado para que lo guardara, reemplazándolo por una zapatilla. Iwafuji acusa a Onoe del robo, castigándola y golpeándola en la cabeza con la zapatilla. Haber sido golpeada en la

cara con un calzado, y además de modo injusto, representa un insulto demasiado grande para que Onoe lo pueda soportar. Considera que no hay otra opción que volver a sus aposentos y suicidarse. Ohatsu encuentra a su señora moribunda y jura venganza contra Iwafuji, lo que consigue en otra espectacular escena de combate, caracterizada por los gráciles movimientos de los *onnagata*. En un determinado momento, Ohatsu consigue herir a Iwafuji en el hombro, si bien no hay una clara vencedora en la pelea. Finalmente, Ohatsu engaña a Iwafuji para que se acerque fingiendo estar inconsciente. Cuando se acerca, Ohatsu clava a Iwafuji el cuchillo que Onoe utilizó para suicidarse. A continuación coge la misma zapatilla que utilizó para golpear a su señora y golpea el cuerpo de Iwafuji con ella, como pago por el insulto que llevó a la muerte de su señora. Aunque Ohatsu hace los preparativos para seguir a Onoe en su muerte, se lo impiden y es aclamada como una heroína por destruir a la malvada Iwafuji. Como joven sirviente samurái, Motome, señala:

Iwafuji era una mujer malvada que trataba de destruir el clan.
Ohatsu, eres un modelo de lealtad al matar a Iwafuji para vengar la
muerte de tu señora...

~ Brandon & Leiter, 2002: 212



Los personajes de la obra utilizan en los duelos espadas de entrenamiento hechas de madera. Deben existir diferentes razones para ello; una son las exigencias teatrales, ya que la *naginata*, un arma de uso más común entre las mujeres, es más difícil de manejar en escena. Las mujeres samurái se entrenaban con diversas armas, incluyendo arcos, espadas cortas, cuchillos e incluso lanzas. La utilización de espadas de madera para la escena de esgrima probablemente no se distanciaba

mucho de la realidad, o el público samurái femenino hubiera reaccionado ante ello.

La montaña de espejos no ha sido tan popular como su equivalente masculino, *El tesoro de los leales servidores* (que también incluye combates escénicos de *onnagata*, tal y como se menciona al principio de este trabajo), pero aún así se representa con cierta regularidad. Cuando observé las clases del Teatro Nacional de Japón en 1992, el profesor encargado del estilo femenino era un *onnagata* retirado que había obtenido el reconocimiento por su actuación como Ohatsu en la década de 1950. Vi representada *La montaña de espejos* por un grupo aficionado de kabuki, y si bien para mi propia decepción las escenas de combate fueron acortadas, eran aún suficientemente buenas para contribuir a una experiencia teatral convincente. Creada en un tiempo donde los samuráis representaban la clase dirigente de facto, *La montaña de espejos* expone literalmente un espejo a la experiencia de las mujeres samuráis de mediados del período Edo.

Conclusión

Este pequeño conjunto de ejemplos muestra que los personajes femeninos, aún no siendo tan beligerantes como sus homólogos masculinos, no eran ajenos a las luchas desarrolladas en las obras de kabuki. Ohatsu es particularmente fascinante ya que jadea muy alterada y debe ser calmada para evitar que hiera a Iwafuji más allá de un solo golpe en la muñeca durante el combate. Shizuka muestra cierta ferocidad cuando interroga al falso Tadanobu por mor de su amado. Las grandes audiencias femeninas (y samurái) de *La montaña de espejos* y otras obras con personajes femeninos de corte marcial muestran que estos tipos de papeles se acercaban más de lo que se separaban de la representación de la vida durante el período Edo, y los escritos de Ayame y otros *onnagatas* enfatizan la necesidad de mantener la ilusión de realismo en el público. La apariencia relativamente normal de los papeles de mujeres guerreras en el contexto de las obras subraya la idea de que el entrenamiento de artes marciales para mujeres en ciertas clases durante el período Edo era aceptado socialmente de modo general. Como yo misma me dedico al entrenamiento, puedo mirar hacia estas mujeres como precursoras distantes, más si cabe cuando los personajes que admiraban continúan siendo revividos por las mujeres guerreras del kabuki.

AGRADECIMIENTOS

La autora quiere agradecer a las siguientes personas su encomiable ayuda en la preparación de este artículo: Helen Moss, Oana Garcia, Emily Gordon, Chuck Gordon y Mariano Garcia.

REFERENCIAS

Aragoro, S. (s.f.). Yaegiri. www.kabuki21.com/yaegiri_kurawa_banashi.php (acceso 07/08/08).

-
- Brandon, J. & Leiter, S. (Eds.) (2002). *Kabuki plays on stage, Vol. 2: Villainy and vengeance 1773-1799*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Dunne, C. & Torigoe, B. (Eds. y Trads.) (1969). *The actors' analects*. NY: Columbia University Press.
- Edgerton, R. (2000). *Warrior women: The amazons of Dahomey and the nature of war*. Boulder: Westview Press.
- Fujita, M. & Shapiro, M. (Eds.) (2006). *Transvestism and the onnagata traditions in Shakespeare and kabuki*. Folkston: Global Oriental Ltd.
- Hoppe, S. (1998). *Sharp spear, crystal mirror: Martial arts in women's lives*. Rochester, VT: Park Street Press.
- Jones, D. (1997). *Women warriors: A history*. London: Brassey's.
- Jones, S. (Tr.) (1993). *Yoshitsune and the thousand cherry trees*. NY: Columbia University Press.
- Kabuki-za Theatre (1992). *Kabuki August 1992 program*. Tokyo: The Japan Times Ltd.
- Keene, D. (Tr.) (1971). *Chushingura: The treasury of loyal retainers*. NY: Columbia University Press.
- Kominz, L. (1997). *The stars who created kabuki: Their lives, loves and legacy*. Tokyo: Kodansha International.
- Leiter, S. (2006). Female-role specialization in kabuki: How real is real? En M. Fujita & M. Shapiro, *Transvestism and the onnagata traditions in Shakespeare and kabuki*. Folkston: Global Oriental Ltd. pp. 70-81.
- Matsubane Geino Productions (1992). *Kodomo kabuki kagamiyama kokyo no nishikie* (program). Tokyo: Mitsubane Geino.
- Mezur, K. (2005). *Beautiful boys, outlaw bodies: Devising kabuki female-likeness*. NY: Palgrave MacMillan.
- Pronko, L. (1971). Learning kabuki: the training program of the National Theatre of Japan. *Educational Theatre Journal*, 23(4): 409-430.
- Sato, H. (1995). *Legends of the samurai*. Woodstock, NY: Overlook Press.

