

Pascual Galbis, Pau.

Profesor auxiliar, Licenciatura em Artes Visuais. Departamento de Artes e Design, Universidade da Madeira

Animación, marionetas y teatro Kabuki. El discurso cinematográfico de Eisenstein como herramienta etnográfica en la cultura japonesa

Animation, puppets and Kabuki theater. Eisenstein's cinematographic discourse as an ethnographic tool in Japanese culture

PALABRAS CLAVE

Animación, marionetas, teatro Kabuki, Eisenstein, cultura japonesa, teoría del cine

KEY WORDS

Animation, puppets, Kabuki theater, Eisenstein, Japanese culture, film theory

RESUMEN

El montaje filosófico propuesto por S. M. Eisenstein, funciona como un método válido de inserción antropológica en la cultura japonesa; en concreto, del teatro Kabuki. En el cual, el sonido, el movimiento, el espacio y la voz, funcionan como elementos de igual importancia cognitiva, que estimulan artísticamente al público. Además, la actuación en general, se efectúa a diferencia del teatro occidental, sin transiciones, con una destacada importancia del minimalismo escénico, del maquillaje, y vestuario. Significando a más, grados emocionales de los personajes, semejantes a las teorías *extáticas* del cineasta ruso. También señalar, la transformación artificial de los intérpretes en marionetas, *-teatro Bunraku-* e imitando sus gestos y muecas esenciales, en consonancia con el relato. De la misma manera, los actores japoneses emplean unos movimientos corporales siempre fragmentados, considerados y delicados. A veces, con una extremada lentitud, similares a las funciones del teatro *Noh*. Unas coreografías exactas y extraordinarias, muy cercanas a la biomecánica de Meyerhold y a los ensayos sobre las marionetas de Kleist, que tanto inspiraron al director soviético en su época de las vanguardias. Igualmente, en el Kabuki, se observa un efecto de *animación*, conseguido con la superposición gradual de los escenarios y cosméticos faciales, que produce en el espectador, la sensación del transcurso fluido del tiempo, sin interrupciones. En suma, conceptos y formas que son mismamente encontradas, en las películas, dibujos, ideas y técnicas cinematográficas de Eisenstein, formuladas a través de los años, e influidas en parte por dichas poéticas. Por último, esta comunicación pretende indagar la relación existente entre una etnografía nipona y la estética fílmica de Eisenstein, realizando sus aportaciones animáticas, somáticas y otros ataderos intelectuales disciplinares.

ABSTRACT

The philosophical montage proposed by S. M. Eisenstein works as a valid method of anthropological insertion in Japanese culture; specifically, the Kabuki theater. In which, sound, movement, space and voice function as elements of equal cognitive importance, which artistically stimulate the public. In addition, the performance in general, is carried out unlike Western theater, without transitions, with an outstanding importance of scenic minimalism, makeup, and costumes. Meaning more, emotional degrees of the characters, similar to the ecstatic theories of the Russian filmmaker. Also note the artificial transformation of the performers into puppets - Bunraku theater - and imitating their essential gestures and grimaces, in line with the story. In the same way, Japanese actors use body movements that are always fragmented, considered and delicate. Sometimes extremely slowly, similar to Noh theater performances. Some exact and extraordinary choreographies, very close to Meyerhold's biomechanics and Kleist's essays on puppets, which inspired the Soviet director so much in his time of the avant-garde. Likewise, in Kabuki, an animation effect is observed, achieved with the gradual superimposition of scenes and facial cosmetics, which produces in the spectator the sensation of the fluid passage of time, without interruptions. In short, concepts and forms that are found in Eisenstein's films, drawings, ideas and cinematographic techniques, formulated through the years, and influenced in part by said poetics. Finally, this communication aims to investigate the relationship between a Japanese ethnography and Eisenstein's film aesthetics, highlighting his animatic, somatic and other disciplinary intellectual contributions.

INTRODUCCIÓN

En Eisenstein encontramos la urgencia constante de operar en los intersticios de diferentes ciencias, entre lingüística y antropología, entre psicología y estética, entre la historia del arte y la biología.

Francesco Cassetti¹

En efecto, queda aprobado el interés arqueológico del director Serguei M. Eisenstein, por indagar en los resquicios de los saberes de la humanidad. De hecho, es el autor de un pensamiento, que está directamente reflejado en sus propuestas teóricas sobre el montaje. En su constante afirmación de que el medio cinematográfico, debería siempre producir estímulos artísticos sobre la mente y cuerpo del espectador; y sobre todo, la creación de una idea del montaje, que no solamente se encuentra en el cine, sino que subyace en la historia del arte, la cultura y antropología, de manera universal. Es en ese punto, cuando utiliza el montaje como una herramienta etnográfica e ideológica que ensambla signos socio-culturales ocultos con otros, aportando o desvelando significados distintos. En esta comunicación, se procederá a estudiar esos mismos procedimientos cinematográficos, aplicados a la cultura japonesa, en especial al teatro *Kabuki*, y a los procesos animáticos, que tanto aparecen en algunas de sus películas, como en sus extensas averiguaciones teóricas.

