

FLUJO CONTINUO



EL TEATRO *BUNRAKU*: LA BELLEZA Y LA TRADICIÓN DEL MUNDO DE LAS MARIONETAS JAPONESAS

Violetta Brazhnikova Tsybizova

NOTA SOBRE LA AUTORA

<https://orcid.org/0000-0001-8148-5983>

Violetta Brazhnikova Tsybizova, docente en la Universidad Waseda, Japón. Doctora en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid, España.

Correo electrónico: b.sumire@gmail.com

Recibido: 31/05/2022

Aceptado: 16/08/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.009>

RESUMEN

El objeto del presente trabajo es uno de los tres grandes géneros tradicionales del teatro japonés, el teatro de marionetas *Bunraku*. A lo largo de esta investigación se presenta cómo y dónde surgió el teatro de marionetas en Japón y se observan las razones por las cuáles cambió su estructura de manera sustancial en el siglo XVIII. También se analizan las circunstancias que rodean el cambio del nombre de este género teatral en el siglo XIX. Debido a que entre los estudiosos este género teatral se considera una de las fuentes de las cuales ha bebido el teatro *Kabuki*, entre otras, en este artículo se observa el desarrollo paralelo del teatro de marionetas *Bunraku* y el teatro de los intérpretes humanos *Kabuki* durante los siglos XVII y XVIII. Por ello, además, se mencionan ambos géneros teatrales y se examinan sus similitudes y las diferencias más destacadas entre ambos. Asimismo, se presenta de manera concisa la figura de Chikamatsu Monzaemon, uno de los dramaturgos más importantes de la escena nipona, y se profundiza sobre su influencia en el establecimiento de los valores estéticos que siguen rigiendo el teatro de marionetas todavía en el siglo XXI. También se consideran algunas de las manifestaciones similares en el ámbito de las artes escénicas en España y se indaga en la influencia que ha ejercido el teatro *Bunraku* en las mismas.

Palabras clave: artes escénicas, teatro tradicional, teatro de marionetas, Japón, Bunraku, Chikamatsu Monzaemon

TEATRO *BUNRAKU*: A BELEZA E TRADIÇÃO DO MUNDO DE MARIONETES JAPONÊS

RESUMO

O objeto deste trabalho é um dos três grandes gêneros tradicionais do teatro japonês, o teatro de fantoches Bunraku. Ao longo desta investigação, apresenta-se como e onde surgiu o teatro de marionetas no Japão e observam-se as razões pelas quais a sua estrutura se alterou substancialmente no século XVIII. Também são analisadas as circunstâncias que cercam a mudança do nome desse gênero teatral no século XIX. Porque este gênero teatral é considerado entre os estudiosos como uma das fontes de onde o teatro Kabuki, entre outros, se inspirou, este artigo analisa o desenvolvimento paralelo do teatro de bonecos Bunraku e do teatro de atores humanos Kabuki durante o século 19. XVII e séculos XVIII. Assim, além disso, ambos os gêneros teatrais são mencionados e suas semelhanças e as diferenças mais marcantes entre eles são examinadas. Da mesma forma, apresenta-se de forma concisa a figura de Chikamatsu Monzaemon, um dos mais importantes dramaturgos da cena japonesa, e aprofunda-se sua influência no estabelecimento dos valores estéticos que continuam a reger o teatro de marionetas no século XXI. Algumas das manifestações semelhantes no campo das artes cênicas na Espanha também são consideradas e a influência que o teatro Bunraku exerceu sobre elas é investigada.

Palavras-chave: artes cênicas, teatro tradicional, teatro de marionetes, Japão, Bunraku, Chikamatsu Monzaemon

BUNRAKU THEATRE: BEAUTY AND TRADITION OF THE JAPANESE PUPPET WORLD

ABSTRACT

The object of this research work is one of the three great traditional genres of Japanese theatre, the *Bunraku* puppet theatre. Throughout this research, it is presented how and where the puppet theatre emerged in Japan, and the reasons why its structure changed substantially in the 18th century are observed. The circumstances surrounding the change of the name of this theatrical genre in the 19th century are also analyzed. As among scholars this theatrical genre is considered one of the sources of the Kabuki theatre, in this article the parallel development during the 17th and 18th centuries of the Bunraku puppet theatre and the Kabuki theatre, in which human performers are involved, is observed. For this reason, in this work both theatrical genres are mentioned and their similarities and the most outstanding differences between them are examined. Likewise, the figure of Chikamatsu Monzaemon, one of the most important playwrights on the Japanese scene, is briefly presented, and his influence in establishing the aesthetic values that continue to govern puppet theater in the 21st century is delved into. Some of the similar manifestations in the field of the performing arts in Spain are also considered, and the influence that the Bunraku theatre has exerted on them is presented.

Keywords: Performing arts, Traditional theatre, Puppet theatre, Japan, Bunraku, Chikamatsu Monzaemon



