

EL “CUERPO-MARIONETA” EN EL TEATRO JAPONÉS

Scarlett Siqueira Do Valle

NOTA SOBRE LA AUTORA

<https://orcid.org/0000-0002-2193-6591>

Scarlett Siqueira Do Valle, doctoranda en Comunicación y Semiótica de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, Brasil. Magíster en Artes Escénicas por la Escola Superior de Artes Célia Helena, São Paulo, Brasil.

Correo electrónico: scarlettdovalle@gmail.com

Recibido: 18/05/2022

Aceptado: 11/07/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.008>

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo discutir las investigaciones y los descubrimientos artísticos sobre el “cuerpo-marioneta”. El texto contiene notas y preguntas extraídas del diario de trabajo de la autora a partir de las actividades de su grupo de estudio. En 2019, este grupo vinculado a la maestría de la Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH-SP) examinó la resignificación del cuerpo del actor en forma de cuerpo-marioneta, principalmente a partir del estilo *Ningyō buri* del *Kabuki*, inspirado en el *Bunraku* y en la película *Tambours sur la digue* (Tambores en el dique) del Théâtre du Soleil. En términos conceptuales, el trabajo se nutrió de Meyerhold, Oida, Kusano y Greiner.

Palabras clave: Ariane Mnouchkine, cuerpo-marioneta, Bunraku, Kabuki, Meyerhold, Théâtre du Soleil

O “CORPO-MARIONETE” NO TEATRO JAPONÊS

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discorrer sobre as investigações e as descobertas artísticas do corpo-marionete. Este texto é atravessado por anotações e indagações extraídas do diário de trabalho da autora a partir das atividades de seu Grupo de Estudos. Em 2019, este grupo vinculado ao mestrado da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH-SP) examinou a resignificação do corpo do ator em forma de corpo-marionete, sobretudo a partir do estilo *Ningyō buri* do *Kabuki*, inspirado no *Bunraku* e no filme *Tambours sur la digue* (Tambores sobre o dique) do Théâtre du Soleil. Em termos conceituais dialogou com Meyerhold, Oida, Kusano e Greiner.

Palavras-chave: Ariane Mnouchkine, corpo-marionete, Bunraku, Kabuki, Meyerhold, Théâtre du Soleil

THE “PUPPET-BODY” IN JAPANESE THEATER

ABSTRACT

This article aims to discuss artistic research and discovery on the “puppet-body.” This text contains notes and questions extracted from the author's work diary from the activities of her Study Group. In 2019, this Group, linked to the Master's Degree of the Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH-SP) examined the resignification of the body of the actor in body-puppet form mainly from the *Ningyō buri* style of *Kabuki*, inspired by the *Bunraku* and the filmed stage show *Tambours sur la digue* (*Drums on the Dam*) of the Théâtre du Soleil. In conceptual terms, our work took from Meyerhold, Oida, Kusano, and Greiner.

Keywords: Ariane Mnouchkine, puppet-body, Bunraku, Kabuki, Meyerhold, Théâtre du Soleil

EL CUERPO-MARIONETA¹ EN EL TEATRO JAPONÉS

“El escenario es el páramo de lo sublime”.

Ariane Mnouchkine

Este artículo se basa en la tesis de maestría titulada *En el camino hacia el Bushido encontré a Hana Sakura* que examinó la traducción y resignificación del cuerpo del actor en forma de “cuerpo-marioneta” en relación con el estilo *Ningyō buri*² del *Kabuki*, inspirado en el *Bunraku* y la película-espectáculo *Tambores en el dique*³ del Théâtre du Soleil⁴. La formación del grupo de estudio que realizó la investigación tuvo como objetivo desarrollar el propio camino de aprendizaje (*Dō*) a través de un movimiento híbrido, que proponía un cruce entre la investigación de la directora Ariane Mnouchkine⁵, con los teatros japoneses *Kabuki*⁶ y *Bunraku*⁷, y la trayectoria del investigador, dramaturgo y director Vsevolod Meyerhold⁸. Este proceso produjo varios resultados parciales de investigación relacionados con nuevos procedimientos, además de reflexiones sobre cómo desarrollar el trabajo corporal a través del estudio de marionetas de *Kabuki* estilo *Ningyō buri* para traducir y resignificar la biomecánica de Meyerhold, tema que será analizado a continuación.

El arte de la manipulación de muñecos es una de las técnicas más antiguas del mundo y en Japón el *Bunraku* es uno de los teatros de marionetas. Esta técnica nació junto con el teatro *Kabuki* en la época del Japón feudal. Tradicionalmente, el teatro de marionetas aparecía en los templos sintoístas y budistas en los rituales religiosos. La idea de animismo que proviene del sintoísmo, en el que no existe dualismo entre lo inanimado y lo animado, contribuyó al éxito del teatro de marionetas japonés. A lo largo de los años, los marionetistas de estos templos comenzaron a recorrer Japón, divirtiendo a niños y adultos por igual con sus sencillas historias.