Desde sus inicios profesionales, como escenógrafo y dibujante, en la recién inaugurada Unión Soviética, Eisenstein concibe una mayor expresividad para los intérpretes, -primero en el teatro y luego en el cine-; pues sus acciones, deben de contagiar emotivamente al espectador. En cierto modo, y conforme sus estudios, el movimiento efectuado por un actor, debe concebirse como un montaje de diferentes posiciones contrastantes, que le otorgarían una cualidad de atracción. La palabra, atracción, -posteriormente definida por el cineasta soviético: como estimulante artístico,- es cualquier momento agresivo en la escena del teatro o cine; es decir, cualquier elemento -escénico- que somete a la audiencia a una influencia emocional o psicológica, calculada *matemáticamente* para producir choques emocionales específicos en el espectador. El conjunto de estos choques, es de naturaleza ideológica, y con una finalidad propagandista. Posteriormente, estas disertaciones, culminarían con el tratado *Del movimiento expresivo*, (1923) elaborado junto a Sergei Tretyakov. Por lo demás, hay que añadir que tal trabajo, estuvo inspirado en la *Biomecánica* de Meyerhold, -maestro de Eisenstein-, en la que analiza los movimientos de los actores, y su transmisión sensitiva y cultural al público. Esa teoría y práctica, está dividida, en cuatro fases físicas: *otkas*, (rechazo) *posyl*, (envío) *tormos* (freno) y *stoika* (retención); o sea, resumido en la intención, realización y reacción del ejecutante. Para ser expresiva y miméticamente contagiosa, una acción debe de concebirse como un montaje de diferentes posiciones contrastantes, que le otorgan una cualidad de atracción. En cierta manera, Meyerhold, es un director de escena, al que se le acusa de haber *matado al actor*, de haberlo convertido en títere. (Brázhnikova, 2009 : 430) A principios de la década de 1920, algunos críticos incluso hablaban de la profanación del arte teatral. A más, considera al movimiento como un medio de expresión sumamente poderoso en la representación, afirmando que el movimiento escénico es más importante que el de cualquier otro elemento de la función. A lo sumo, incide en *lo exterior escenográfico*; es decir, en la máxima economía, laconismo y funcionalismo, aplicados al movimiento gestual de los actores -*cómicos*-. Opuesto radicalmente al método afectivo, meditativo y psicológico de Stanislavski. Por tanto; para Meyerhold, su intención principal es el de perfeccionar el cuerpo del actor, a través de disciplinas circenses y gimnásticas, para así de este modo, llegar a una obra con una armonía plástica y rítmica total.

Si hubiera estado más familiarizado con las enseñanzas de Iván Pavlov, habría llamado a la teoría del montaje de las atracciones, la teoría de los estimulantes artísticos.

Sergei Eisenstein²

Por otro lado, también hay, en las premisas iniciales de Eisenstein, una cierta presencia de la psicología reflexológica de Iván Pavlov, con sus diagnósticos sobre acción y reacción, ante estímulos externos. Es notable, como en este período vanguardista, el cineasta soviético, enfatiza la parte científica, materialista y experimental. Similar, a la psicología objetiva rusa, que sólo estudia las emociones exteriores del ser humano, no el inconsciente.- Por ejemplo, citar a Vladimir Bekhterev o Pavlov, pues ambos, no creen en el psicoanálisis freudiano.- En relación, al tratado *Del movimiento expresivo*, nos interesa su parte cognitiva y coreográfica, empleada por los actores; que Meyerhold iniciará previamente, con sus evidentes influencias del teatro *Kabuki* japonés, efectuando ejercicios que profundizan en la relación entre el movimiento del actor y la forma o dimensión del espacio escénico. A principios del siglo XX, Meyerhold anda interesado en la implantación de un *antinaturalismo* en la dramaturgia, y en un contacto, más estrecho entre el actor y el público (Brázhnikova, 2009: 429). La representación de la clásica *caja italiana* le incomoda, revisando las aportaciones de otros teatros; entre ellos, el del *Kabuki*. De hecho, utilizando del teatro japonés: sus biombos, -ahora convertidos en móviles con ruedas- y telón rojo, para el proscenio. Además de cambios de decorado que son visibles para el público, e integrando en el espacio escénico, dos elementos: El primero, en el que el autor ve la obra junto al público, bajando al patio de butacas y subiendo al escenario, por un lado; y por el otro, en la sala, están encendidas durante todos los actos unas luces. También, y durante el transcurso de las obras, aparecen unos hombres

¹ (Cassetti citado en Grossi, 1993 : 167).

² (Eisenstein 2002 : 12).