EL TEATRO *BUNRAKU*: LA BELLEZA Y LA TRADICIÓN DEL MUNDO DE LAS MARIONETAS JAPONESAS

En los últimos años han aparecido en varias lenguas estudios que analizan diferentes aspectos del teatro de marionetas *Bunraku*. En este trabajo de investigación se presentan estos y otros aspectos de este género teatral que destaca por su refinada hermosura y sutileza visual y dramática. Por ello, el objetivo consiste en revisar las características del espectáculo de las marionetas, examinar la terminología que utilizan sus profesionales y reflexionar sobre las conexiones que pueda haber con otros géneros teatrales en Japón. Se presta especial atención a los elementos que son compartidos con el *Kabuki*, entre ellos, la calidad literaria. También, si se analiza de manera más específica la labor dramaturgica, no se podrá obviar la participación clave de Chikamatsu Monzaemon quien, entre otros, impulsó una especie de simbiosis entre ambas formas teatrales. Debido a ello, salvando las distancias, no resulta factible analizarlas de forma del todo aislada. De hecho, no se puede comprender el milagro del teatro *Kabuki* de manera separada, eludiendo las formas teatrales que se desarrollaron a la vez o que, incluso, brotaron antes de 1603, fecha oficial del nacimiento del *Kabuki*. Entre sus fuentes, anteriores al teatro de marionetas *Bunraku*, se pueden nombrar el teatro *Nō* y el teatro cómico *Kyōgen*. Asimismo, un hecho similar sucede al *Bunraku*. Para discernir sobre el teatro de marionetas, resulta imprescindible analizar otras artes escénicas tradicionales japonesas de las que inicialmente bebe este género teatral. Por ello, se tratarán de forma concisa la historia de su surgimiento, la puesta en escena original, el muñeco, el recitador, los autores principales y la estética.

A la hora de estructurar los contenidos de este artículo, se analizarán todos estos elementos junto a la relación de colaboración/competición entre el *Kabuki* y el *Bunraku*. No obstante, se puede adelantar la diferencia más obvia entre ambos: en el *Kabuki* se ha dado mayor importancia al actor, restándole el valor a otros aspectos de la puesta en escena, incluyendo la obra dramática escrita. Contrariamente, en el *Bunraku* la figura humana estaba en la sombra, dándole el protagonismo a la marioneta. En otras palabras, en cada uno de estos géneros la atracción para el espectador se centraba en un aspecto distinto de la puesta en escena.

Por otro lado, no es de menor importancia señalar las similitudes entre estas dos formas de teatro. Desde el siglo XVIII, además del uso de las mismas obras dramáticas, en el caso de las piezas danzadas se pueden observar grandes semejanzas en cuanto a la puesta en escena: la inclusión del narrador y de los músicos, cuyo grupo, en el caso del teatro *Bunraku*, se complementa con la figura de manipulador de marionetas.

En definitiva, con este artículo se pretende reflexionar sobre diferentes aspectos del desarrollo del teatro *Bunraku*, presentar de forma extendida los tres elementos humanos en su representación teatral, nombrar a los creadores principales y explicar la evolución y los valores morales y estéticos de una obra de *Bunraku*.

METODOLOGÍA

Tal y como se ha adelantado ya, el estudio del teatro *Bunraku* se dividirá en el análisis de las siguientes cuestiones. La primera de ellas es el recorrido histórico que se inicia con la deambulación de los manipuladores itinerantes por el territorio japonés. Asimismo, se analizará una posterior cooperación entre esos manipuladores con los narradores de

los cantos *Jōruri* y la incorporación de los textos de otras artes escénicas surgidas con antelación o de manera paralela al espectáculo de marionetas. También se acudirá a los cambios experimentados por esta nueva congregación de artistas itinerantes con la llegada de los escritores dramáticos. Por último, se explicarán los avances técnicos del siglo XVIII, los cambios de Uemura Bunrakuken/植村 文楽軒 (1751-1810) y la evolución de este género teatral hasta nuestros días.

Una segunda cuestión importante es la unión profesional entre el narrador, los titiriteros y el músico, quienes forman sobre el escenario un grupo de artistas humanos que recibe el nombre de *sangyō* (tres artes).

Una tercera cuestión no menos sustancial es el análisis del legado ético y estético de Chikamatsu Monzaemon expuesto tanto en su obra dramática como en su obra teórica titulada *Naniwa Miyage* que está magistralmente traducida a la lengua española por S.J. Jaime Fernández López. En relación con su producción dramática, se examinará la relación entre el *Bunraku* y el *Kabuki* en el siglo XVIII y las consecuencias de esa relación para el teatro de marionetas.

Por último, se presentará brevemente un ejemplo concreto de la influencia directa del teatro *Bunraku* en la puesta en escena contemporánea en España.

RAÍCES

Aunque en los tiempos modernos el nombre aceptado del espectáculo de marionetas japonesas es el de *Bunraku*/文楽, en épocas anteriores este género se conocía como *Ningyō Jōruri* /人形 浄 瑠 璃 o *Ko Jōruri*/古浄瑠璃, *Jōruri* antiguo. En la actualidad, además del uso del nombre de *Bunraku*, en ocasiones es llamado *Shin Jōruri* /新浄瑠璃, el nuevo *Jōruri*.

En lo que al nacimiento y la existencia actual del *Bunraku* se refiere, estos se deben a la fusión de numerosos factores: el esfuerzo y el ingenio de los artistas y el ininterrumpido interés del público. Primero, del espectador japonés, y en los tiempos modernos del extranjero que demuestra cada vez más la atracción que siente por las artes escénicas japonesas más tradicionales.

En tiempos pasados, un titiritero itinerante kugutsumawashi manipulaba los títeres de un tamaño modesto. En los siglos VII y VIII, ese artista hacía moverse a los muñecos situados en una caja que le colgaba del cuello. Los intérpretes, que escenificaban obras sencillas sobre este escenario, sobrevivían a base de la recaudación de las donaciones del público y se desplazaban de una población a otra. Siendo de ese origen tan humilde, las marionetas, sin embargo, ganaron el amor del público a pesar de los cambios políticos, sociales, culturales y religiosos que experimentaba Japón.

