



---

**Universidad de Valladolid**

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Español: Lengua y Literatura

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**LA INTERPRETACIÓN DEL TEATRO  
CLÁSICO ESPAÑOL DESDE UNA  
PERSPECTIVA EXTRANJERA: OBRAS  
INTERPRETADAS POR LA COMPAÑÍA**

*K+S+E+C Act*

Autora

**NAO SAWADA**

Tutor académico

**GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS**



## RESUMEN

Una de las maravillas que tiene el teatro es la capacidad de transmitir un mensaje, ya sea del autor del texto, del director de escena o de los actores, superando casi cualquier barrera. En este caso, se ha estudiado una pequeña parte del alcance que tiene, concretamente, el teatro clásico español desde la perspectiva de la compañía japonesa *K+S+E+C Act*. A través del análisis de las representaciones de las obras *Fuenteovejuna* y *El Caballero de Olmedo* del importantísimo autor Lope de Vega, este trabajo busca contemplar las diferencias y similitudes con la obra original, además de las influencias estéticas que recibe el estilo teatral de esta agrupación nipona.

## ABSTRACT

One of the wonders of drama is its ability to send a message, whether from the author of the script, the stage director, or the actors. This message can overcome almost any kind of barrier. This time, it has been studied a small part of the outreach that has Spanish classic drama from the perspective of the Japanese drama group *K+S+E+C Act*. By analyzing the plays *Fuenteovejuna* and *El Caballero de Olmedo* of the important writer Lope de Vega, this study aims to behold the differences and similarities from the original work, beside the stylistic influences that receives the theatrical style of the Japanese company.

## **AGRADECIMIENTOS**

A todos mis amigos, pero en particular a Víctor, por acompañarme estos años en la universidad y desde mucho antes, en los buenos y en los malos momentos. También a Andrea, por ayudarme con su trabajo, sin saberlo, a encauzar el mío años después.

A mi tutor, Germán, por adaptarse a mi disponibilidad, siempre amable y comprensivo.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. LA COMPAÑÍA DE TEATRO <i>K+S+E+C ACT</i> .....	2
3. <i>FUENTE OVEJUNA</i> (フエンテ・オベフーナ) .....	4
4. <i>EL CABALLERO DE OLMEDO</i> (ロマンス・愛と死ーオルメドの騎士ー) ....	11
5. LA INFLUENCIA DEL ESTILO TEATRAL JAPONÉS: EL <i>KABUKI</i> .....	18
6. CONCLUSIONES .....	23
7. BIBLIOGRAFÍA .....	24

## 1. INTRODUCCIÓN

El teatro, en todas sus formas, se ha empleado desde siempre para transmitir algún tipo de mensaje; un suceso histórico, un sentimiento, un pensamiento colectivo o individual, una historia de amor, de desamor, de fantasía, aventuras, mitos, leyendas y mucho más. Si bien cada cultura, cada región ha creado muy diferentes estilos en esta vía de expresión artística, cada vez más se pueden encontrar influenciadas entre sí, dando lugar a nuevas visiones y perspectivas.

El presente trabajo tiene como objetivo el analizar una pequeña parte de esta conexión internacional dentro de la expresión teatral. En este caso concreto, se estudiará la interrelación entre el teatro clásico español y el estilo del teatro japonés, a través de dos obras fundamentales de la literatura española: *Fuenteovejuna* y *El Caballero de Olmedo*, ambas del autor Félix Lope de Vega y Carpio (1562 – 1635). Las representaciones tomadas para el estudio han sido cuatro: principalmente, se analizarán las representaciones realizadas de sendas obras por parte de la prestigiosa compañía de teatro *K+S+E+C Act*, una agrupación japonesa que centra gran parte de su producción en obras de autores españoles; por otra parte, se tomarán como referencia dos representaciones de estas obras realizadas por compañías españolas de una manera más “tradicional”. Las representaciones elegidas han sido la versión de Carlos Bousoño de *Fuenteovejuna* (1993) dirigida por Adolfo Marsillach y producida por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), y la representación de *El Caballero de Olmedo* (2004) dirigida por José Pascual, también producida por la CNTC.

El análisis se centrará, principalmente, en la representación escénica y el texto, poniendo especial atención en las decisiones con respecto a la traducción y la localización del texto español al japonés tomadas por el traductor de la compañía japonesa Toichi Tajiri.

## 2. LA COMPAÑÍA DE TEATRO *K+S+E+C ACT*

*K+S+E+C Act* comenzó su andadura en enero de 1980, cuando un grupo de actores del Centro Internacional de Teatro Joven (KSEC) se consolidó como equipo de producción bajo el nombre de *KSEC<Nagoya>*, dirigido por Kei Jinguji. Tras seis años de trabajo, en agosto de 1986, con la participación del profesor Yoichi Tajiri de la Universidad de Lenguas Extranjeras de Kansai, deciden formar una compañía teatral consolidada bajo el nombre de *KSEK ACT'86*.

Desde su fundación, la compañía ha centrado, como ya se ha mencionado en la introducción, el grueso de su producción en la representación de obras de autores españoles como Valle-Inclán, García Lorca y Lope de Vega, entre otros muchos. No obstante, también han producido obras de otros autores como Samuel Beckett o Shuji Terayama, obras que han sido descritas como “pinturas en movimiento”, planteando una técnica escénica original e innovadora.

Comenzando por la ciudad de Nagoya en la que surge la compañía, capital de la prefectura de Aichi, *K+S+E+C Act* ha representado sus obras a lo largo de todo el país nipón. Su primera actuación en el extranjero fue en 1990, en el 3<sup>er</sup> Festival Teatral de IATI en Nueva York. En 2002 son invitados a España por primera vez para participar en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, donde representaron su versión de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Posteriormente, en 2004 la compañía participó en el 5<sup>o</sup> Festival Asia en Barcelona y en 2008 en festivales celebrados en Murcia y Almería. Asimismo, se han podido ver sus representaciones en varias ocasiones en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro y en el Festival de Teatro Clásico de Olmedo. Concretamente, las obras a analizar en este trabajo son las representaciones de *Fuenteovejuna* en Almagro (2009) y *El Caballero de Olmedo* en Olmedo (2014).