vestidos de negro, que cumplen el papel, a la vez de *kuroko*, (negro), *koken* (mirar desde atrás) y *gidayu*, (canto); encienden las velas, indican el inicio de la obra tocando una campanilla de plata, anuncian el intermedio, comentan las acciones, traen y sacan los objetos, y ayudan a los actores a arreglarse el vestuario. (Edward 2006 : 246) Por último, Meyerhold elimina la distancia entre el patio de butacas y el escenario. Una ruptura de notable valor artístico, lograda mediante el lenguaje y la estructura del teatro Kabuki, cuyo legado trascenderá a su discípulo, e igualmente director de escena, Eisenstein; pero esta vez, desplazándola, directamente al medio cinematográfico y a sus entresijos teóricos. Desde siempre, Eisenstein, estuvo interesado en la cultura japonesa. Estudió su idioma, matriculándose en el Instituto de Lenguas Orientales de la Academia Militar de Moscú en 1920, llegando a conocer muchos de sus ideogramas kanji. Practicó el haiku, y se inició en el teatro Kabuki, que tanta relevancia tendría en sus principales postulados conceptuales. Además viajó al país del sol naciente, para producir una película, pero que desgraciadamente no consiguió consumir. (Eisenstein 2020 : 30) En cierta manera, lo japonés, era su gran ejemplo cultural, extraído de sus teorías de *las formas del montaje precinematográfico* de 1928-29, sumadas al carácter antropológico *del montaje y el pensamiento pre-lógico* de 1929-32, e influido por la *mentalidad primitiva* de Lévy-Bruhl. Esas formas epistémicas, son como un método de penetración etnográfica en los signos socio-culturales de ese mismo país asiático; en especial, en los artísticos, -como son las artes visuales, poesía y teatro; a excepción de su cine nacional, que en aquel tiempo el director ruso no lo consideraba oportuno analizar-; para revelar significados nuevos, sumándose a otros o alterar los antiguos. A lo sumo, para Eisenstein, el cine lo concibe como un instrumento, que no tiene la obligación de reproducir la realidad, sino plasmando sobre ella un cierto discurso ideológico, denominando al filme, como un discurso articulado y no como representación. En el transcurso de toda su vida, sus tres ejes principales de ese discurso articulado, son: El fragmento y el conflicto. La extensión del concepto de montaje, y La influencia en el espectador. En esta misma disertación, nos interesa más, la aplicación del montaje como un léxico etnográfico y animático en la cultura japonesa, y la influencia en el espectador, provocada por la estética minimalista y hiper-expresiva, de la dramaturgia oriental.

METODOLOGÍA

Esta investigación, trata sobre la práctica, técnica y sistema filosófico cinematográfico de Eisenstein; como unas herramientas válidas y contemporáneas, para desgranar actitudes, conceptos animáticos y signos cosificados, presentes en la plástica y relato del teatro Kabuki japonés. La teoría fílmica y narrativa, está apoyada desde el principio, por las indagaciones del propio Eisenstein, Gross y Jacques Aumont; así como del estudio del sonido y del análisis audiovisual propuesto por Michel Chion. De la interrelación del teatro Kabuki, con la obra de Vsevolod Meyerhold, son especialmente valiosas las publicaciones de Violetta Brázhnikova y Braun Edward. Por otra parte, en referencia a los enunciados de la cultura y literatura japonesa, -Kabuki, Noh e Bunraku-, son destacados los libros de Masao Yamaguchi, Shutaro Miyake, Javier Vives, y Cora Requena Hidalgo. En relación, con el aspecto objetual-surrealista y animación, es notable los presupuestos estéticos de Jan Švankmajer. Finalmente, sobre las marionetas, enfatizar el manuscrito de Heinrich von Kleist, como parte espiritual y conceptual escultórica destacada.

DESARROLLO

1. Eisenstein, procesos animáticos, marionetas y el teatro Kabuki como vehículo epistémico

El arte del Kabuki, consiste no en presentar como tales las cosas reales, sino por el contrario en hacerlas irreales. A partir de ello, se puede concluir que la representación simbólica es el alma del Kabuki

Shutaro Miyake³

Un simbolismo extraordinario de raíces animistas, creado por una bailarina-sacerdotisa llamada Okuni, perteneciente al santuario Izumo-taisha, y que en su forma original, no era una obra teatral, sino una danza ritual de plegaria. La leyenda, comenta que Okuni, lograba atraer a gran cantidad de espectadores, gracias a que aparecía en escena, un personaje que evocaba el espíritu de Yamasaburo Nagoya, un joven muerto en una épica batalla. Etimológicamente, la palabra Kabuki, está formado por los kanjis, *ka*, *bu*, *ki*, siendo *ka* y *bu*, significado de música y danza, y atribuyendo a *ki*, el significado de habilidad o persona habilidosa en un sentido artístico. Además la palabra, tiene connotaciones de lo escandaloso, extraño, moral poco ortodoxa, y lo que está de moda. Primero, dicho teatro, fue prohibido por la prostitución ejercida por las actrices, luego también fue proscrito por la inclinación a la prostitución y homosexualidad, efectuados por sus sustitutos, unos chicos jóvenes. Finalmente el Kabuki, fue aprobado en el período Edo, con la condición de que sólo serían permitidos hombres maduros como actores, evitando las danzas sensuales y su problemática degradación sexual. Por lo tanto, es un teatro formado sólo por actores, y tal vez, el aspecto más conocido sea la presencia del *onnagata*, o sea, hombres travestidos de mujeres, donde expresan figurativamente la esencia femenina, y no su vulgar imitación. Según Masao Yamaguchi, el arte del Kabuki se desarrolló en dos ciudades: Osaka y Edo -actual Tokio-, con dos estilos diferentes en una y otra: *wagoto* y *aragoto*. Los ciudadanos de Osaka, dedicados sobre todo a las actividades comerciales, tenían un comportamiento más amable y realista que se reflejaba en el Kabuki *wagoto* -estilo suave o comercial-, mientras que en Edo, centro del gobierno militar, la mezcla de guerrero y ciudadano, dio lugar