Se debe destacar que las marionetas en esa época eran de simple manipulación, pues recién en el siglo XIV los títeres comenzaron a ser movidos por hilos. En los siglos posteriores, se desarrolló una técnica y una composición más compleja, con más de un manipulador, para

- 1 El término *cuerpo-marioneta* es una traducción y reinterpretación del término “marionetización” del actor, utilizado en el teatro de marionetas para referirse al títere como modelo de preparación y actuación del actor en escena.
- 2 El estilo *Ningyō buri* del *Kabuki* se convirtió en una actuación en la que el actor de *Kabuki* actuaba “como una marioneta” mientras otros actores lo manipulaban como marionetistas de *Bunraku*. Esta representación se dio en algunas adaptaciones de obras *maruhonmono* que originalmente fueron escritas para representar el teatro de marionetas (Gunji, 1985).
- 3 Espectáculo *Tambours sur la dique* interpretado por el Théâtre du Soleil en 1999. La película se estrenó en 2002. La obra, escrita por Hélène Cixous, cuenta la historia de un pueblo, en alguna parte de Asia, dominado por el Shogun, Sr. Khang. Debido a las fuertes tormentas y a la amenaza de una grave inundación que provocaría un gran desastre, el administrador del pueblo tendrá que tomar una decisión, romper el dique norte y destruir la parte financiera o romper el dique sur, acabando con la cultura del lugar. Ante la indecisión de los gobernantes y la proximidad de una fatalidad, el pueblo, a través de la hija del vidente Duan, decide comandar a un grupo de tamborileros en la parte alta del poblado para advertir a la población de la inminencia de una tragedia.
- 4 El Théâtre du Soleil fue fundado por la directora Ariane Mnouchkine en Francia en 1964, a través de un peculiar modelo de estructura teatral en forma de compañía. Está ubicado en una antigua fábrica de municiones en el área de Vincennes llamada Cartoucherie, al este de París, Francia.
- 5 Ariane Mnouchkine nació en Boulogne-Billancourt el 3 de marzo de 1939. Fundadora y directora francesa del Théâtre du Soleil. En los años 60 realiza su primer viaje a Oriente, adquiriendo influencias del teatro asiático.
- 6 El *Kabuki* es el teatro popular japonés hecho por personas del pueblo y para el pueblo (...) un movimiento de abajo hacia arriba (Kusano, 1993, p. 21). *Kabuki* es vanguardia al extremo. El adjetivo *Kabuki* es (...) algo excéntrico o tendencia de vanguardia, inclinación acentuada para gustos inusitados (...) (Kusano, 1993, p. 3).
- 7 El *Bunraku* es un teatro de marionetas nacido junto con el teatro *Kabuki* en la época del Japón feudal.
- 8 Vsevolod Meyerhold, nacido en Penza, Rusia, era de ascendencia ruso-alemana. El actor, dramaturgo y director ruso-soviético transitó por las diferentes formas antiguas de teatro. Meyerhold se encontró con la *commedia dell'arte*, el teatro de feria o *balagan* y el teatro japonés, a partir del cual realizó una investigación sistemática de muchas obras de *Kabuki* y *Nō* que lo inspiraron para construir una escena poética con una estética liberada del realismo, restableciendo la teatralidad a través de la convención teatral. Para llevar a cabo sus trabajos artísticos utilizó un sistema de entrenamiento de actores, al que denominó “biomecánica”, con el objetivo de investigar un conjunto de ejercicios que dotaban al actor meyerholdiano de extrema precisión y armonía de movimientos, además de ligereza y movilidad.

dar movimientos análogos a los humanos (Kusano, 1993). El teatro *Bunraku*, como explica Matsuda, “[...] se llama *ningyō-joruri* y su significado ‘placeres literarios’”⁹ (Matsuda, 2016, p. 127). Este teatro de marionetas, creado por y para los japoneses, se hizo popular no solo en Japón, sino en todo el mundo, especialmente por el grado de refinamiento en el manejo de estas marionetas gigantes hechas de madera, que miden de 90 a 120 cm y pesan de 5 a 25 kg (Matsuda, 2016, p. 133), muchas veces representando un realismo aterrador.

Sin embargo, con una mirada detallada y profunda a la historia y el desarrollo del *Kabuki* y el *Bunraku*, podemos llegar a la conclusión explícita por Darci Kusano en la introducción a su libro: “(...) el *Bunraku* y el *Kabuki* nacieron y se desarrollaron en paralelo durante varias décadas, recibiendo influencias mutuas, tanto en su repertorio como en su interpretación”¹⁰ (Kusano, 1993, p. XXXI). Por ello, los actores del teatro *Kabuki* llegaron a un estilo de actuación similar al del *Bunraku* y utilizan varios elementos del mismo.