Además de sus numerosas y exitosas actuaciones tanto en el ámbito nacional como internacional, la compañía ha sido galardonada con el Premio de Arte y Cultura de la prefectura de Aichi en 1997 y el Premio al Fomento del Arte de la Ciudad de Nagoya en el año 2008.

En su página web<sup>1</sup> hacen también hincapié en el estilo teatral que buscan conseguir y el porqué de elegir obras españolas. Aunque sobre el tema del estilo artístico tan peculiar que tiene *K+S+E+C Act* se hablará más detalladamente en los análisis de las propias obras, es interesante la visión general sobre la representación escénica que busca la compañía.

*Hay dos tipos de palabras en el teatro: las “palabras de la obra” y las “palabras sobre el escenario”. Las primeras son las que crea el autor que escribe la propia obra, mientras que las segundas son aquellas creadas por la compañía teatral que las representa, que al fin y al cabo son un grupo de expresión. Por lo tanto, aunque la obra representada sea del mismo autor, si el grupo de expresión es distinto, las palabras sobre el escenario serán distintas. Nosotros trabajamos constantemente en buscar unas palabras propias para lo que nosotros mismos queremos expresar sobre el escenario, alejándonos de la reproducción automatizada y artificial de las palabras de la obra. [...] Como compañía, representamos obras españolas porque nos acerca una imagen caricaturizada de nuestro día a día a través de extrañas ilusiones. Esto hace que la realidad que se rechaza aparezca en escena como una obra de ficción. Nosotros, a través de expresar estas escenas de ficción sobre el escenario, buscamos compartir nuestra imagen de la realidad con el público.*

---

<sup>1</sup> Sobre *K+S+E+C Act*, recogido de <https://www.ksec-act.com/about> (Traducción propia)

### 3. FUENTEOVEJUNA (フエンテ・オベフーナ)

Para analizar esta primera obra, como ya se ha mencionado en apartados anteriores, se ha visualizado la grabación de la función de *Fuenteovejuna* por parte de la compañía japonesa que se llevó a cabo en el 32º Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro en el año 2009. Esta obra también pudo visualizarse en la cuarta edición del Festival de Teatro Clásico de Olmedo. Aquel año se celebraba el 400 aniversario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, por lo que las obras de Lope tenían una importancia añadida.

La característica principal a destacar de esta representación es, claramente, el idioma en el que se lleva a cabo. El texto de esta representación, como el de todas las obras españolas representadas por la compañía, está traducido al japonés, disponiendo de unos sobretítulos a la hora de ser representada en España para facilitar su comprensión para el público. El trabajo de traducción y localización que realiza el profesor Yoichi Tajiri es impecable. A la hora de hacer este análisis del texto, tras un primer visionado de la representación sin consultar ningún texto de apoyo<sup>2</sup>, se ha realizado un segundo visionado, esta vez con el texto original escrito por Lope de Vega en mano. Ha sido sorprendentemente sencillo seguir el hilo del texto original a pesar de estar traducido a otra lengua, incluso con el añadido de que no se ha adaptado la totalidad de la obra. Tajiri no se ha limitado únicamente a traducir fielmente el texto, sino que realiza a la vez una labor única de localización, adaptando el registro de los diálogos a las necesidades de la lengua de origen. A su vez, Tajiri incluye dentro del texto traducido algunas frases en castellano, añadiendo importancia a algunas partes a través del contraste que esta decisión genera. En este caso se tomará como ejemplo un caso en el que traduce una frase de un personaje al completo, pero no es el único caso a lo largo de la obra. También se pueden encontrar frases en las que los personajes incluyen palabras sueltas en castellano. Es el caso de, por ejemplo, el personaje de Laurencia cuando conversa con su padre, donde en lugar de utilizar una palabra en japonés para ello, incluye *padre* en una frase pronunciada en japonés, lo que hace resaltar la importancia de la figura paterna en este contexto.

---

<sup>2</sup> Cabe destacar que en la grabación obtenida de la plataforma *Teatroteca* (<http://teatroteca.teatro.es/>) no se aprecian los sobretítulos debido a los diversos cambios de plano que realizaba la cámara.

*Texto en japonés junto al texto original correspondiente<sup>3</sup>*

[...]

JACINTA: あなた様のもとにあたしを連れ去ろうとした家臣の方たちが奪ったあたしの名誉を返して下さってこそ高貴なお方というもの。(¡Harto bien me restituyes el honor que me han quitado en llevarme a ti!)

COMENDADOR: お前を連れ去ろうとしただと？(¿En quererte llevar?)

CORO: そうですとも。(Si)

JACINTA: ¡Porque tengo un padre honrado!

[...]

En este fragmento podemos ver uno de los casos en los que se introduce una frase sin traducir al japonés. Esta elección por parte de Tajiri puede estar condicionada por el significado del honor y la honra dentro del contexto de la literatura clásica en España. La traducción directa de este vocablo al japonés podría ser 名誉 (*mēyo*), traducción escogida para esta palabra en otros puntos de la obra. Aun así, se puede entender que Tajiri haya considerado necesario no traducir esta línea en concreto del personaje de Jacinta para dar mayor énfasis al concepto de la honra. Esta decisión apoya la interpretación de la imagen que se está representando, añadiendo fuerza al sentimiento de rebelión que se muestra por parte del pueblo de Fuenteovejuna hacia el cruel Comendador. Desde el punto de vista de un público hispanohablante, se podría entender como una forma de acercar el texto al entendimiento del espectador para realzar la importancia de la escena. El contraste que se produce al escuchar una frase en una lengua distinta a la del resto de la obra hace que se centre la atención en la acción y el significado de lo que dice el personaje.