³ (Miyake, 1965 : 45)

a un modo de vida específico ya un comportamiento irascible que se reflejaba en el mucho más estilizado y violento Kabuki *aragato* -estilo violento o guerrero-. (Yamaguchi 1983: 17) De la misma forma, es un teatro donde sus poses de los intérpretes *-katas-*, están basadas en los gestos del teatro de marionetas, *bunraku*, -surgido también en el período Edo-; pues, se busca una estilización metafórica de la realidad. Los títeres con su enigmático vigor, nos inquietan sobremedida. Primero, por estar entre las fronteras de la vida, así como en residir en un espacio siniestro, pero familiar y conocido. De hecho, de los muñecos *bunraku*, nace el teatro Kabuki; y esto nos recuerda las palabras de Heinrich von Kleist; que la gracia aparece más en la estructura humana corporal que no tiene conocimiento de ella, o, al contrario, cuando tiene conocimiento infinito..., esto es, en el muñeco mecánico o en el Dios. (Von Kleist 2009: 135) Por lo demás, elucidar, que en una función de *bunraku*, el narrador *-tayu-* transmite la historia *yoruri*, acompañado por el instrumento musical de tres cuerdas, *samisén*. A la par, gran parte de la obra narrativa del teatro japonés, son adaptaciones del *yoruri*; y los actores del Kabuki imitan los movimientos y poses de los muñecos. Esas acciones mecánicas de los personajes, tienden a congelarse en el tiempo. Desintegrando los intérpretes sus gestos, miradas y muecas; así como también, sus miembros se mueven gradual y aisladamente en el tatami. A más de ser efectuados, foto a foto; o sea, pose *-mie-* a pose *-mie-*; y en frente del público, como en un proceso *animático*. En especial, hay unas posturas *mie*; dignas de mencionar, que son el clásico movimiento circular de la cabeza, llamado *senkai*, y la mirada estrábica *nirami*. Quizás el anhelo estético principal de dicho teatro oriental, sea la búsqueda de los sentimientos invisibles humanos, pues según Yukio Mishima: *Sólo lo invisible es japonés*.

La tradición chamanística en el Kabuki, es latente; pues los *kami*, -seres, objetos o fenómenos sobrenaturales primitivos, que viven en cada cosa, elemento, deseo o ser vivo-, emergen en las escenas trágicas de distintas maneras, actitudes y formas; ya que poseen la cualidad del cambio, del crecimiento, la protección, la fertilidad y la producción. *Kami* puede ser un fenómeno atmosférico, como el viento, un elemento natural, como las montañas, los espíritus de la tierra o de las profesiones, de los héroes o de los ancestros; es decir, en palabras de Norinaga Motoori, cualquier sujeto, objeto o fenómeno, todas las cosas buenas o malas sin diferenciación, que por sus fuerzas extraordinarias y maravillosas son objeto de temor o de veneración, pues todo lo que existe en la tierra y en el cielo está contenido en la mente del *kami*. (Requena 2009: 12). Esta cosmovisión singular, es muy importante de conocer de antemano, pues impregna toda la sociedad japonesa, y ayuda a entender desde una mirada antropológica sus más variadas representaciones artísticas y costumbres populares. Todavía en el período Edo, siglo XVII, el teatro en general; era entendido como una forma para conjurar las influencias malignas y, por lo tanto, los actores eran concebidos como los descendientes humanos de aquellos muñecos exorcistas de la era primitiva. De esta manera, es comprensible el carácter mágico, y demiurgo de los actores y artistas en Japón. Asimismo, los titiriteros son considerados, como médiums que interceden con los muñecos insuflándoles vida; pues al poseer a la marioneta, y en utilizar la máscara, acaban siendo máscaras ellos mismos.



Figura 1 y 2. Imágenes fotográficas de personajes del teatro Kabuki contemporáneo.

Los japoneses con su método instintivo, hacen un llamamiento para un teatro, igual al que yo llevaba entonces en el pensamiento. Ocasionalmente una gran provocación al entendimiento humano (...).
Sergei Eisenstein⁴

En el teatro japonés Kabuki, se opta por una interpretación exagerada, dinamismo y una provocación a los sentidos. Basados en una agresión visual y auditiva. En cierta manera, es una agresividad semiótica; semejante al sistema de atracciones, o estímulos artísticos violentos, de Eisenstein. Formulaciones concebidas en su etapa revolucionaria vanguardista, y designados inicialmente al teatro, y luego al cine. En 1928, una compañía de teatro Kabuki, visitó Moscú. Eisenstein los elogiaba, escribiendo en un artículo de esta manera: *Una maravillosa manifestación cultural, que no es para nada convencional; pero se quejaba de que no se había valorado suficientemente en*

⁴ (Eisenstein, 2002: 100).