El estilo de actuación *Kabuki del Ningyō buri* fue utilizado por los actores del Théâtre du Soleil para la producción del espectáculo y la película *Tambores en el dique*, en la que los personajes son marionetas manipuladas por marionetistas. En esta obra, emplearon el procedimiento denominado *ningyōmi* (cuerpo de títere), es decir, el títere humano manipulado por tres actores vestidos de negro, llamados *kōken*. Uno de los movimientos de gran repercusión en el público del *Ningyō buri* es el estilo de *ushiroburi* (movimiento hacia atrás) (Kusano, 1993). En *Tambores sobre el dique*, observamos que, cuando un personaje abandona la escena, uno de los *partners* lo lleva hacia atrás como si estuviera flotando.

En esta búsqueda, la directora Ariane Mnouchkine trabajó los cuerpos de los marionetistas y manipuladores hasta alcanzar, por momentos, lo que puede considerarse la perfección técnica, teniendo, además de un intenso trabajo psicofísico, un intercambio energético entre los actores. El timing entre los actores debe ser preciso y no es solo a través del movimiento repetitivo que se alcanza la perfección, sino también a través del trabajo energético entre los actores. Podemos observar en la película-espectáculo que, entre los actores, la marioneta y el manipulador, los intercambios de miradas son mínimos, solo conectados por el ritmo del sonido, los movimientos corporales y la radiación de energía de cada uno. Cuando hay armonía entre los dos –una sintonía fina– significa que el actor ha logrado tocar al espectador.

Para transformar a sus actores en notables manipuladores, llamados *kōken* (Picon-Vallin, 2017, p. 360), capaces de manipular a las marionetas-actores con gran armonía, mediante la técnica del teatro *Bunraku*, las marionetas deben ser movidas en cuatro puntos: cabeza, tronco, brazos y piernas. Ariane Mnouchkine tuvo que mejorar tanto la fuerza física como la fortaleza mental de sus actores, de acuerdo con su relato:

Debían pasar de una inmovilidad a otra, siempre con movimientos oblicuos, para dar la impresión de que flotaban sobre la tierra, que volaban.

9 “[...] é chamado de *ningyō-joruri* e seu significado ‘prazeres literários’” (Matsuda, 2016, p. 127).

10 “(...) *bunraku* e *kabuki* nasceram e desenvolvem-se paralelamente por várias décadas, recebendo influências mútuas, tanto no seu repertório quanto na atuação” (Kusano, 1993, p. XXXI).

A veces no podían soportarlo más. Pero es por eso que pudieron olvidarse de sí mismos y luego disfrutar. ¡Porque es un placer sublime, aun así!¹¹ (Mnouchkine, 2011, p. 179)

En la película-espectáculo *Tambores en el dique* del *Théâtre du Soleil*, se puede ver el intenso trabajo corporal de los actores-marionetas, tal como lo describe Mnouchkine. Los actores realizan movimientos tan similares a los de los muñecos *Bunraku* de madera que el espectador no está seguro de si son marionetas o actores. La destreza de los manipuladores es admirable; todos están cubiertos de negro de la cabeza a los pies, mostrando una destreza y armonía con su *partner*, imprescindibles para la construcción de la poética de la pieza.

Cuando empezamos a conformar el grupo de estudio y a transitar el *camino del aprendizaje (Dō)*, además de estar influenciados por la vida y obra de Ariane Mnouchkine, el cine-espectáculo y el teatro japonés, teníamos como objetivo construir nuestra propia lengua traduciendo y resignificando. ¿Qué sería el *kabuki*? ¿Qué es el estilo *Ningyō buri*? ¿Qué sería el *Bunraku*? ¿Cómo serían los títeres de este teatro? ¿Qué serían los *kōken*? ¿Cómo habrían influido estos estilos teatrales en la directora Mnouchkine y el *Soleil*? ¿Qué podría sacar el grupo de estudio de toda esta investigación? ¿Seríamos capaces de traducir y resignificar las creaciones artísticas que queríamos desarrollar?

A continuación, se describen brevemente los procesos de creación y preparación teatral que resultaron en el desarrollo de un recorrido artístico del *cuerpo-marioneta*.

GRUPO DE ESTUDIO: EL CUERPO-MARIONETA COMO CAMINO PARA EL AUTOCONOCIMIENTO CORPORAL

“Si la marioneta es al menos la imagen del actor ideal, es necesario intentar adquirir las virtudes de la marioneta ideal”.
Étienne Decroux

La primera fase del grupo¹² tuvo como proceso el autoconocimiento y la interrelación de los participantes. Mejoramos y descubrimos algunas formas del teatro japonés a través de los caminos recorridos por Mnouchkine y Meyerhold, y las tradujimos en formas artísticas para luego resignificarlas a nuestras inclinaciones. Cada uno de nosotros, con nuestras diferencias y similitudes, construimos, en cada encuentro, el *camino de aprendizaje (Dō)* del grupo, que culminó en un *sketch* artístico. El actor japonés Yoshi Oida, quien fue una de las inspiraciones del grupo, escribió sobre el cultivo de la flor del artista (*hanana*¹³, como la llamó Zeami):

Un maestro Zen observó una vez que, al nacer, cada ser humano contiene una semilla, que puede convertirse en la “flor” de la divinidad. Pensar

11 “Tinhام que passar de imobilidade a outra sempre com deslocamentos oblíquos, para dar a impressão de que estavam flutuando sobre a terra, de que estavam voando.