Dando un gran salto en el tiempo, se puede observar que hacia mediados del siglo XVI el espectáculo se perfecciona adoptando los textos dramáticos del *Nō* y del *Kyōgen*, con su carga ética y filosófica, y se representa en los festivales religiosos. Además, en el siglo XVI, los titiriteros de la isla de Awaji fueron llamados a Kioto para actuar ante la familia imperial y los líderes militares. Posteriormente, una vez asociado el sonido del *shamisen* al arte del *Jōruri*, el nuevo género se desarrolló llegando a la exquisitez que se conoce hoy.

Se considera que el *Ningyō Jōruri* se estableció para entretener a los comerciantes en Kioto en la época del nacimiento del teatro *Kabuki* en torno a 1603. El espacio de la representación se acotaba por una palizada construida de cañas de bambú, lo que permitía su rápida instalación y desmontaje en el lecho seco del río Kamo, en Shijōgawara, en la ciudad imperial de Kioto. Una vez consolidado y expandido por todo el país este género, se comenzó la construcción de los edificios teatrales que habitualmente incluían la tradicional torre *yagura*/櫓 en la entrada para anunciar las funciones teatrales en curso.

Avanzando en el tiempo, habría que hacer mención de que el siglo XVIII ha sido un gran momento para el desarrollo de *Ningyō Jōruri* que durante décadas compitió con el teatro *Kabuki* por el afecto del público. De hecho, la popularidad del teatro de muñecos llegó a su cima en 1746 cuando se proclamó que

The puppet theatre has become so popular that *Kabuki* seems not to exist at all. Hundreds of gifts barrels of saké are stacked in front of the theatre, and other presents are beyond counting... The prosperity of the puppet theatre is simply past all description (Jones, 2013, pp.: 1-2).

El teatro *Kabuki*, sin duda, procuró desplazar al teatro de marionetas aprovechando las ventajas que tiene un actor humano sobre un muñeco: los actores calcaban los movimientos de las marionetas; en el *Kabuki* se interpretaban las obras dramáticas escritas para el *Ningyō Jōruri*; incluso se imitaba el estilo de canto del narrador *tayū*. Mientras tanto, a su vez, los titiriteros adaptaban el maquillaje, el vestuario y la peluquería de los actores del *Kabuki* y su espléndido estilo de las puestas en escena.

Pero la competitividad era tan grande que provocó una crisis en el *Ningyō Jōruri*, que por aquel entonces había alcanzado la perfección en cuanto al refinamiento de la obra dramática, de la estructura del escenario y de la elaboración del muñeco. Al no poder soportar la presión, el teatro de marionetas entró en declive.

Posteriormente, se hicieron intentos fallidos de recuperar la popularidad de antaño. Sin embargo, para el teatro de muñecos no se escriben textos dramáticos desde el siglo XVIII y, como era de esperar, se empezó a repetir las obras antiguas o a copiar las del *Kabuki*, lo que dificultó notablemente el resurgimiento. Como medida de recuperación, en el siglo XIX se acudió a diversos procedimientos, entre estos, el cambio de nombre. Sucedió que, en Osaka, el maestro Uemura Bunrakuken estableció el “Teatro de *Bunrakuken*” en base al género de *Ningyō Jōruri*. Según Ángel Ferrer Casals (2011, p. 9), “Procedente de los títeres más o menos presentes en todas las culturas, Uemura Bunrakuken –de la pequeña isla de Awaji– le dio la sofisticada presencia actual en 1872”.

Por otra parte, Kawatake Toshio (2003a) confirma que:

El término *Bunraku* se empezó a utilizar tan solo hace un poco más de un siglo hacia mediados del período Meiji. Este fue hecho a partir del nombre de una persona, Uemura Bunrakuken (1737-1810), quien estableció un pequeño teatro de *Ningyō Jōruri* en Osaka en 1805, cerca de medio siglo luego del máximo florecimiento de este tipo de teatro de títeres. Además, el nombre fue seleccionado para un teatro, el *Bunrakuza* (-za es un sufijo para nombres de negocios) en 1872 (Kawatake, 2003a).

En principio, *Bunrakuza* cuenta con una sede cambiante. Durante la Era Meiji (1868-1912), gradualmente absorbe todos los teatros de este tipo que existen en Osaka. Hacia el comienzo del siglo XX, *Bunraku* se establece como un término general con el que se conoce el *Ningyō Jōruri* en el presente.

Tras la interrupción que supuso la II Guerra Mundial, el *Bunraku* ha tenido numerosas dificultades para mantener su popularidad a causa de los rápidos cambios sociopolíticos en Japón. Eventualmente, se convirtió en drama clásico en cuanto a la obra dramática, respaldado por un inconfundible estilo de recitación del *tayū*, la interpretación del *shamisen* y la manipulación de los títeres. En actualidad sigue operando gracias a la ayuda de la Asociación de *Bunraku*, los subsidios del Gobierno, de la Prefectura de Osaka, de las autoridades municipales y de NHK (Corporación de Radiodifusión de Japón).

Igualmente, para preservar el arte de *Bunraku*, en 1972 se abandona la antigua costumbre de transmitir las técnicas de maestro a discípulo (*i shin den sin*), común a todo el sistema educativo clásico japonés. En el *Bunraku* desde la antigüedad se buscaba una perfecta destreza en el manejo del muñeco. Para ello, durante años el discípulo observaba el trabajo del maestro para hacer una copia exacta de lo observado y de este modo conseguir una calidad artística muy alta. La llegada del Teatro Nacional/国立劇場 supuso un gran cambio de este sistema. Actualmente, es el espacio donde uno se puede matricular en un curso de formación que dura dos años. De acuerdo con Komatsu (2002), luego,

...una vez concluidos (los estudios) se les pasa a considerar oficialmente intérpretes profesionales. Tras el periodo de aprendizaje practican bajo la dirección de un maestro, aprendiendo los viejos sistemas – observando e imitando la técnica del maestro, sin que se les enseñe paso por paso.