su país, sus elementos de *museo*; -o sea, sus cualidades artísticas-, como son la música, habilidad -gestos- y plasticidad. (Eisenstein, 2002: 73) Por otro lado, la diferencia fundamental con el teatro tradicional occidental, -conforme puntualiza Eisenstein-; es un *monismo de conjunto o conjunto monístico*. (Eisenstein, 2002: 75) Definido tal concepto, como en el cual el sonido, el movimiento, el espacio y la voz no se acompañan -ni siquiera paralelamente-, el uno con el otro, sino que funcionan como elementos de igual importancia autónoma. De aquí, aparecerá posteriormente la idea del contrapunto audiovisual del cineasta soviético, expresión que describe el cine sonoro como juego contrapuntístico generalizado entre los parámetros fílmicos: tanto los de la imagen, como los de sonido. De hecho, una contraposición de lo escénico-visual, -ya sea a nivel narrativo, visual, simbólico, o incluso a través de la cámara-, en frente del sonido. En su teoría, los diversos elementos sonoros, palabras, ruidos, músicas; participan en suma igualdad con la imagen, y de modo bastante autónomo respecto a ella, y a la constitución del sentido, pueden; según los casos, reforzarla, contradecirla o, simplemente, tener un discurso paralelo. Por ende, los japoneses, consideran a cada elemento teatral del Kabuki, como una unidad estética, pertenecientes a las categorías de la emoción, y en el que también ocurren *provocaciones monísticas* que estimulan al público. En este aspecto, se sigue la máxima de Meyerhold y de los cineastas vanguardistas soviéticos, -Pudovkin, Vertov o Eisenstein-, de la conexión directa con el público, mediante una finalidad cognitiva determinada. Desde los estudios sobre la eficiencia, acción e influencia emotiva sobre el espectador de Eisenstein, hay ciertas similitudes, sobre la atención dada al público de Hitchcock. El cineasta británico, trata de cautivar emocionalmente a la audiencia, a través de tramas simples y enigmáticas. Su reflexión sobre el lenguaje cinematográfico, el relato y la actitud psicológica del espectador, están unidas. De hecho, Hitchcock tiene un deseo profundo de dirigir y controlar al público; -parecida al cineasta soviético-; por ejemplo, se evidencia la voluntad de dirigir a las masas, en las películas de *Psycho* (Psicosis, 1960), *Vertigo* (1958) o *Notorius* (Encadenados, 1946), ente otras. A lo sumo, aplica una puesta en escena a través del montaje, -ya no en un sentido limitado, como la yuxtaposición de planos de Lev Kuleshov-; sino como un instrumento conmovedor de creación del ritmo, destinada a la audiencia.

La forma fílmica para el director soviético, tiene un sentido predeterminado, buscado y dominante que moldea al espectador. A pesar de emplear distintos conceptos y vocabularios a lo largo de los años: teoría de las atracciones, montaje intelectual, monólogo interior, lo extático, etc. En general, hay una analogía entre los procesos formales del filme y el funcionamiento del pensamiento humano; como por ejemplo: las propuestas tomadas de la reflexología rusa, por la que todo comportamiento humano, conduce a la composición de un gran número de fenómenos elementales del tipo estímulo-reacción. En este caso, -y conexo al contrapunto audiovisual-, el neologismo de la *síncresis*, -palabra que deriva de la unión entre síntesis y sincronismo, definida por Michel Chion-, entraría en juego. La *síncresis* es la unión irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo, cuando éstos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional. Evidentemente es una experiencia pavloviana, pero no es automática, está en función del sentido y se organiza según las leyes gestálticas y efectos de contexto. Pues, la *síncresis*; que en cierta manera, es un sincronismo sonido/imagen, que permite establecer una relación inmediata y necesaria entre algo que se ve y algo que se oye; o sea, un valor añadido expresivo e informativo, en que un sonido enriquece a una imagen dada. (Chion 1993: 55). Por consiguiente, todo lo que en la pantalla es choque, caída, explosión más o menos simulados o realizados con materiales poco resistentes, adquiere por medio del sonido una consistencia, una materialidad impotente. Más tarde, Eisenstein, buscará la analogía funcional entre el cine y pensamiento, en representaciones más globales, -como especialmente la cultura japonesa-, y menos mecánicas -como la psicología rusa-, apostando por alegorías más orgánicas, como la de éxtasis -misticismo teológico-, a una salida del espectador fuera de sí, que colocará su adhesión *afectiva-intelectual* en la construcción semiótica del filme. Una apuesta definitiva, por un cine materialista, en contradicción por un cine de la transparencia promulgado por André Bazin. Por otra parte, Eisenstein afirmaba, que uno de los aspectos más interesante del teatro Kabuki; es su enlace con el cine sonoro, que es quien más se puede aprender de él. Especialmente la reducción de las sensaciones auditivas y visuales a un común denominador. (Eisenstein 2002: 99). En general, en todas las funciones del teatro japonés, hay presente un minimalismo visual, y sobre todo acústico, que impregna toda la atmosfera del escenario, acentuando las partes trágicas de la dramaturgia. Añadir, por lo demás que en sus primeros trabajos teóricos, Eisenstein emplea la música, como modelo para su anhelada fusión entre lo emocional y lo intelectual, entre sensación y espíritu. Influido por el pavlovismo, y behaviorismo, adopta el modelo, en que el intelecto es superior a la emoción. No obstante, y en décadas posteriores, tendrá una verdadera obsesión en unificar sentimiento y razón. Así como, en el reconocimiento de la dimensión sentimental de la razón. (Aumont 2004: 110). En relación, sobre el acompañamiento musical en el Kabuki, lo que destaca es el método de transferir. Transferir, es el objetivo básico emocional, de un material a otro, de una categoría de provocación a otra. Oímos el movimiento y vemos el sonido. Unos sonidos empleados para las transiciones y cambios en los discursos de las funciones teatrales japonesas. Particularmente, esa forma de transferir emociones, se evidencia también en la música, -a lo que Eisenstein cita a Tolstoi, de esta manera-: *la música me transporta inmediata y directamente al mismo estado mental del hombre que la compuso* (Eisenstein 2002 : 208) Igualmente, puntualizar, que del Kabuki, se extrae esa provocación de los sentidos, -sobre todo acústicos y efectuados a la vista del público-, en el que un actor hace ruido, dando golpes con el palo a un trozo de hojalata, imitando el sonido de trueno. Una categórica acción performativa, que anticiparía al arte sonoro o música industrial contemporánea. Hay que añadir que en el teatro de vanguardia de Meyerhold, se inspiró a su vez, en otro recurso del Kabuki, que posteriormente es denominado *Música de Mickey Mouse*, pues se trataba de hacer coincidir los momentos culminantes musicales con los golpes dramáticos de la acción o del texto. (Brázhnikova, 2009: 428) Subrayar, por lo demás, la interrelación que subyace entre animación, Japón y sonido, que posteriormente Eisenstein estudiará, con su publicación sobre los dibujos animados de Walt Disney; y su mención, a los grabados grotescos de Toyohiro, Bukusen y Hokusai.