Às vezes, eles não aguentavam mais. Mas por isso conseguiam esquecer deles mesmos, e logo ter prazer. Pois se trata de um prazer sublime, mesmo assim!” (Mnouchkine, 2011, p. 179)

12 Grupo de estudio con la coordinación de Scarlett do Valle y supervisión del orientador Dr. Daves Otani del Máster Profesional de Artes Escénicas de la ESCH. El grupo, que tuvo como participantes a los actores Patrick Villela, Roberta Lisa y Bia Bento, trabajó de 2018 a 2019 con el cuerpo de marionetas y muñecos, por ejemplo, con el estilo *Ningyō Buri*.

13 *Hanana o Hana* (Flor) para Zeami Motokiyo es “(...) la vida del *Nō*” (Kusano, 1988). La ejecución de la noción de flor es tanto un principio estético como la búsqueda de un cultivo espiritual artístico en todos los aspectos del teatro *Nō*.

las actitudes divinas como si fueran una especie de “lluvia” hace que la semilla germine y crezca. La comprensión de la divinidad es la “flor” que a su vez produce el “fruto” de la iluminación. Esta “flor” es la misma que la del actor. Una vez que comencemos a estudiar en la infancia, cada edad traerá una comprensión nueva y más profunda de lo que significa ser actor. Nos miramos con objetividad, analizamos nuestra capacidad, nos entrenamos, nos buscamos, estudiamos y luego, cuando se abre la “flor”, luchamos por conservarla. Y la seguimos alimentando para que no se marchite y muera¹⁴. (Oida, 2001, p. 164-165)

Así, el recorrido del cuerpo-marioneta observado en el estilo *Ningyō buri* del *Kabuki* fue retraducido para ser utilizado en los movimientos de las marionetas con los *kōken* adaptados para la película *Tambores en el dique*. Fue el camino que utilizamos en un *sketch*-entrenamiento de los actores del grupo, en el que desarrollamos una secuencia de movimientos para el personaje-marioneta Kumiko, interpretado por la actriz Bia Bento¹⁵ y manipulado por el personaje Alexander, interpretado por el actor Patrick Villela¹⁶, como *kōken*. Sin embargo, para este *sketch*, el actor que fue *partner* no usó una vestimenta negra, sino que se quedó con el traje del personaje al momento de la manipulación de la actriz.

Para que la actriz interpretara al personaje de la marioneta, desarrollamos el entrenamiento que llamamos “cuerpo-marioneta”. Empezamos con micromovimientos como mirar, parpadear y mover la cabeza “como si fuera una marioneta”, hasta pasar a macromovimientos como caminar, sentarse y recoger objetos. Luego, empezamos a entrenar con el *partner* (*kōken*), dejándose conducir sin perder el tono muscular o la sincronía de movimientos, deslizándose por el ambiente en conexión con el *kōken*. El actor, a su vez,

► **Figura 1: los actores Patrick Villela y Beatriz Bento practican el movimiento para llegar al cuerpo-marioneta y su *kōken*. Fuente: archivo personal.**



14 “Um mestre zen uma vez observou que, no momento do nascimento, cada ser humano contém uma semente, a qual pode crescer e se transformar na “flor” da divindade. Pensar nas atitudes divinas como se fossem um tipo de “chuva” faz com que a semente germine e cresça. A compreensão da divindade é a “flor”, que, por sua vez, produz o “fruto” da iluminação. Essa “flor” é a mesma que aquela do ator. Uma vez que tivermos começado a estudar na infância, cada idade trará uma compreensão nova e aprofundada do que significa ser ator. Olhamos para nós mesmos objetivamente, analisando nossa habilidade, treinamos, buscamos a nós mesmos, estudamos, e então, quando a “flor” se abre, batalhamos para mantê-la. E continuamos a alimentá-la, de maneira que não murche nem morra”. (Oida, 2001, p. 164-165)

15 Bia Bento, actriz formada en la Escola Superior de Artes Célia Helena - ESCH.

16 Patrick Villela, actualmente se reconhece como una mujer trans que se llama Patrícia Villela, actriz formada en la Escola Superior de Artes Célia Helena - ESCH.

► **Figura 2: los actores Patrick Villela y Bia Bento ensayan el movimiento del cuerpo-marioneta y su kōken. Fuente: archivo personal.**

ponía en flujo su peso y el de la actriz al caminar y, durante el reposo, investigaba las cavidades de la cadera, la mano y los pies.