---

<sup>3</sup> Transcripción propia de la grabación de *Fuenteovejuna* (Jinguji, 2009).

Otro punto destacable en cuanto a la localización en el texto representado es la cuidadosa elección del vocabulario que realiza Tajiri para los diálogos de cada personaje. Una de las características más llamativas del japonés es la amplitud de su registro lingüístico, especialmente en un contexto de jerarquías como el que se da en la realidad de esta obra. Como explica el traductor e intérprete Marc Bernabé (2007), el japonés es una lengua muy jerarquizada donde según la posición social del hablante y del receptor, o su género, las palabras y expresiones que empleen los interlocutores varía enormemente. Esto, en esta obra, se nota especialmente en el uso de los pronombres personales que emplean los personajes para referirse a ellos mismos. Por ejemplo, como aparece en el fragmento citado más arriba, el personaje de Jacinta emplea el pronombre あたし (*atashi*) para referirse a ella misma. Esta palabra es una variante del pronombre personal neutro de primera persona del japonés わたし (*watashi*), que es la que se emplea generalmente para la traducción del pronombre *yo* en castellano. El pronombre que emplea Jacinta está asociado a un contexto más coloquial e informal, y es de uso casi exclusivo de las mujeres. Por otra parte, el Comendador tampoco hace uso del pronombre personal neutro, sino que se refiere a sí mismo con el pronombre わし (*washi*), siendo un pronombre empleado generalmente por hombres maduros o con un alto estatus. Tajiri traslada con gran maestría esta noción lingüística que no tiene demasiada presencia en el castellano pero sí es notable en el uso del japonés, escogiendo cuidadosamente el vocabulario para caracterizar a cada personaje dentro de la representación.

Otro punto llamativo en la elección escénica del director Jinguji es la particular presencia de los actores y los personajes que representan. Esta decisión se puede relacionar notablemente con una de las características que se destaca a la hora de estudiar la obra original de Lope: el protagonista colectivo en *Fuenteovejuna*<sup>4</sup>.

*[...] En vez de mostrarnos a la masa como un grupo desconocido que actúa siguiendo las iniciativas de un jefe, crea un grupo activo que decide qué camino va a seguir; además de representar la colectividad de forma abstracta por medio del*

---

<sup>4</sup> Teresa J. Kirschner, “Punto de vista y protagonista” en *El protagonista colectivo en Fuenteovejuna*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, pág. 89.

*personaje representante, nos la va a presentar también corpóreamente con un personaje múltiple.*

*En este proceso de acercamiento y concretización, al querernos hacer sentir lo que inspira y mueve a los campesinos, Lope cambia el punto de vista de exposición tal como aparece en sus fuentes, y nos hace vivir “el hecho de Fuenteovejuna” desde dentro [...]. Ello hace que el peso de la acción caiga sobre los de Fuenteovejuna y que sean éstos los protagonistas [...]. Lo que visto desde fuera es un caso político y criminal, el asesinato de un noble por sus vasallos, visto desde dentro es un caso de conciencia, un caso de honor.*

Una particularidad que tienen las obras de Jinguji es la presencia de un coro, similar al que se podía ver en el teatro clásico griego. Aunque esta característica no aparece de forma exclusiva en esta obra dentro de la producción de la compañía, para esta representación encaja como anillo al dedo. Si bien los personajes principales tienen algunas frases individuales, gran parte del diálogo es representado por un mínimo de tres actores (*Imagen 1*).



*Imagen 1: Los actores divididos en dos coros en la representación de Fuenteovejuna.*

*La Fuenteovejuna de este año tiene como protagonista al pueblo. El coro, representando al mismo tiempo al pueblo de Fuenteovejuna y a sus habitantes, recrea un incidente que quedará marcado en la historia. Precisamente en este caso se utiliza el característico coro de Ksec para hacer aparecer a los distintos personajes de la obra. Esto es lo que el director Kei Jinguji denomina “teatro de coros”, que es una práctica peculiar también en el mundo del teatro.*<sup>5</sup>

Esta peculiar práctica característica de la compañía realiza el conflicto colectivo de la obra. A lo largo de la obra divide a los actores en grupos, ya sea entre hombres y mujeres o todos juntos, enfrentándolos en forma de masa homogénea, con un pensamiento unitario, contra el Comendador que los oprime, siendo el único personaje que habla solo, sin un coro que lo acompañe.

Pasando a analizar la escenografía, el atrezzo y el vestuario de la obra, es interesante compararlo con la representación realizada por la CNTC. En el caso de la representación de la compañía española, la escenografía se reduce a una tarima inclinada de gran tamaño, con algunas trampillas, que los personajes van modificando a lo largo de la representación a base de añadir o retirar elementos tales como telas, sillas, etc. Esta tarima, junto a los elementos que aportan los personajes y el juego de trampillas, dan profundidad a la escena y proporcionan libertad para mostrar el contexto de la acción. Todos estos elementos, junto al vestuario que emplean los actores, parecen ser bastante fieles al presente de la obra (*Imagen 2*).



*Imagen 2: Puesta en escena de la CNTC de Fuenteovejuna (1993)*

---

<sup>5</sup> K+S+E+C Act Unidad de Producción, *Fuenteovejuna*, marzo de 2009 (Traducción propia). Cita extraída del trabajo de fin de grado de Andrea G. Toquero, *Lope de Vega en los festivales de teatro clásico del S.XXI*, 2017, pág. 7.