Figura 3. Fotogramas de una escena -animática- del filme, *Acorazado Potemkin* (1925) de S. Eisenstein.

En esta conocida escena del león, en el filme *Acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein, acontece en mi opinión, un *proceso animático*, rodado plano a plano, en el que se manifiesta la voluntad del autor, de impregnar de vida a objetos inertes, en este caso a un león dormido que ante un peligro inminente, se yergue vigilando el horizonte. Por otra parte, en este otro filme de *Viejo y lo nuevo* (1929) de Eisenstein, está muy inspirado por los recursos del teatro *Kabuki*. Por lo tanto, el director ruso, configura en esta escena de la automatización de la leche agrícola, una especie de proceso *animático*, constituidos de planos cortos sucesivos con otros, de manera rápida, con unos movimientos expresivos de connotaciones eróticas, que desbordan la pantalla, y recreando en definitiva, un imaginario experimental, -cercano en algunos aspectos, al *Ballet Mécanique* (1924) de Fernand Léger-. De igual forma, el tipo de montaje tan sensorial y chocante efectuado en esta pieza; remite a su vez, al montaje empleado por Jan Švankmajer, en sus cortometrajes de animación en la Checoslovaquia comunista. A más y siguiendo, su decálogo surrealista: indica que la animación es como si se realizara una operación mágica (...) *Antes de reanimar un objeto en una película (...), intenta comprenderlo, pero no a través de su función utilitaria, sino de su vida interior.* (Švankmajer 2014: 112). En cierto modo, una operación animática que sucede en los trabajos y enunciados del director bolchevique, consiguiendo una apreciación interior *mágica* en los objetos, seres y personajes de sus producciones. Formulando una atención máxima estética, dada a sus desplazamientos, y acciones en movimiento.



Figuras 4 y 5. Fotogramas de la escena de la leche -animática- del filme, *Viejo y lo nuevo* (La línea General, 1929) de S. Eisenstein

Otro ejemplo en el *Kabuki*, -de *procesos animáticos*, en específico, de cambios graduales escénicos-, -en el que oímos el movimiento y vemos el sonido. Según Eisenstein, es cuando Yuranuska abandona el castillo cercado, y viene del fondo del escenario a primer término. De pronto es retirado el telón de fondo con su verja pintada de tamaño natural -primer plano-, y en su lugar aparece un segundo telón con una verja pequeña pintada en él -plano largo-. Esto significa que se ha alejado más todavía. Yuranuska prosigue. Una cortina marrón, verde y negra que significa que el castillo está fuera de su vista, cierra el escenario. Unos pasos más y Yuranuska sale al camino. Este cambio está enfáticamente señalado por el *samisán*, es decir, por el sonido. (Eisenstein 2002: 77).



Figura 6. Plano de los cambios en los encuadres-animáticos, en el Kabuki

En el Kabuki, se utilizan dispositivos escenográficos tales como biombos, o mecanismos para hundir y elevar el piso de la escena o, en ocasiones, hacerlo girar. Como también, utilizan los corredores laterales del *hanamichi* y *karihanamichi*, elementos significativos para romper la cuarta pared, e invadir el espacio del público. A propósito, las entradas y salidas por estos pasillos, producen una sensación similar a los fundidos cinematográficos y una progresión emocional originada por los actores que varía de intensidad, según comenta Earl Ernst en su libro *Kabuki Theatre*. Aparte también, de que la interpretación en su conjunto, se ve condicionada por la configuración de dicho espacio, que es de una estructura horizontal apaisada, limitrofe a la pantalla panorámica del cine. La predilección por el encuadre horizontal en la cultura japonesa, no es gratuita, pues esta se halla en muchas representaciones pictóricas a lo largo de su historia. El recuadro del espacio escénico no sólo enmarca, sino que marca los movimientos de los actores y el tempo de la obra. Así pues, se consigue una densificación temporal más elegante, y en la que destacan los abundantes y expresivos códigos, acontecidos en el maquillaje y atuendo recargado de los personajes.



Figuras 7 y 8 . Imagen escénica y plano del teatro Kabuki Japonés. Finales del siglo XIX.