Resultó ser un trabajo corporal e interpretativo interesante y enriquecedor, dado que pudimos realizarlo sin ninguna ayuda ni equipo, solo con la armonía (sintonía) de los dos actores. Cuando no estaban afinados, los movimientos no eran precisos y cometíamos algunos errores. Cuando estaban concentrados y energéticamente conectados, teníamos la verdadera flor (*hanana*) del arte del actor, como escribió Zeami.

Para desarrollar una comprensión práctica del *cuerpo-marioneta* o marionetización del actor, necesitamos comprender las formas en que el actor-manipulador o *kōken* articula la marioneta para que su preparación corporal sea consciente. El cuerpo-marioneta trabaja con la relación animado-inanimado como vínculo entre almas o vidas y no como una subordinación o jerarquía del actor-manipulador o de la marioneta en relación con el otro. La palabra *animación* proviene del verbo animar, derivado de la palabra del latín *anima*, que tiene el sentido de aire, soplo, alma, vida. *Anima* también forma parte de la etimología del animismo.

Empezamos a caminar por un pequeño sendero que derivó en el grupo de estudio sobre el cuerpo-marioneta, al estilo inspirado en el *Ningyō buri* del *Kabuki*, inspirado en el *Bunraku*, y que se convirtió en nuestro *camino del aprendizaje (Dō)*. No solo queríamos reproducir, sino que queríamos encontrar nuestras propias herramientas y ejercicios para traducir, resignificar y utilizar en nuestra trayectoria. El objetivo del grupo no era, pues, crear algo nuevo o reproducir una forma teatral reconocida, sino encontrar el *camino del aprendizaje (Dō)*, tanto en lo que respecta al grupo como en lo que respecta a cada uno de sus miembros. Nuestro interés estaba en el proceso y autoconocimiento personal y profesional a través de la traducción y resignificación de caminos. Partimos de la premisa de que no hay nada totalmente nuevo o que no hay nada que no pueda resignificarse desde nuestra visión de mundo.

En la segunda fase del grupo de estudio, yo como directora junto al actor Patrick ejercitamos la biomecánica de Vsevolod Meyerhold a través del *cuerpo-marioneta*.



(...) algunos principios de marionetización (o volverse marioneta) del actor, en el que el modelo actoral es un movimiento que explora mucho la función mecánica del cuerpo, no en el sentido de acercar al actor a una máquina o robotizarlo, sino en el sentido de utilizar la biomecánica de forma económica, sintética y precisa. Con este recurso, la antinomia entre animado e inanimado no es tan evidente en cuanto a la ejecución del movimiento, ya que existe un patrón de ejecución del movimiento realizado tanto por títeres como por actores.¹⁷ (Balardim, 2013, p. 164)

Las investigaciones del director ruso-soviético estaban basadas en conceptos conflictivos como vida y mecanismo, concreto y abstracto, seres animados e inanimados. Él les enseñaba a sus actores que “el actor debe ser dual, al mismo tiempo marioneta y ser vivo”¹⁸ (Abensour, 2011, p. 262). Vale la pena aclarar que no somos expertos en biomecánica, por lo que fuimos autodidactas en las investigaciones realizadas antes y durante la investigación del grupo sobre Meyerhold y sus estudios¹⁹. Para no centrarnos solo en los estudios del director y tener una mirada más personal sobre la biomecánica, elaboramos un movimiento híbrido de este proceso, es decir, decidimos mirar nuestra vida cotidiana, traducirla y darle un nuevo significado, para crear nuevos estudios de biomecánica.

Se le pidió al actor Patrick que observará su vida cotidiana y extrajera de su vida dos ejercicios de biomecánica, observando los estudios *Piedra* y *Tiro con arco*. Para ello, seleccionamos movimientos que pudieran traducirse en sus acciones cotidianas. Así, el actor Patrick desarrolló los ejercicios tomados de su propia vida para trabajar un lenguaje artístico, utilizando la visión de la directora Ariane Mnouchkine sobre cómo traducir las formas artísticas y llevarlas a su realidad. Esto se llevó a cabo de acuerdo con el pensamiento de Meyerhold sobre sus estudios, generado en la vida cotidiana. De esa traducción de la biomecánica surgieron los estudios *Busão* (autobús) y *Hacer la cama*.

Los estudios se creaban a partir de una acción dramática concreta, a partir de temas o motivos sencillos (o cotidianos), de pequeños relatos, de aventuras o incluso de alguna obra literaria. A partir del vocabulario técnico, recogido de las improvisaciones individuales, y de la elección de los temas, los actores deben saber y poder responder a las preguntas:

► **Figura 3: el actor Patrick Villela entrena en el estudio biomecánico.**
Fuente: archivo personal.