Sin embargo, el aprendizaje directo no ha desaparecido del todo. Como ejemplo, se podría nombrar a Yoshida Tamasho, quien ha estudiado durante una década bajo la supervisión del maestro Yoshida Tamao. Gracias a su esfuerzo, obtuvo un puesto de intérprete profesional en la Asociación de *Bunraku*, y explica así su visión del *Bunraku*:

El narrador *tayu*, el intérprete de *shamisen* y los manipuladores de las marionetas son tres elementos diferentes trabajando al unísono, lo que hace del *bunraku* algo espectacular. Esa es la razón por la que yo deseo mantener vivo el *bunraku* para las futuras generaciones. Y, por supuesto, confío en que venga mucha gente a vernos (Komatsu, 2002).

Por otro lado, además de las medidas mencionadas anteriormente, desde 1966, el Teatro Nacional preserva diversas artes dramáticas tradicionales mediante un programa de representaciones regulares. También, en 1984 se inaugura el Teatro Nacional de *Bunraku* de Osaka.

Asimismo, frecuentemente se realizan las giras mundiales a Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, Suecia, Australia, China y España. Con respecto a España, entre otras ocasiones, los espectadores del Festival de Otoño madrileño de la edición 2005 tuvieron la oportunidad de presenciar las piezas dramáticas representadas por la compañía *Ningyō Jōruri Bunraku Teatro Nacional de Marionetas de Osaka*. El evento tuvo lugar en las instalaciones del teatro Español madrileño, y el público pudo apreciar la belleza de las piezas *Date-musume Koi no*

hi-ganoko/伊達娘恋緋鹿子 (*El amor pasional*) y *Tsubosaka-kannon Reigen-ki*/壺坂観音靈驗記 (*Milagro en el templo de Tsubosaka Kannon*).

Por otro lado, en 2003 el teatro de marionetas *Ningyō Jōruri Bunraku* fue designado por la UNESCO como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad.

MARIONETA

El nombre *Ningyō Jōruri* hace hincapié en su principal particularidad. A nivel etimológico, se pueden diferenciar dos partes: "*Ningyō*" / "muñeco", mientras que "*Jōruri*" es una especie de cuento o historia que se narra cantando. En otras palabras, uno de los elementos de esta variedad teatral, por supuesto, es la marioneta. Entre numerosas definiciones de este género teatral, una de las más acertadas dice así:

El término *bunraku* deriva de *Bunraku-za*, el nombre del único teatro *bunraku* comercial que sobrevivió en la época moderna. El *bunraku* también recibe el nombre de *ningyo joruri*, que se refiere a sus orígenes y esencia. *Ningyo* significa "muñeca" o "marioneta", mientras que *joruri* es el nombre de un estilo de canto narrativo dramático acompañado por el *shamisen*, instrumento de tres cuerdas (Embajada de Japón en Cuba, 2012).

Evidentemente, no es un teatro excepcional en cuanto al medio de representación. Los espectáculos con el uso de muñecos han existido en muchas culturas desde los tiempos más antiguos. Por ejemplo, el guiñol puede ser manipulado directamente con las manos. También, en ocasiones, la manipulación se ejecuta por medio de cuerdas y alambres como en el *Bunraku*. Además, en otras partes del mundo los espectáculos se presentan a través de las sombras en movimiento. El destinatario principal de este tipo de teatro suele ser el público joven, aunque no de manera exclusiva. El teatro de títeres de Japón, en cambio, desde sus inicios tiene otra clase de público. En general, debido a las tramas complejas, el destinatario es un espectador adulto, como afirma Stanleigh H. Jones en su trabajo: "...we must bear in mind, too, that the plays themselves were serious adult entertainment, not the simpler fare suitable more for children that we in the West usually associate with a theatre of puppets" (Jones, 2013, p. 4).

A esta discrepancia se pueden añadir otras no menos sugestivas. Actualmente, el tamaño de un muñeco en el *Bunraku* se diferencia notablemente de las dimensiones de muchos muñecos de los países occidentales. Antiguamente, cuando las marionetas no habían alcanzado el tamaño actual, *Jōruri* utilizaba un telón tras el cual se encontraban los manipuladores. De hecho, solamente había un titiritero por cada muñeco, tradición que casi no se conserva debido al peso y el tamaño de la marioneta y a la complejidad técnica para manipularla. Antaño, además, detrás del mismo telón, también invisibles para el público, se encontraban un recitador y un músico de *shamisen*. Debido a la creciente perfección técnica del espectáculo, este en ocasiones llegó a provocar en el público la ilusión de realidad. Para evitarlo, el recitador, el músico y el manipulador comenzaron a actuar a la vista del público. Según Ferrer Casals (2011, p. 9), "Cada uno de los muñecos —de aproximadamente un metro de altura— es manipulado por tres artistas cubiertos totalmente de negro, salvo el principal, que no siempre actúa a rostro descubierto". Habría que precisar que en la época contemporánea el tamaño de las marionetas suele oscilar entre 0,9 metros y 1,35 metros de altura. Su peso varía. Las marionetas que representan personajes femeninos pesan

alrededor de 6 kilogramos, mientras que la figura del guerrero puede pesar 20 k. Por ello, son manejados por tres hombres si se trata de un muñeco protagonista, o por uno o dos titiriteros si su papel es menos relevante.