En ocasiones, dentro de este espacio horizontal, un objeto deja de tener el mismo uso, y se le da un uso distinto, donde gracias a una partitura de movimientos; -escrito por Jan Kott: *un abanico puede representar todo lo que no sea un abanico*-. Sin embargo, y a pesar del uso que se les da a los objetos y a su presencia o ausencia, el principio, más importante del Kabuki, es el del no ocultar al actor, como en el teatro vanguardista ruso de Meyerhold, por ejemplo. En definitiva, el arte del actor, es lo principal, y la literatura, música, texto, escenografía, iluminación, vestuario, etc. están subordinados al mismo. Al igual, que la *biomecánica* meyerholdiana, que propone al actor trabajar desde fuera hacia dentro, desde el control total somático, hacia un personaje carente de todo psicologismo. Puesto, que la tarea del actor, -como en el teatro japonés-, es la elaboración de formas plásticas en el espacio, y éste debe de estudiar la mecánica de su propio cuerpo, junto con su estilización, antinatural, propia de los movimientos artificiales de los títeres. En consecuencia, -y conforme Eisenstein-, otra característica sobre la representación muy interesante en el Kabuki, es el principio de desintegración en la interpretación. Los actores, actúan en fragmentos separados, una acción con un brazo, otra acción con otra pierna, etc. Por ejemplo: - el proceso entero del sentimiento de una agonía referente a un relato-; es desintegrado en movimientos de cada miembro del cuerpo, que ejecutaban su papel por separado: primero el de las piernas, luego el de los brazos y finalmente, el de la cabeza. De hecho, una desintegración de las transiciones de manera radical, que también sobreviene a una desintegración del proceso de los movimientos, con una extrema lentitud en algunas escenas. De ahí, su conocido carácter de minimalismo físico. (Eisenstein 2002: 97) Al mismo tiempo, es significativo otra descripción elaborada por Eisenstein sobre el Kabuki; esta vez, referente a la actuación de las funciones efectuadas sin transiciones. A diferencia del uso de bastidores, telones y cortinas del teatro tradicional occidental. Los recursos narrativos japoneses, son elaborados por unos técnicos envueltos de negro, *kurokos* (negros), que ayudan a quitar el vestido, maquillaje a los personajes, anunciando un cambio de escena, moviendo objetos u otras utilerías. Apareciendo el mismo ejecutante, con otro vestuario y adorno.



Figura 9. Imágenes de los *kurokos* del teatro Kabuki Japonés.

Sin duda, en el Kabuki, la actuación sin transiciones, es palmaria. Junto con las transiciones mímicas, llevadas al extremo del refinamiento, el actor japonés emplea también otro método. Eisenstein, comenta que en un momento dado de la actuación, el actor se detiene; y el negro *kuroko* le envuelve como una mortaja, escondiéndole servicialmente a los espectadores...y el actor resucita luego, con distinto maquillaje y con una nueva peluca que caracteriza otro grado de su estado emocional. En muchos de los casos, los figurantes, llevan un fondo blanco de cosmético, -que denota nobleza-; y por encima, el maquillaje, *Kumadori*; pues es un arte facial originario de la ópera China, en la que cada rostro, significa un estado emocional concreto, marcado por el tipo, color y la intensidad de las rayas. Por ejemplo, en la obra de Kabuki, *Narukami*, para denotar la transformación del actor Sadanji, de la fase de embriaguez a la locura, -se deviene en la tesis de esta comunicación, un proceso animático, semejante a la animación de *stop-motion* aplicada a su cara-. Inicialmente aparece Sadanji, con pocas líneas y finas; luego mediante una transición mecánica, el mismo actor surge con más líneas e intensas en su cara. Al mismo tiempo, el realizador ruso, exaltaba el carácter natural del maquillaje del Kabuki, extraído de la vida misma, -y presente también en el teatro chino-; como por ejemplo: *el espíritu de la ostra*, representado con una serie de círculos concéntricos que se extienden a derecha e izquierda de la nariz del figurante, y que reproducen exactamente las mitades de una concha de ostra. (Eisenstein 2002: 74) Igualmente el realizador bolchevique, declaraba sobre otro elemento etnográfico, extraído de lo cotidiano, como en la primera escena *Chusingura*, Shocho, que representa a una mujer casada, sin cejas y con los dientes pintados de negro. Costumbre, originada en el Japón antiguo, en el que la mujer casada destruía su atractivo, cuando éste ya no era necesario, depilándose las cejas y ennegreciendo o arrancando sus dientes.



Figuras 10 y 11. Maquillajes *Kumadori* del Kabuki.

En el cortometraje *Neighbours* (1952) de Norman McLaren, realizado con la técnica de *pixilación*, se exhibe esa misma transformación animática facial. En especial, cuando sucede la lucha final por la única flor del jardín, denotando esta vez, ira y agresividad.



Figuras 12. Fotogramas de una escena del cortometraje animado *Neighbours* (1952) de Norman McLaren

A lo sumo, los códigos de los colores en el Kabuki, tanto en la indumentaria como en la pintura del maquillaje, tienen una expresividad determinada; a veces hermética y que corresponde a más de las veces, al período Edo. No obstante, y en general; los personajes de tonos rojos, son benevolentes, y los de azul, malvados, dependiendo de que escuela y estilo narrativo, fue producida la obra dramática, Osaka o Tokio. A su vez, la metonimia dramática empleada es particular: Una tela azul significa la noche, y una gasa blanca representa la nieve. Igualmente la profundidad de los montajes en este teatro, es muy reducida, aproximadamente una tercera parte de la anchura de la escena. En el que su estrecho escenario, se representa un espacio único exterior, en cuyo caso se usa un simple bastidor de forro con un paisaje pintado, o empleando una escenografía que reproduce la estancia de un edificio abierto a un jardín. (Vives 2010: 7).