17 “(...) alguns princípios de marionetização do ator, no qual o modelo de atuação é uma movimentação que explora muito da função mecânica do corpo, não no sentido de aproximar o ator de uma máquina ou robotizá-lo, mas no sentido de utilizar a biomecânica de forma econômica, sintética e precisa. Com esse recurso, a antinomia entre animado e inanimado não se apresenta tão evidente em termos de execução de movimento, uma vez que passa a existir um padrão de execução de movimentos desempenhado tanto por bonecos como por atores”. (Balardim, 2013, p. 164)

18 “O ator deve ser duplo, ao mesmo tempo marionete e ser vivo”. (Abensour, 2011, p. 262).

19 El uso de los términos *estudios* o *ejercicios* en español en este artículo implica la interpretación de la profesora Maria Thais Lima Santos en su libro sobre la palabra rusa *étyúd*, que deriva del francés *étude*. Como señala Maria Thais, la palabra *estudio* “tiene una rica traducción en el teatro ruso y no podemos precisar quién estableció por primera vez el concepto “(...)”. Podemos definirlo como una improvisación dentro de una estructura”. (Santos, 2009, p. 148)

¿Qué quiero? ¿cómo debo actuar y qué hago para conseguirlo? ¿Qué quiero del compañero, qué lo provocó, qué obtengo de él, cómo reaccionó? (...) Era una forma de aprehender su significado y permitir al actor improvisar²⁰. (Santos, 2009, p. 148)

Comenzamos por el estudio *Piedra*, porque era uno de los ejercicios con movimientos más redondos y, por eso, implicaría más delicadeza del actor para transformar su cuerpo en cuerpo-marioneta. Todo el trabajo consistió en transformar los movimientos curvos en movimientos más rectos. Así, la estrategia de entrenamiento fue descomponer todo el estudio en micromovimientos con velocidades diferentes para trabajar la incorporación de todo ejercicio en movimientos compatibles con el del cuerpo-marioneta. Recordemos que Meyerhold utilizó una marioneta javanesa, como señala Eisenstein en su libro, para mostrar un ejercicio de biomecánica que acababa de formular (Eisenstein, 1992).

Cuando retornamos los estudios del cuerpo del actor como cuerpo-marioneta sin el *kōken*, nos dimos cuenta de que había una tendencia a realizar movimientos muy rígidos y robóticos, como los del muñeco infantil llamado *playmobil*. Aunque entendemos que los movimientos de una marioneta son movimientos rígidos y los de los estudios de biomecánica también, necesitábamos entender más a fondo los movimientos internos de una marioneta sin el *kōken*. Varias dudas surgieron durante y después del entrenamiento. ¿El cuerpo del actor debería trabajar con micromovimientos en flujo con el ambiente? El actor debe desarrollar un “estar en el fluir”, como describe Christine Greiner, lo que marcaría la relación entre el interior y el exterior del cuerpo. “La percepción de que el cuerpo no está separado de la naturaleza, ni del cosmos”²¹ (Greiner, 2015, p. 26). ¿Deberíamos haber hecho más ejercicios sobre la percepción, el estudio y el uso de la marioneta por parte del artista, ya que el actor-animador puede manipularla a partir de un movimiento a través de la columna? ¿Sería una falta del artista-manipulador? ¿Conseguiríamos realizar los estudios con el *kōken*? ¿Cuál sería el movimiento del eje de una marioneta para que el cuerpo-marioneta del actor fluya? ¿El movimiento viene del eje del actor, más precisamente de la columna?

Necesitábamos, quizás, investigar las marionetas con hilos, porque los hilos cuando se manipulan con maestría dan movimientos similares al movimiento del cuerpo humano. Sin embargo, las marionetas del *Bunraku* están construidas para ser manipuladas con las manos y los pies, pero también tienen hilos o cables en su constitución, por lo que el proceso y el entrenamiento serían un poco diferentes. Tal vez el entrenamiento del cuerpo-marioneta debería incorporar estos dos modos de manipulación de marionetas.

Al igual que en el entrenamiento desarrollado en la primera parte del grupo de estudio con la actriz Bia Bento, iniciamos el ejercicio de *Tiro con arco* y observamos las manos, porque las manos de una marioneta tienen movimientos más firmes que las humanas. En nuestros estudios con marionetas nos dimos cuenta de que las manos y los pies son importantes para dar más veracidad en la transformación del cuerpo del actor en cuerpo de marioneta. En el estudio *Busão (autobús)*, trabajamos el movimiento de la cabeza “como si fuera” una

20 “Os estudos eram criados com base em uma ação dramática concreta, retirada de temas ou motivos simples (ou cotidianos), de pequenas histórias de aventuras ou, ainda, de alguma obra literária. A partir do vocabulário técnico, recolhido dos improvisos individuais, e da eleição dos temas, os atores deveriam saber e poder responder às perguntas: o que quero, como devo agir, e o que faço para isso? O que pretendo do parceiro, o que causou a ele, o que recebo dele, como reajo? (...) Era um modo de apreender o seu significado e de capacitar o ator para o improviso”. (Santos, 2009, p. 148)

21 “(...) estar no fluxo, como descreve Christine Greiner, que seria marca a relação entre dentro e fora do corpo. A percepção que o corpo não está apartado da natureza, nem do cosmos”. (Greiner, 2015, p. 26).

marioneta. No debíamos realizar un movimiento lento y detenido, sino un movimiento seco, sin parar. Primero debe llegar la mirada, luego la cabeza, y si el actor parpadea, debe ser un parpadeo marcado, lento y firme.