En el caso de la representación de *K+S+E+C Act*, estos aspectos son totalmente diferentes. En cuanto a la escenografía y el atrezzo, trabajan casi únicamente con dos elementos principales. En primer lugar, unas tablas que los personajes van moviendo para cambiar la disposición del espacio y crear distintas profundidades a lo largo de la obra. El otro elemento que llama especialmente la atención es un largo y grueso cabo que está presente a lo largo de toda la representación, pasando a ser en algunos momentos el mismo centro de la acción. Este cabo va cambiando su función a medida que va avanzando la trama. Desde el comienzo de la obra, que a diferencia del texto original comienza con el juicio, donde representa las ataduras de los habitantes de Fuenteovejuna siendo torturados ante el juez de los Reyes Católicos, pasando por las manos del personaje del comendador, pudiendo verse como si custodiara la libertad del pueblo, hasta que finalmente se convierte en el objeto que lo aprisiona ante la rabia y la venganza de la masa de Fuenteovejuna (*Imagen 3*).



*Imagen 3: Personaje del Comendador junto al cabo, rodeado de las tablas mencionadas.*

En cuanto a la vestimenta de los personajes de la versión de Jinguji, al inicio todos visten con el mismo atuendo: una especie de manto sencillo con tela de borreguillo. Esto se compenetra con la representación coral y la referencia a las ovejas que se hace en el texto, unido a la relación del disfraz de este animal con el propio nombre del pueblo de Fuente Ovejuna y significado implícito del concepto colectivo de un rebaño de ovejas. Más adelante cambian el manto de uno de los personajes de la masa por otro manto similar pero esta vez de color rojo, diferenciándolo del resto de personajes y dejándolo fuera del

coro que representa al pueblo. En otro momento de la obra (donde el Comendador habla con sus soldados), el coro hace ver la transformación de su personaje como habitante del pueblo a soldado del Comendador con una acción: dando la vuelta al manto, que tiene un interior en negro. Este cambio, acompañado de un casco y una lanza, aunque sencillo, es suficiente para dejar bien claro el cambio de personajes (*Imagen 4*).



*Imagen 4: Actores vestidos de soldados con las capas reversibles.*

Con esta estética simple, se consigue centrar casi del todo la atención en el mensaje en sí de la obra<sup>6</sup>.

*La justicia nace donde se encuentran las personas, las familias, y la fuerza de ese encuentro es la que crea la definición de justicia. Me gustaría presentar esta obra teniendo esta idea como tema principal, presentar la obra en forma de “fábula” de forma intencionada. (Kei Jinguji)*

El director de la compañía consigue plantear una representación original e innovadora con la que, a través del estilo expresionista que los caracteriza, consigue plasmar el conflicto colectivo que en su momento quiso mostrar Lope. Sobre este estilo expresionista representativo de *K+S+E+C Act* se desarrollará posteriormente en otro apartado.

---

<sup>6</sup> Kei Jinguji en *Fuenteovejuna* (フエンテ・オベフーナ), K+S+E+C Act Company (<https://www.ksec-act.com>).

#### 4. *EL CABALLERO DE OLMEDO* (ロマンス・愛と死ーオルメドの騎士ー)

La representación que se ha visualizado de esta obra ha sido la grabación obtenida del Festival de Teatro Clásico de Olmedo celebrado en 2014. Esta representación fue el estreno de esta producción en Europa y la única que se llevó a cabo en el continente.

En primer lugar, cabe destacar que, a diferencia de la adaptación de *Fuenteovejuna*, cuyo título era una transcripción del título original, en este caso la compañía lo modifica ligeramente: el título en japonés ロマンス・愛と死ーオルメドの騎士ー (*romansu · ai to shi — orumedo no kishi —*) se traduce como “Romance, amor y muerte: *El Caballero de Olmedo*”. Así el traductor deja ver claramente la trama de la obra sin necesidad de conocerla con anterioridad. En este caso, la adaptación que realiza Tajiri, deja algo de lado el argumento de la historia original, atenuando la presencia de la comedia de costumbres, pasando a presentar más explícitamente el dilema que sufren Don Alonso y el resto de los personajes consigo mismos. Esta representación tiene un aire bastante lúgubre, sobre todo en comparación con la representación visualizada de la CNTC, cuyo ambiente contrasta con el de la versión de Jinguji, siendo mucho más alegre y cómico en la parte que narra el comienzo del romance entre los dos protagonistas. En la presentación de la producción en la página web del Festival Olmedo Clásico se recoge la visión del director sobre la producción<sup>7</sup>.

*Transcurridos 500 años, nosotros hemos intentado entonar este bello clásico como un acompañamiento de los muertos. El Coro, que interpreta a los muertos, arroja sobre este retorcido conflicto psicológico y la encrucijada del hombre y la mujer, una mirada serena y perspicaz y, a la vez, una sonrisa bufona. Acomodan con destreza sus palabras al inflamado amor, pero en el fondo de su corazón no pueden contener la risa. Esos muertos son los que administran todo lo que ocurre en el amor.*

En este caso, en comparación con la anterior obra analizada, los personajes y el coro tienen una presencia muy distinta. En esta obra, los personajes principales están claramente definidos y no hablan al mismo tiempo que el coro, sino que lo que hacen es

---

<sup>7</sup> Kei Jinguji (2014). *Olmedo Clásico*. El Caballero de Olmedo. (<https://www.olmedo.es/olmedoclasico/espectaculos/2014/caballero-olmedo>)

entablar conversaciones con el mismo. Como ha reflejado Jinguji, el coro representa a los muertos, quienes mueven los hilos de la relación entre Don Alonso y Doña Inés. Así, las conversaciones que mantienen el coro con los distintos personajes dan la sensación de ser conversaciones internas, conversaciones con su propia conciencia sobre lo que está ocurriendo en sus vidas. Además de con Don Alonso, quien desde el inicio de la obra conversa con los muertos sobre el terrible porvenir que le espera a él y a su relación, es bastante notorio en la interacción del personaje de Don Rodrigo con el coro de muertos. Si pusiéramos lado a lado el texto de la versión de Tajiri y el texto original de Lope, se podría ver que en gran parte del diálogo entre el coro y Don Rodrigo, son las frases de Don Fernando las que representan los muertos. La versión japonesa sustituye al compañero del personaje por un ente más místico, que lo lleva a sumirse en el odio y los celos hacia su rival amoroso, lo que lleva inexorablemente a la muerte. Esto lo hace también con el personaje de Tello, compañero y escudero del protagonista, quien en la obra original se convierte casi en la voz de la conciencia de Don Alonso, en esta versión sustituido por el coro. La peculiar presencia de la característica representación coral de *K+S+E+C Act* apoya con fuerza la idea de que este coro de los muertos que mueven los hilos de la historia dé la imagen de ser esa voz que se oye en el interior de la cabeza cuando se habla con uno mismo.