Por otra parte, y según declaraciones de Eisenstein, la escritura nipona *-kanji-* tiene tanto valor como caligrafía que poema, y una vez escrita, puede ser a la vez, pictórica y poética. En realidad, un poema japonés es más visto que oído. Por consiguiente, el director soviético expresa que el *kanji*, nos proporciona un medio para la representación de un concepto abstracto. Una escritura poética y visual, que se podría trasladar al *montaje cinematográfico sobre lo dominante*; es decir, a la combinación de planos según sus indicaciones estéticas dominantes. Un montaje según el tiempo, o según la tendencia significativa dentro de su encuadre, o más bien según la longitud ininterrumpida de sus planos, etc. (Eisenstein 2002: 86) En definitiva, el *método de montaje* de manera democrática es descrito como la igualdad de derechos para todos los estímulos artísticos acontecidos en las funciones teatrales o películas. Por esto, el mismo plano, como un fragmento de montaje; puede compararse a algunas escenas dentro del Kabuki. De igual forma, los *kanjis* con sus múltiples significados internos y poderosa visualidad, son semejantes a los signos acontecidos en los encuadres de los largometrajes. En general, la misión epistémica del filme en Eisenstein, no es entretener *espectacularmente* al auditorio, sino lograr que el público se conmueva, a través de una manera trágica y subversiva, pero que no que se divierta. Por consiguiente, el director ruso asienta, que el *slogan* a favor de divertirse en aquellos años, era considerado por algunos, como un perverso desenfoque en relación con las premisas ideológicas de sus películas. (Eisenstein 2002: 140) Del mismo modo, en su praxis y pensamiento, hay una afiliación entre un relato socialista, y una expresividad oriental directa, *-kabukiana-*; o sea, un alegato cargado de signos hiper-expresivos, que inducen a hacer visibles aquellas voluntades o sentimientos reprimidos de los individuos. Aclarar asimismo, que la palabra *espectáculo* para Eisenstein, no es diversión, ni entretenimiento o escape superficial de la realidad; sino como etimológicamente es definido; pues según la RAE apunta: es una cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles.

CONCLUSIONES

Por último, la inspiración que tuvo Eisenstein sobre la cultura japonesa, y en especial, sobre el teatro Kabuki, fue verdaderamente destacada, extrayendo cualidades, métodos y características, que anteriormente su maestro, Meyerhold, ya había advertido y estudiado en sus representaciones vanguardistas. Sin embargo, Eisenstein llegó mucho más lejos, y se basó en ellas, para formar parte de su sistema filosófico, de tipo dialéctico, revolucionario y materialista. Mediante el cual, un cineasta *práctico* podría observar etnográficamente signos socioculturales escondidos entre las capas de la historia del arte. Por otra parte, en este trabajo, se evidencia que gracias a su montaje intelectual y postura hiper-expresiva, en sus películas y estudios analíticos, conducen a un determinado *proceso animático*, en que cada plano a plano, es semejante a la técnica animada del *stop-motion*, *-foto a foto-*, y con la voluntad manifiesta de crear vida a determinados objetos o personajes que salen a escena. Como, por ejemplo; se advierten en los filmes *Acorazado Potemkin*, *Viejo y lo nuevo*, entre otros. También es percibido ese particular *proceso animático*, en otras consideraciones y recursos narrativos, extraídos del teatro Kabuki japonés: el estético maquillaje *kumadori*, poses de los actores como marionetas, transiciones invisibles, acciones de los kurokos, transformaciones del escenario, etc. Justamente fue un visionario, que conjugó el lenguaje y narrativa cinematográfica, psicología rusa, Engels, junto con la cultura y tradición japonesa. En un afán, para renovar, criticar y entender las artes y sociedades desde distintas ópticas, situaciones y perspectivas. Finalmente Eisenstein, alcanza a incorporar un contenido político marxista a una emoción, moldeando el espectador hacia la omnipotente premisa antropológica de la condición humana.

FUENTES REFERENCIALES

- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas*. Paidós.
- Brázhnikova, V. (2009). Influencia de la plástica teatral del kabuki en la puesta en escena meyerholdiana. En F. Cid Lucas (Ed.), *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*. Universidad de Extremadura.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Paidós.
- Edward, B. (2006). *Meyerhold : A Revolution in Theatre*. Bloomsbury Publishing PLC.
- Eisenstein, S. (2002). *Teoría y técnica cinematográficas*. Rialp.
- Eisenstein, S. (2020). *Reflexões de um cineasta*. Book Builders.
- Grossi, E.G. (1993). Eisenstein as Theoretician. Preliminary Considerations. En *Eisenstein Rediscovered*. Routledge.
- Miyake, S. (1965). *Kabuki Drama*. Japan Travel Bureau.
- Requena, H. C. (2009). *El mundo fantástico en la literatura japonesa*. Sartori.

Švankmajer, J. (2014). *Para ver cierra los ojos, Jan Švankmajer*. Pepitas de calabaza.

Vives, J., (2010). *El teatro japonés y las artes plásticas*. Sartori.

Von Kleist, H. (2009). *Sobre o teatro de marionetas e outros escritos*. Antígona.

Yamaguchi M. (1983). La dialéctica del Noh y Kabuki, Teatros del mundo. *Revista El correo de la Unesco*, Abril.