La marioneta que corresponde a un personaje masculino cuenta con varias partes anatómicas fabricadas de madera: cabeza, tronco y extremidades. Cada miembro se puede separar de los restantes. La cabeza *Kashira*/頭 mide entre 15 y 20 centímetros de altura. Se fija mediante una vara en el centro de una placa horizontal 型板/形板/*kata-ita* que representa los hombros. Las caderas, por su parte, se fabrican de bambú y se forman de unos aros. Las extremidades se cuelgan de los hombros mediante cuerdas. Respecto al movimiento, Ferrer Casals (2011, p. 9) menciona que “manos y rostro se mueven de forma tan natural que pueden expresar admiración, alegría o consternación”. En efecto, en los muñecos que representan hombres o demonios, para conseguir el movimiento de las partes de la cara, por debajo de la cabeza se colocan las cuerdas que incorporan la mímica. En el caso de los muñecos femeninos, los rostros son fijos y carecen de mímica. Además, no se fabrican las piernas, ya que estas no se verían debido a los largos kimonos. El vestuario habitualmente es espectacular y se cuelga del *kata-ita*.

En cuanto a las etapas del desarrollo de los avances técnicos del muñeco, se pueden mencionar las siguientes. Antiguamente, una sola persona manipulaba el muñeco con sus manos insertadas en el cuerpo de este. La marioneta se sostenía encima de la cabeza del manipulador que estaba detrás de una cortina negra. Pero en 1727 el muñeco ya puede abrir y cerrar la boca y los ojos, lo que permite que la mímica sea casi real. Hacia el año 1730 los ojos del muñeco también se mueven lateralmente. Los dedos de la mano se mueven a partir de 1733. Pero ¿a qué se deben todas estas innovaciones técnicas? La complejidad de la obra dramática del siglo XVIII empezó a exigir tanto una escenografía como una técnica de manipulación más elaboradas. El músico del *shamisen* y el recitador se desplazan desde el centro del escenario hacia un lado en 1734. Se colocan encima de una plataforma rodante que “mueve a conveniencia los músicos, entre los que sobresale el de un *shamisen*” (Ferrer Casals, 2011, p. 9). Esta propuesta se debe al maestro Yoshida Bunzaburō (吉田文三郎, m.1760), manipulador de muñecos e inventor del sistema del manejo de la marioneta por tres hombres. Para concluir, hacia mediados del siglo XVIII los muñecos alcanzan la perfección que conoce el público actual: además de las manos y varias partes de la cara, incluso las cejas se mueven, el vestuario es espléndido y la escenografía es tan exquisita como la del *Kabuki*.

Ahora bien, tratándose de uno de los tres grandes géneros teatrales de Japón, sería imposible no mencionar que existe una rígida clasificación tanto de personajes como de elementos materiales de los que estos se componen. Por ejemplo, se clasifican los rostros y las vestimentas de los muñecos. En la actualidad, existen alrededor de setenta rostros diferentes. Igual que las máscaras en el *Nō* o el tipo de maquillaje en el *Kabuki*, los rostros de los muñecos pertenecen a distintos tipos de personajes que forman parte del cuadro humano o sobrehumano de la obra.

Con respecto a los muñecos masculinos, entre otros, se pueden diferenciar varios tipos que se corresponden con los siguientes personajes: *danshichi*/団七, personajes fuertes; *kenbishi* /檢非違使, oficiales; *komei* /孔明, héroe; *wakaotoko*/若男, joven adolescente y guapo, etc. Para los personajes femeninos también existe una clasificación, y entre los tipos de cabezas se pueden nombrar las de *fukeoyama*/老女方, madrastra; *musume*/娘 (en este grupo se incluyen las hijas solteras cuyo estatus social oscila entre las princesas y las chicas de ciudad); *okusan*/奥さん (son personajes de esposas, hermanas o ancianas), etc. Es

decir, llama la atención que las cabezas *kashira* normalmente no se utilizan para un único personaje. Más bien, se utilizan para un determinado tipo de roles, al igual que las máscaras en el teatro *Nō*, y aparecen en diferentes puestas en escena. Para ello, se recurre a tales procedimientos como el cambio de peinado o de maquillaje. Además, como bien lo explica Kim So Hyun (2018, p. 55), “often these heads bear the name of the most famous role for which this head us used”. También, “unlike the masks for *noh* or *kyogen*, the heads are prepared freshly for each production. A new wig will be made, just as for *kabuki* actor, then nailed onto the head and it will also be freshly painted” (p. 55), lo que implica un gran trabajo de preparación de un equipo de profesionales del *Bunraku*.

“TRES ARTES” SANGYŌ: MANIPULADORES, TAYŪ, SHAMISEN

Actualmente, la manipulación del muñeco se realiza gracias a la colaboración de tres titiriteros. El nombre de este grupo es *ningyoōzukai*, y su interpretación debe ser perfecta en su armonía a pesar de que los artistas se vean solo una vez para ensayar antes del estreno. En este grupo existe una estricta jerarquización. Los grados de importancia de sus miembros, de mayor a menor, son los siguientes: *omo-zukai*/主遣い; *hidari-zukai*/左遣い y *ashi-zukai*/足遣い. El primero de ellos, es el líder titiritero quien sostiene el peso del muñeco, manejándolo con ambas manos. Para ello, introduce la mano izquierda en la abertura de la cadera y aguanta la vara del cuello entre los dedos pulgar e índice, manipulando con las cuerdas los ojos, boca y cejas. Con su mano derecha mueve el brazo derecho del muñeco. El *hidari-zukai* se encarga de manejar el brazo izquierdo del muñeco. Es el asistente del *omo-zukai* y procura que los movimientos del brazo izquierdo de la marioneta estén en precisa coordinación con los movimientos de su cabeza y del brazo derecho.