El ejercicio Hacer la cama es uno de los estudios más detallados y extensos. ¿Cómo tirar la moneda siendo marioneta? ¿Cómo caer sin mover tanto la espalda? ¿Cómo agarrar las almohadas? Encontramos soluciones a algunos de los problemas que detectamos, como utilizar seiza (la forma tradicional japonesa de sentarse sobre las rodillas) cuando el actor Patrick Villela lanzaba una moneda sobre la cama imaginaria. Este fue el ejercicio más intenso con exigencias corporales muy altas, con varias partes de sentadillas, movimientos más pendulares como tirar la almohada imaginaria, tirar el cuerpo hacia adelante y hacer una especie de flexión, doblar las rodillas, entre otros movimientos corporales, y siempre recordando tener un tronco rígido incluso en movimientos pendulares. En todos los estudios como cuerpo-marioneta, trabajamos el *suri ashi* (marcha japonesa, empleada por las artes marciales; una marcha arrastrada, estancada, pesada, que desarrolla un tempo lento y tranquilo).



► **Figura 4: el actor Patrick Villela entrena en el estudio biomecánico. Fuente: archivo personal.**

ECOS DEL CUERPO-MARIONETA

“La historia del cuerpo en movimiento es también la historia del movimiento imaginado que se corporifica en la acción”.
Christine Greiner

El grupo de estudio llegó a su fin con la sustentación de la tesis de maestría de la autora en 2019, pero la investigación sobre el cuerpo-marioneta continúa reverberando en mi entrenamiento corporal y en mis investigaciones artísticas, como la utilización del cuerpo-marioneta de acuerdo con el proceso de autoconocimiento a través de nuestras relaciones con el ambiente, de cómo afectamos y somos afectados, de qué formas podemos ser atravesados por la empatía y alteridad rompiendo con dicotomías como inanimado/animado y Oriente/Occidente, y la aplicación del concepto de “traducción” en los lenguajes teatrales tradicionales para ser reinterpretados de una manera inteligible y maleable como formas de preparación y construcción artísticas.

Necesitaríamos más tiempo para tener un estudio teórico y práctico más profundo y lograr un resultado robusto. Entendemos que el *camino de aprendizaje (Dō)* es un proceso, en el cual más importante es el camino que el resultado, porque el autoconocimiento se

expande cuando su tiempo es respetado. Podemos observar en el aprendizaje de los teatros japoneses, como el *Bunraku*, que tardan años para que un artista se perfeccione en la técnica de manipulación del muñeco. Se trata del desarrollo del cultivo del aprendizaje o del cultivo personal. Este arte del cultivo, según Zeami, sería perfeccionar un entrenamiento que dure un largo período de tiempo. Lo importante en este aprendizaje era que el artista llegara al punto de convertirse en la cosa misma (Greiner, 2015, p. 35).

Como se analizó en este artículo, el cuerpo-marioneta es un proceso complejo en el que los actores-manipuladores transforman su cuerpo “como si fuera el cuerpo de una marioneta del Bunraku”, movido por los actores-manipuladores. En esa línea de pensamiento a través de la *Teoria Corpomídia*²² de Helena Katz y Christine Greiner (2005 y 2015), se podría comprender el cuerpo-marioneta, pues trabaja con las relaciones complejas entre cuerpos animados e inanimados con el ambiente, sus materialidades, diferencias y singularidades. Sus investigaciones resultaron en una mirada al cuerpo, sus interacciones y comunicaciones con el ambiente como cruces de flujos constantes. Como comprende Greiner, “el cuerpo no es cosa o instrumento, sino un *Corpomídia*, creador de cadenas signícas que atraviesan todo el tiempo mente-cuerpo-ambiente y ahí se constituye”²³ (Greiner, 2005, p. 116).

El entrenamiento con el cuerpo-marioneta parte de entender que cada cuerpo tiene su historia, su visión del mundo, y cada artista tiene su autoconocimiento. Podemos constatar que los cuerpos permanecen en flujo constante en una red o trama cognitiva discontinua, que está en eterna discontinuidad con el otro.

Tales cadenas perceptivas no respetan las dicotomías abismales Oriente y Occidente, ni habitan entre-lugares, como ha sido discutido por algunos autores que analizan temas como el poscolonialismo.