En cuanto al texto en japonés, si bien el trabajo de traducción es también impecable como con *Fuenteovejuna*, no hay mucho que destacar además de los rasgos generales de las versiones de Tajiri mencionadas anteriormente. Se trata de una traducción muy fiel al texto original, pero al ser los diálogos generalmente internos o con el coro de muertos, no existe tanta necesidad de cuidar el registro y el vocabulario como en la anterior obra analizada. No obstante, se mantiene en esta obra también la asombrosa facilidad de seguir el texto original aun siendo en una lengua tan distinta. Como se ha mencionado más arriba, esta versión de Tajiri, más que un diálogo entre distintos personajes parece una sucesión de diálogos internos, casi monólogos de unos personajes que luchan contra sus pensamientos y los sentimientos que evoca el amor, sin éxito, cayendo finalmente en los designios de este. A pesar de que el texto es una traducción fiel de estos diálogos, unido al estilo teatral bajo la dirección de Jinguji, hace que se perciba de una forma totalmente distinta a una representación más tradicional de la obra como la de la CNTC. Este es un excelente ejemplo de lo que mencionaba el director en el fragmento

citado en el segundo apartado, donde diferencia las “palabras de la obra” de las “palabras de la escena”.

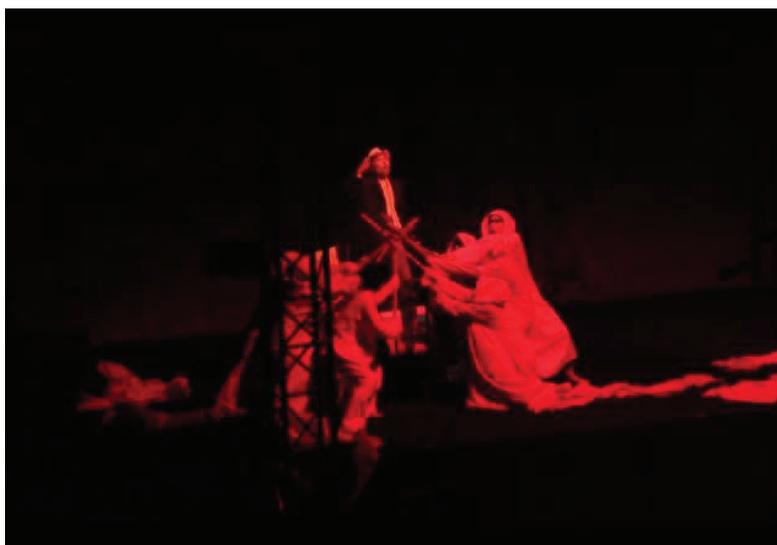
El director japonés, además del diálogo, emplea también otras técnicas no verbales para mostrar el avance de la historia. El más llamativo es cuando crea una coreografía junto al coro y los personajes para mostrar parte del argumento. Uno de los momentos es cuando Don Alonso salva a Don Rodrigo de los cuernos de los toros de la feria de Medina. El director construye lo que podría considerarse una coreografía de danza sobre un fondo de percusión, sin acompañarlo con ninguna línea de diálogo, pero transmitiendo a la perfección lo que ocurre en la escena, apoyándose en la expresión corporal y gestual de sus actores (*Imagen 5*).



*Imagen 5: Coreografía de la escena en la feria de Medina.*

El otro momento llamativo es el que se desarrolla desde la muerte del Caballero hasta el final de la obra. Incluso de la propia muerte del protagonista se puede destacar la posible intención del director de utilizar el coro como la conciencia de los personajes. Si bien es cierto que el personaje de Don Rodrigo es reconocible dentro de la masa coral que representa a los muertos, el golpe final lo asesta todo el grupo. Esto se podría interpretar como la representación simultánea de todos los factores que llevaron al Caballero de Olmedo a la muerte: el primero, los hilos movidos por los muertos que menciona el director; el segundo, los celos y el odio causados por el amor y la rivalidad de Don Rodrigo, quien asesta el golpe mortal junto al resto del coro; y por último la propia

conciencia de Don Alonso, representada como hemos mencionado por el coro a lo largo de toda la presentación, convirtiendo ese amor en sufrimiento y llevándolo a la muerte (Olmedo Clásico, 2014). Después de la muerte del protagonista, con el único acompañamiento de un tema musical, el coro de muertos rodea al Caballero y lo lleva al centro del escenario, donde se reúne con su amada, aunque ya muerto, representando sin palabras el trágico final de la obra (*Imagen 6*).