El tercer manipulador se encuentra en la posición más baja dentro del grupo, lo que se percibe a través de su posición física: *ashi-zukai* permanece prácticamente oculto a la vista del público y su área de manipulación son las piernas del muñeco masculino. *Ashi-zukai* utiliza unos ganchos en forma de “L” que se sujetan a los talones de la marioneta.

Los manipuladores, excepto *omo-zukai*, visten de negro y suelen llevar unos capuchones negros para dar a entender que el único protagonista de la obra es el muñeco y para subrayar su presencia subjetivamente imperceptible, pactada esta ilusión con el público. Este procedimiento también es habitual en el *Kabuki* porque el color negro representa “ausencia”. En otras palabras, el manipulador no es más que un punto de apoyo para la “interpretación” de la marioneta, ya que “el principio general es la invisibilidad de los manipuladores. La regla del juego es el ilusionismo... El *Bunraku* es casi el único teatro de marionetas en donde el mecanismo está completamente al descubierto” (Kott 1987, p. 31).

Como se ha mencionado, el espectáculo del *Bunraku* se forma sobre la base de la compenetración de tres elementos principales: el narrador *tayū*/太夫, la música del *shamisen*/三味線 y el muñeco. Sin embargo, como era de esperar, no siempre se observó esa armonía en la interpretación del grupo *sangyō* dado que todos sus elementos se desarrollaron por separado. El *Jōruri*, por ejemplo, fue creado por monjes ciegos que adaptaron musicalmente el poema épico *Heike Monogatari*/平家物語 que describe la decadencia de la familia Taira. Una de las partes de la obra, *Jōruri Monogatari*, que detalla el romance de la princesa *Jōruri* con el guerrero Minamoto Yoshitsune, obtiene un éxito tan rotundo que hacia el siglo XV el nombre de la princesa se convierte en un término genérico para esta forma poética.

El *tayū* cuenta con varios recursos: utiliza diferentes tonos de voz para los personajes masculinos o femeninos, buenos o malos y conduce el desarrollo de la historia por medio del *monku*/文句, el texto. Normalmente, retrata la escena a través de la presentación verbal del movimiento y de los lugares, la explicación de la personalidad y el estado psicológico de los personajes e interpreta en primera persona el diálogo de los personajes. En sus inicios, el *tayū* procuraba incluso expresar el sentimiento de tal forma que el público lo compartiese. Es decir, el narrador provocaba la identificación de los espectadores con el personaje. Entre los más célebres narradores se puede nombrar a Takemoto Gidayū (竹本義太夫, Takemoto Chikugo-no-jo a partir de 1701, 1651-1714), quien creó un estilo propio de narración del *jōruri* en el teatro de marionetas.

La labor del *tayū* se complementa por la música de *shamisen*. El músico también conduce la “interpretación” de los muñecos creando una atmósfera determinada. Las antiguas representaciones de *jōruri* se acompañaban de *biwa*/琵琶, instrumento musical similar a un laúd. Sin embargo, a mediados del siglo XV desde las islas Ryukyu fue introducido el antecesor del *shamisen* que consistía en una caja cubierta de piel de serpiente, un largo mástil y tres cuerdas. Este instrumento fue modificado, sustituyendo la piel de serpiente por la de gato, y denominado *shamisen*. Rápidamente ocupa el lugar de *biwa* y crea un nuevo tipo de música.

Para entender mejor la función del conjunto artístico *tayū-shamisen*, recuérdese la experiencia del coro griego: salvando las distancias, ambos de manera similar desempeñan el papel de narrador indicando el progreso de la obra representada.

En general, el espacio sonoro en el *Bunraku* terminó cuajando hacia finales del siglo XVI como nuevo género poético-musical de entretenimiento auditivo. En ese siglo surgió la idea de incorporar danzas de muñecos para enriquecer el espectáculo, evolucionando el drama musical hacia una recreación también visual. Esa unión de los tres elementos obtuvo el nombre de *Ningyō Jōruri*, el *jōruri* de muñecos.

LEGADO ÉTICO Y ESTÉTICO DE CHIKAMATSU MONZAEMON

En cuanto al contenido del espectáculo, habría que evaluar lo siguiente. ¿Quiénes y de qué manera escriben los textos para *Ningyō Jōruri/Bunraku*? Habrá que recordar el nombre de Chikamatsu Monzaemon, quien ha pasado a la historia como el mejor dramaturgo japonés de todos los tiempos y a quien llaman el “Shakespeare de Japón”.

Chikamatsu nació como Sugimori Nobumori en 1653 en una familia *samurai* en las provincias Echizen o Nagato. Su primera obra literaria que se conserva es un *haiku* incluido en la antología editada por Yamaoka Genrin, *Takaragura* “Casa de tesoros” en 1671. Aunque su carrera como autor de piezas para *Ningyō Jōruri* y para el *Kabuki* apenas si le dejaba tiempo libre, se conservan algunas composiciones poéticas suyas, la mayoría fechadas en su juventud.

Con respecto a la escritura dramática, Chikamatsu comienza su carrera en el teatro Kaganajo, en Kioto. Después de componer las obras teatrales más aplaudidas y representadas de su época, y siendo autor de 30 obras del *Kabuki* y 100 obras del *Jōruri*, fallece en 1725, dejando numerosos seguidores.

Durante sus años en activo mantiene una relación sólida con esos géneros teatrales. Como autor del cuerpo principal de la obra dramática del *Kabuki*, escribe piezas que abarcan los temas religiosos y los de *jidai-mono*, dramas basados en la vida de los *bushi*. Asimismo, desarrolla un género nuevo *sewa-jōruri* / 世話浄瑠璃, que presenta semejanzas con el drama burgués europeo. En este tipo de piezas representa la vida moderna de los *chōnin*, la naciente burguesía. Introduce los temas universales como la justicia, el honor, el amor, el conflicto entre la dimensión interior y la exterior de los ciudadanos de a pie. Son temas desconocidos para ellos hasta ese instante al considerarse como prerrogativa de los nobles.