Prefiero trabajar con la noción de “casi”, trasladando la discusión de los lugares y las cosas de la cultura para los procesos. Las cadenas perceptivas accionan estados que no se ubican en territorios delimitados por nacionalidades o identidades específicas. Solo pueden ser reconocidos en su propia impermanencia y discontinuidad, a partir de lecturas singulares de la vida y el cuerpo.²⁴ (Greiner, 2015, p. 198)

En esos procesos de investigación que tratan con tradiciones surgen preocupaciones recurrentes de que esa mirada externa puede causar una visión sesgada por asimilar conceptos que pueden huir de nuestro dominio en razón de nuestros orígenes. Para comprender este lugar externo, debemos respetar las tradiciones, como hace Ariane Mnouchkine con la tradición japonesa, buscando los puntos con significado para nosotros, en *Kabuki* y *Bunraku*, y que pueden ser traducidos y resignificados para nuestros caminos. Este movimiento híbrido no ocurre de una sola vía, porque estos estudios pueden

22 La *Teoria Corpomídia* fue desarrollada por las investigadoras y profesoras brasileñas Helena Katz y Christine Greiner. “El objetivo de la teoría es trabajar con todos esos tránsitos, flujos simultáneos, comprendiendo el cuerpo como activador de mediaciones”. (Greiner, 2005).

23 “(...) o corpo não é coisa ou instrumento, mas sim um *Corpomídia*, criador de cadeias signícas que atravessam o tempo todo mente-cuerpo-ambiente e aí se constitui” (Greiner, 2005, p. 116).

24 “Tais cadeias perceptivas não respeitam as dicotomias abissais Oriente e Ocidente, nem habitam entre-lugares, como tem sido discutido por alguns autores que analisam temas como pós-colonialismo.

Prefiro trabalhar com a noção de “quase”, deslocando a discussão dos lugares e das coisas da cultura, para os processos. Cadeias perceptivas acionam estados que não se localizam em territórios demarcados por nacionalidades ou identidades específicas. Elas só podem ser reconhecidas em sua própria impermanência e discontinuidade, a partir de leituras singulares da vida e do corpo”. (Greiner, 2015, p. 198)

estimular nuevas investigaciones. Al traducir y resignificar las prácticas, creamos un grupo desarrollando esa mirada bifocal, profunda y práctica para el estilo *Ningyō buri* del teatro *Kabuki* inspirado en el teatro *Bunraku*.

El cuerpo-marioneta, tanto en la práctica como en la teoría, parte de la construcción de un conocimiento sin las dicotomías Oriente y Occidente a partir de entrenamientos que no se localizan en territorios demarcados por nacionalidades e identidades específicas, como describe Christine Greiner. Como se expresa en este artículo, trabajamos con investigadores, artistas y académicos de diferentes lugares y culturas para enriquecer nuestro proceso de traducción, reinterpretación y desarrollo de una línea de pensamiento que ve y oye más allá de un mundo demarcado por fronteras y muros. Fuimos guiados y afectados por personas como Meyerhold, Oida, Kusano, Greiner y, principalmente, por la directora Ariane Mnouchkine.



REFERENCIAS

- Abensour, G. (2011). *Vsevolod Meyerhold ou A Invenção da Encenação*. Perspectiva.
- Balardim, P. (2013). *Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço* (Tesis de doctorado, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil). <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006e/00006e22.pdf>
- Do Valle, S. (2019). *No caminho do Bushido encontrei Hana sakura* (Disertación de maestría, Escola Superior de Artes Célia Helena–ESCH, São Paulo, Brasil).
- Eisenstein, S. (1992). *Yo Memorias inmorales 2*. Siglo XXI de España Editores.
- Greiner, C. (2015). *Leituras do corpo no Japão – e suas diásporas cognitivas*. N-1 Edições.
- Greiner, C. (2005). *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Annablume.
- Gunji, M. (1985). *Kabuki*. (J. Bester, trad.). Kondansha International.
- Katz, H. & Greiner, C. (2015). *Arte & Cognição: Corpomídia, Comunicação, Política*. Annablume.
- Kusano, D. (1993). *Teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca*. Perspectiva.
- Kusano, D. (1988). *O que é Teatro Nô*. Editora Brasiliense.
- Matsuda, J. (2016). *As influências japonesas nos trajes de cena de Ariane Mnouchkine: conceituação, modelagem e construção* (Disertación de maestría, Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP, São Paulo, Brasil).
- Meyerhold, V. (2012). *Do teatro*. Iluminuras.
- Mnouchkine, A. (2011). *A arte do presente*. Cobogó.
- Mnouchkine, A. (Directora). (2002). *Tambours sur la Digue*. [Película]. Le Théâtre du Soleil; Bel Air Media; ARTE France Développement.
- Oida, Y. (2012). *Um ator errante*. Via Lettera.
- Oida, Y. (2007). *O ator invisível*. Via Lettera.
- Picon-Vallin, B. (2017). *O Théâtre du Soleil: os primeiros cinquenta anos*. Perspectiva.
- Santos, M. (2009). *Na Cena do Dr. Dapertutto – Poética e pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916*. Perspectiva.



Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