*Imagen 6: Escena de la muerte de Don Alonso por la compañía K+S+E+C Act.*

Pasando a analizar la escenografía de esta representación, es notorio que los elementos en el escenario son bastante escasos. Si nos fijamos en la versión de José Pascual con la CNTC, vemos que emplea un gran número de elementos para contextualizar el espacio en el que se desarrolla la acción (puertas, paredes, vallas, muebles, etc.) y ajustarlo, junto al vestuario, a una estética correspondiente al presente de la obra. En cambio, la elección estética de Jinguji es considerablemente más austera. El elemento central de la representación, y prácticamente el único, es una cama sencilla que se mueve por el escenario a manos del coro de muertos. Esta cama delimita principalmente el espacio en el que se mueve Doña Inés, quien prácticamente no se aleja en ningún momento de este elemento. A diferencia de la propuesta estética de la representación de *Fuenteovejuna*, en este caso hay menos movimiento de elementos físicos sobre el escenario. Aun así, aprovechando el ángulo desde el que ha sido grabada la obra, se ha podido comprobar que los actores emplean con holgura la profundidad del escenario para sus movimientos, algo que podría no haberse apreciado del todo si se hubiese visto la obra de frente.

Otro elemento escenográfico sobre el que podemos llamar la atención de esta representación es el uso de las luces y las sombras para la ambientación de la obra. El director juega con los colores y los focos para dar distintas energías a las escenas y centrar la atención donde le interesa en cada momento. Por ejemplo, utiliza el color rojo en el final trágico de la obra (*Imagen 7*) y también la disposición de focos para centrar la atención en dos puntos sobre el escenario y los actores (*Imagen 8*).



*Imagen 7: Dos focos centrando la atención en el coro y el personaje de Don Alonso.*



*Imagen 8: Coro de muertos rodeando a Don Alonso.*

En cuanto al vestuario y la caracterización de los personajes, se podrían distinguir dos grupos: en primer lugar, el coro, con un atuendo uniforme y sencillo; en segundo lugar los dos personajes principales de Doña Inés y Don Alonso, que visten de forma muy diferente al resto de los actores. En cuanto al atuendo del coro, tiene una sencillez similar al coro de la representación de *Fuenteovejuna*, acompañado con un bastón rojo brillante que da un punto de color a las túnicas de color blanco puro, un color que en Japón se relaciona con la pureza, lo sagrado y la muerte, entre otros significados. A este atuendo se acompaña con un maquillaje que muestra la tez blanca, que se ve en todos los personajes menos en el del Caballero (*Imagen 7*)<sup>8</sup>, un estilo de maquillaje característico del teatro tradicional japonés, concretamente del género del *kabuki*. Sobre este maquillaje que realza los rasgos faciales de los actores, se desarrollará más detalladamente en el siguiente apartado.

En cuanto a la decisión estética de los dos personajes principales, vemos que Don Alonso viste una ropa bastante actual, alejado de la estética del tiempo en el que se desarrolla la obra original y sin el maquillaje blanco que sí lleva el resto de los personajes. El personaje de Doña Inés viste un vestido blanco muy amplio, casi de boda, adornado con un corsé, lo que lo diferencia del resto del coro, pero el color de su traje y el maquillaje hace que se integre bien en él. Sin embargo, definitivamente lo más llamativo de este personaje es el actor que lo encarna, un hombre calvo de más de dos metros de altura (*Imagen 9*). Esta fue la arriesgada propuesta planteada por el director de la compañía que defendieron con gran maestría sin dejar indiferentes ni al público ni a la crítica<sup>9</sup>. A pesar de los estereotipos que pudieran manifestarse sobre la feminidad y el aspecto que debería o no tener el personaje de Doña Inés, la decisión tuvo una muy buena acogida en el festival español. El hecho de que el personaje de la dama haya sido representado por un hombre con estas características, pero sin cambiar el vestuario femenino del personaje, supone un choque con la percepción que se tiene sobre la forma habitual de visualizar la mayoría de las representaciones teatrales. Este original planteamiento y la visión totalmente novedosa

---

<sup>8</sup> Fran Jiménez (22 de julio de 2014). *Los japoneses Ksec Act interpretan El Caballero de Olmedo* [Imagen]. Recuperado de <https://www.elnortedecastilla.es/fotos/valladolid/201407/22/japoneses-ksec-interpretan-caballero-3083687823312-mm.html>

<sup>9</sup> Andrea G. Toquero, [Trabajo de fin de grado] *Lope de Vega en los festivales de teatro clásico del S.XXI*, 2017, pág. 15.

que plantea Jinguji de la obra es otro de los múltiples ejemplos del estilo tan identificativo que caracteriza a esta compañía.



*Imagen 9: Personajes de Doña Inés y Don Alonso en la producción japonesa.*

*¿Que qué clase de teatro interpreta K+S+E+C Act? Pues dejando de lado por un momento el encanto evidente de la obra original, a grandes rasgos, es una clase de teatro que resalta la exageración y la deformación de las ideas que plantea el director Kei Jinguji. La interpretación física casi paradójica de los actores evoca una belleza anómala. Más allá de eso, las representaciones parecen plantearte en todo momento una pregunta con total autoridad: ¿Quién eres? <sup>10</sup>*

Esta representación tan particular de la obra original escrita por el autor clásico Lope de Vega consigue reflejar la esencia del texto de una manera muy especial y única, sacando a relucir la originalidad característica de la compañía nipona.

---

<sup>10</sup> Seiko Nakamura en *El Caballero de Olmedo* (ロマンス・愛と死ーオルメドの騎士ー), K+S+E+C Act Company (<https://www.ksec-act.com>).

## 5. LA INFLUENCIA DEL ESTILO TEATRAL JAPONÉS: EL *KABUKI*

Como se ha ido comentando a lo largo de este trabajo, la compañía *K+S+E+C Act* tiene un estilo único, en constante búsqueda de la mejor forma de comunicar su visión del mundo al público a través de la expresión teatral. Las representaciones de esta compañía bajo la dirección de Jinguji mezclan un estilo moderno, apreciable en el uso de los elementos escénicos y el vestuario, con un estilo reconocible en el teatro japonés tradicional. En este apartado se estudiará brevemente la relación estética que se ha podido encontrar en las dos representaciones analizadas con la estética del teatro japonés, concretamente con el teatro tradicional *kabuki*.