No obstante, a partir de 1685 Chikamatsu escribe varias piezas históricas *jidai-jōruri* para Takemoto Gidayū y su teatro de marionetas Takemotoza, en Osaka. Como ya se ha observado anteriormente, entre el teatro *Kabuki* y el *Ningyō Jōruri* ha habido tiempos de tensión, superando el teatro de marionetas en popularidad al teatro de actores humanos. Tal logro se debe a numerosas razones, entre ellas, la labor de dramaturgo. Asimismo, los esfuerzos de Takemoto Gidayū, quien seleccionaba los textos dramáticos para el *Ningyō Jōruri*, fueron fundamentales para alcanzar el éxito. Escogió las obras más representativas de Chikamatsu, llenas de refinamiento poético-dramático. Entre esa vasta producción destacan las obras de doble suicidio por amor (*shinjū*). Con el estreno en el teatro Takemotoza de una de sus piezas fundamentales, *Sonezaki Shinju*/曾根崎心中 (*Los suicidios de amor en Sonezaki*), apenas un mes después del trágico suceso, el teatro de marionetas comienza a indagar en el campo del *giri*/義理 y el conflicto entre las obligaciones sociales y los sentimientos humanos.

Hasta 1703, Chikamatsu Monzaemon compaginó el trabajo para el *Kabuki* y el *Ningyō Jōruri*. Sin embargo, ese año Chikamatsu definitivamente abandona el *Kabuki* y empieza a escribir para el teatro de marionetas. Entre las razones por las que varios dramaturgos abandonaron el *Kabuki* se conocen las siguientes:

1. En el teatro *Kabuki*, los dramaturgos estaban infravalorados, ya que el texto dramático era un mero punto de partida para la improvisación. El actor protagonista utilizaba diversos medios para resaltar su talento interpretativo, entre otros, modificaba la obra sin el consentimiento de sus autores.
2. La estricta jerarquía según la cual el dramaturgo se encuentra varios escalones por debajo del primer actor, con todo lo que ello conlleva en una sociedad dominada por el régimen neoconfuciano.
3. El autor de obras dramáticas no tiene derecho de poner el sello personal *iban*, como tampoco puede publicarlas.
4. La precariedad laboral debido a la cual el dramaturgo se debe ganar la vida mediante otras actividades.
5. Contrariamente, en *Ningyō Jōruri* existe la posibilidad de libertad creativa además de la de imprimir el texto de la pieza dramática *maruhon*.

Hasta su muerte, Chikamatsu escribe solamente para *Ningyō Jōruri* y mediante su genio eleva el nivel artístico del teatro de marionetas.

Para hacer frente a la competencia, el teatro *Kabuki* adaptó numerosas obras escritas para el teatro de títeres. Por ello, en la actualidad más de la mitad del repertorio convencional del *Kabuki* tiene su origen en el *Bunraku*.

Respecto a los valores estéticos y morales de una obra de Chikamatsu para el *Ningyō Jōruri*, anteriormente se mencionó el concepto de *giri*, llamado *nasake*/情け por Chikamatsu. En general, comprende el sacrificio de lo individual a los intereses de la colectividad. En una obra dramática se traduce en un enfrentamiento entre los sentimientos del corazón o la ética personal *ninjō*/人情 y el deber *giri*. Estos dos conceptos son el problema principal de *sewa-mono* de Chikamatsu Monzaemon. En ellas, *ninjō* se representa como un cúmulo de sentimientos personales obstaculizados por *giri*. Al ver truncadas sus aspiraciones, el individuo acude al suicidio como forma de protesta contra la moral pública. Los instantes previos a este se conocen como *michi yuki* y constituyen el momento culminante de una pieza dramática.

Con respecto a otros valores estéticos, estos están manifiestamente influidos por la estética de los *chonin Ukiyo*, el Mundo Flotante. El surgimiento de la cultura de masas durante la Era Edo se debe a la prosperidad creciente de esa clase social. El Mundo Flotante plasma una elegancia, estética y valores específicos definidos por la condición inferior de los *chōnin* en la sociedad feudal. Inicialmente, el entretenimiento popular y numerosas artes aparecen como recreación destinada a la burguesía, aunque posteriormente los *bushi* también asisten de incógnito a los barrios de diversión, donde están deliberadamente desplazados al segundo plano. El *chōnin*, por el contrario, es el protagonista, autor y dueño de los nuevos valores éticos y estéticos. En definitiva, las normas del Mundo Flotante invierten el orden social, ya que la clase *samurai* gobierna el mundo real fuera de los barrios de diversión mientras que en el mundo imaginario domina el *chonin*.

El auge del desarrollo de las artes de los *chōnin* abarca dos períodos históricos: Genroku (元禄, 1688-1705), en Osaka y Kioto, y Bunka Bunsei (文化文政, 1804-1829), en Edo. Durante estos nace la mayor parte de la producción dramática *jōruri* que ha llegado hasta la actualidad. Por ejemplo, *Kanadehon Chushingura* (仮名手本忠臣蔵), de Takeda Izumo (竹田出雲, m.1747). Esta obra, estrenada en 1748, está basada en los hechos reales ocurridos en 1701. Pertenece a la edad de oro del teatro de muñecos. Su éxito ha sido enorme durante varios siglos, y en la época contemporánea ha tenido trascendencia en el cine japonés gracias a, hoy perdida, *Chushingura* de Kinugasa Teinosuke (衣笠 貞之助, 1896-1982), de 1932. Otras versiones cinematográficas incluyen *47 rōnin*, de Inagaki Hiroshi (稲垣 浩, 1905-1980), y *La venganza de los cuarenta y siete samurai*, que Kenji Mizoguchi rueda en 1941. En general, es un tema recurrente para la cultura japonesa e incluso para el cine internacional.