Una de las primeras características que llaman la atención al ver las representaciones de esta compañía es la particular forma de expresar el texto, de una manera generalmente amplia y con pausas poco naturales, acompañado de movimientos exagerados. Esto puede ajustarse a lo que habitualmente se dice en el contexto del *kabuki*: el actor de *kabuki* debe brindar a la representación en escena tres cosas: voz, movimiento y atractivo físico<sup>11</sup>. En cuanto a la voz, es evidente la influencia de este estilo en las adaptaciones dirigidas por Jinguji. Los actores no recitan las frases de forma natural. Cambian el tono, alargan sonidos y suben y bajan el volumen de la voz para jugar con la expresividad de cada frase. Asimismo, los actores no juegan únicamente con el sonido de su voz, sino que también lo hacen con los silencios.

*El concepto del “ma” es fundamental en la estética de las representaciones japonesas, ya que representa el vacío temporal/espacial del cual nace y hacia la que muere una acción escénica. En un uso práctico, el “ma” incluye el importantísimo concepto del “ritmo”.*

Los actores de la compañía hacen uso constante de este concepto, reproduciendo las frases de forma enérgica intercalando silencios y espacios para dejar que el mensaje se transmita correctamente. El hecho de que Jinguji trabaje con un coro hace que esta práctica sea incluso más valorable, añadiendo la dificultad de coordinar un silencio con un grupo de personas. A esta forma de expresión vocal exagerada se le acompaña con las

---

<sup>11</sup> Benito Ortolani (1995). *The Japanese theatre: from shamanistic ritual to contemporary pluralism. Revised edition*. Pág. 188. (Traducción propia)

extravagantes posturas y expresiones faciales. Las representaciones del teatro *kabuki* se caracterizan por poder asemejarse a una danza, con los movimientos amplios y antinaturales. Esta forma de expresión se ajusta claramente al estilo expresionista de Jinguji, que lo combina con el estilo expresionista más libre que caracteriza al teatro moderno. Otra característica en cuanto a la expresión corporal que se puede apreciar en estas dos obras es la presencia de unas poses dramáticas que se pueden asemejar a las denominadas *mie* en el teatro *kabuki*<sup>12</sup>.

*El “mie” sigue un patrón y sirve para dirigir la atención de los espectadores hacia un personaje o personajes determinados en un momento crucial de la obra. El “mie” cristaliza la acción convirtiéndola en un cuadro inmóvil. Pero el “mie” no es únicamente un recurso dramático para captar la atención sino que también indica el clímax de gran tensión emocional.*

Estas poses dramáticas están categorizadas dentro de la tradición del teatro *kabuki*, existiendo una enorme variedad de estas expresiones corporales. El uso que hace la compañía de esta forma de expresión es visiblemente más libre, aunque no se puede negar la relación visual que hay entre la práctica tradicional y la adaptación que se realiza (*Imágenes 10 y 11*).



*Imagen 10: Pose dramática en la representación de Fuenteovejuna.*

---

<sup>12</sup> Ronald Cavaye (2008). *Kabuki, Teatro Tradicional Japonés* (Trad. Marián Bango Amorín). Satori Ediciones. (Trabajo original publicado en 1993)



Imagen 11: Actor de teatro kabuki tradicional adoptando una postura mie.

Es interesante destacar la diferencia en este aspecto entre las dos obras analizadas. Aunque ambas tienen una expresividad muy realzada, las poses dramáticas similares a los *mie* son más notorias en la representación de *Fuenteovejuna*. Esto puede ser por el tono que ha decidido dar Tajiri a la hora de adaptar la obra. Si bien ambas obras son traducciones del original de Lope, en el caso de *Fuenteovejuna*, el traductor mantiene el tono histórico, mientras que en el caso de *El Caballero de Olmedo* la adaptación se acerca más a ser una versión que refleja lo más esencial de la obra. Así, *Fuenteovejuna* puede entrar en la categoría de *jidaimono* del *kabuki*, una diferenciación que se hace siguiendo los argumentos de cada obra, siendo los *jidaimono* los que representan argumentos históricos y los *sewamono* los que representan obras más populares. El hecho de que en *Fuenteovejuna* las poses y las expresiones sean más marcadas puede estar relacionado con que es en los *jidaimono* en los que los actores emplean estas expresiones más extravagantes, empleando unas más naturales y suaves para los *sewamono*.

Otra característica que puede llamarse la atención en las representaciones de *K+S+E+C Act* es la ya mencionada presencia del maquillaje. Como podemos observar también en la *imagen 7*, a diferencia del teatro *noh*, donde se utilizan máscaras, en el estilo *kabuki* se emplea el maquillaje para caracterizar a los personajes. Una de las razones de diferenciación a la hora de aplicar este maquillaje en los personajes es la clase social, ya que antiguamente se consideraba el tener la piel blanca como una característica de la clase alta, dando a entender que esa persona no trabajaba en el campo bajo el sol. Así, los personajes que pertenecen a la aristocracia se maquillan la cara de blanco, mientras que

los personajes de clase baja utilizan unos tonos rosados más naturales. Además de la base blanca, generalmente se utiliza el negro por encima para marcar las líneas de expresión de los actores. En el caso de los personajes de *Fuenteovejuna*, desde el inicio de la obra se puede ver que el maquillaje del actor que interpreta al Comendador es de un blanco más intenso que el del resto de actores maquillados, dejando clara la diferencia social, además de la diferencia en el color de su atuendo. No obstante, no se ha podido encontrar ninguna explicación de la razón por la que en esta representación el director haya tomado la decisión de que los hombres aparecieran con un maquillaje más blanquecino, mientras que las mujeres no parecen llevar ese maquillaje. Por otro lado, otra función que tiene la pintura facial en este género es la caracterización de los héroes, villanos y seres espirituales frente a otros personajes (Cavaye, 2008). Este estilo de maquillaje se denomina *kumadori*, donde además de la tez blanca, se marcan las líneas de expresión y otros rasgos con distintos colores, predominando el negro para marcar las líneas generales y los rojos y azules para otros rasgos. Esta función del maquillaje encaja más en el uso que se le da en la obra de Jinguji dentro de la representación de *El Caballero de Olmedo*. Aquí todos los personajes tienen el maquillaje de tez blanca, en algunos casos con acentos de color negro o rojizo, todos menos el personaje de Don Alonso (*Imagen 12*)<sup>13</sup>. Esto apoya la concepción mencionada más arriba de que los demás personajes actúan como la conciencia del Caballero, incluso la propia Doña Inés, separando al protagonista terrenal del resto de personajes en el plano espiritual.



*Imagen 12: Personaje de Don Alonso rodeado de Doña Inés y el resto del coro en la escena final de la obra.*

---

<sup>13</sup> Imagen recuperada de *El Caballero de Olmedo* japonés (21 de julio de 2014), de hoyesarte.com (<https://www.hoyesarte.com/evento/el-caballero-de-olmedo-japones/>)

Por último, aunque esto no sea más que una hipótesis personal, cabe destacar la paleta de colores empleada en la puesta en escena de las dos obras analizadas. A excepción de algunos elementos sin mayor importancia, los colores empleados principalmente han sido el blanco, el negro y el rojo (*Imágenes 13<sup>14</sup> y 14*). Además de los significados generalizados de estos colores en la cultura general (el blanco, simbolizando las ovejas, la pureza y, como se ha mencionado anteriormente, la muerte en la cultura japonesa; el negro, la oscuridad y la maldad; y el rojo, la tensión y la sangre, como en la escena de la muerte de Don Alonso), podrían estar relacionados con los colores principales empleados en el maquillaje del *kabuki*. Así, el director consigue una unidad estética visual respetando la simbología que está presente en el teatro japonés tradicional.



*Imagen 13: Escena de Fuenteovejuna con los colores blanco, negro y rojo como predominantes.*



*Imagen 14: Lo mismo que la anterior imagen en la representación de El Caballero de Olmedo.*

<sup>14</sup> Imagen recuperada de Laura Santamaría (16 de julio de 2009), *Olmedo se rinde a la 'fórmula' de Lope de Vega* en [elmundo.es](https://www.elmundo.es/elmundo/2009/07/16/castillayleon/1247767310.html) (<https://www.elmundo.es/elmundo/2009/07/16/castillayleon/1247767310.html>).

## 6. CONCLUSIONES

Al comparar estas dos representaciones de la compañía japonesa, se ha podido comprobar la diferencia que hay entre las dos obras. Siendo las dos una traducción de una obra española, tienen un estilo bastante diferenciado entre sí. En el caso de *Fuenteovejuna*, como se ha mencionado, en cuanto a la traducción, se pueden notar los ajustes de registro y vocabulario realizados a decisión del traductor. Aun así, el hilo argumental y el ambiente de la obra en el nivel textual es bastante similar al de la obra original. Sin embargo, con *El Caballero de Olmedo*, se puede ver una traducción más fiel y ajustada al texto de Lope, al menos en los fragmentos que se han traducido, pero la interpretación que realiza Jinguji de la obra hace que se pueda considerar más una versión que una simple traducción.

Por otro lado, ha sido muy interesante ver la pasión que sienten, tanto el director Kei Jinguji como el traductor Yoichi Tajiri, y por supuesto todos los actores de la compañía *K+S+E+C Act*, hacia las obras españolas. En este caso se han estudiado dos obras de Lope de Vega, pero esta compañía tiene en su repertorio un número importante de obras españolas que trabajan con un esmero y una originalidad admirables. La visión de estas obras y la realidad que ven reflejada en ellas que buscan transmitir y comunicar al espectador es espectacular. Este trabajo ha sido un pequeño paso hacia el estudio del impacto internacional que tiene la literatura española, llegando al otro lado del mundo, al país del sol naciente.

Finalmente, como opinión y observación personal, ha sido muy gratificante poder dedicar este trabajo al análisis de la materia que he estado estudiando los últimos años dentro del contexto de mi país de origen. Esta innovadora compañía teatral, que además nace en la capital de mi prefectura de nacimiento (Aichi), ha sido un muy gratificante descubrimiento del que espero poder seguir disfrutando más allá de este estudio académico.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Bernabé, M. (2007). *Japonés en viñetas: Curso básico de japonés a través del manga*. Barcelona: NORMA Editorial S.A.
- Cavaye, R. (2008). *Kabuki: Teatro Tradicional Japonés*. (M. Bango Amorín, Trad.) Gijón: Satori Ediciones.
- Olmedo Clásico (2014). *El Caballero de Olmedo*. Obtenido de: <https://www.olmedo.es/olmedoclasico/espectaculos/2014/caballero-olmedo>
- K+S+E+C Act Company (2019). *About K+S+E+C Act*. Obtenido de: <https://www.ksec-act.com/about>
- J. Kirschner, T. (1979). *El protagonista colectivo en Fuenteovejuna*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ortolani, B. (1995). In *The Japanese theatre: from shamanistic ritual to contemporary pluralism. Revised edition*. (pp. 187-198). New Jersey: Princenton University Press.
- Vega, L. d. (1980). El Caballero de Olmedo. En *Colección Clásicos Carroggio* (págs. 143-185). Barcelona: Carroggio, S.A. de Ediciones.
- Vega, L. d. (1980). Fuenteovejuna. En *Colección Clásicos Carroggio* (págs. 99-139). Barcelona: Carroggio, S.A. de Ediciones.
- Vives Rego, J. (2010). *El teatro japonés y las artes plásticas*. Gijón: Satori Ediciones.