Para terminar, sería importante señalar la influencia del teatro de marionetas *Bunraku* en el mundo contemporáneo fuera de las fronteras de su país de origen. Para ello, habría que hacer un viaje imaginario a España, por ejemplo. Es donde el actor y maestro de marionetas Edu Borja crea mundos mágicos desde 1984. Afincado en Valencia, es alumno de Michael Meschke, maestro sueco de marionetas, fundador de Marionetteatern en Estocolmo y conocedor del teatro *Bunraku*. Borja idea la manipulación del muñeco *Bunraku* por una sola persona, evitando así una gran congregación de manipuladores sobre el escenario. Como ejemplo de empleo de la técnica de manipulación de las marionetas inspirada en el *Bunraku*, se podría recordar uno de los montajes de la compañía l'Om Imprebís, que se representó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre 8 de enero y 29 de febrero de 2004. Edu Borja, con sus marionetas hábilmente incrustadas en la puesta en escena de una versión del *Quijote*, recoge la tradición japonesa de contar historias por medio de muñecos. Ante los ojos del público se desarrolla un episodio de la segunda parte del *Quijote*, *El retablo de Maese Pedro*. Este se centra en un espectáculo de marionetas que confunde al hidalgo. Se puede decir

que se representa a un espectador que se enfrenta brechtianamente a una metaobra. Sin embargo, habría que matizar que no se trata de una técnica calcada del *Bunraku*, sino de una estilización imaginada por el director escénico Santiago Sánchez, quien ha compaginado ingeniosamente diversas técnicas de procedencia multicultural.

Otro caso particular del uso de las marionetas japonesas en España es el de la compañía teatral La Tartana. Esta, a su vez, se caracteriza por un amplio abanico de técnicas y lenguajes empleados en sus puestas en escena que cuentan con diversa procedencia. La labor divulgativa de La Tartana no se limita al uso de los títeres de origen exótico. Además de entretener al espectador con las marionetas inspiradas en otras culturas, la compañía se dedica a la investigación e incluso organiza talleres de construcción de marionetas. Su propósito principal consiste en potenciar el interés del público, tanto infantil como adulto, y en compartir con los participantes los secretos de la plástica desde la cual surge la magia teatral. Uno de los talleres, el “Taller de títeres de *Bunraku* con la Tartana Teatro”, propuso a los alumnos la “Confección de títeres inspirados en la antigua técnica japonesa del *Bunraku*, en la que el titiritero se coloca detrás del muñeco y, accionando diversos mecanismos, consigue precisos y detallados movimientos”. Tal y como explican los responsables del evento en la página web de la compañía (<https://www.planinfantil.es/plan/taller-de-titeres-de-bunraku-con-la-tartana-teatro/>), en el transcurso de este, cada asistente tuvo la oportunidad de construir “su propio muñeco *Bunraku* aportando cada uno su imaginación para crear su personaje”. En todo momento de dicho taller, se fomentó una participación activa de los asistentes y, además, se habló sobre la técnica japonesa de teatro de marionetas. Para concluir, los participantes tuvieron la oportunidad de disfrutar de una “demostración, por parte de la compañía La Tartana Teatro, de diferentes títeres basados en la técnica *Bunraku*”. De esa manera, a los asistentes se les brindó la oportunidad de admirar el arte de las marionetas japonesas, reinterpretadas por una compañía española y adaptadas para el nivel de conocimiento del público, y de acercarse a estas mediante una construcción directa de un personaje propio.

Con todo ello, se puede concluir que el interés hacia el mundo de las marionetas japonesas en España no es un hecho puntual y que está creciendo de manera progresiva. Habría que destacar que la atracción hacia la cultura japonesa en general está experimentando un auge durante las últimas décadas y el teatro *Bunraku* no es una excepción, lo que se traduce en un uso más frecuente de sus técnicas en los escenarios españoles. Siendo un objeto ajeno al foco principal de este artículo, no obstante, se considera que el desarrollo e influencia del *Bunraku* en la escena española pueden resultar temas de mucho interés para las futuras investigaciones.

HALLAZGOS Y CONCLUSIONES

Tras el análisis del espectáculo de las marionetas japonesas, se observa que las obras dramáticas suelen ser complejas y una parte de ellas se basa en los hechos reales. También se puede afirmar que el repertorio cuenta con obras que contienen una carga religiosa difícil de interpretar sin una preparación previa, lo que se debe al recorrido histórico del teatro *Bunraku*. En ocasiones, sus dramaturgos provenían de la clase elevada de los *bushi*, como es el caso de Chikamatsu Monzaemon. Inevitablemente, su producción dramática estaba impregnada por una estética determinada, que se integraba paulatinamente en el imaginario de los *chōnin*, consumidores principales de las obras de *Ningyō Jōruri*.

La temática de las obras, que muchas veces acabaron formando parte del repertorio permanente del *Kabuki*, habitualmente giraba en torno al pasatiempo cotidiano de la gente común en los “barrios alegres”. Respecto a la simbiosis con el *Kabuki*, según Toshio Kawatake (2003b), se puede observar la expansión de este a través de adaptaciones de *Bunraku* de mediados hasta finales del s. XVIII. Por ello, las obras *Gidayū kyōgen* o *maruhon kabuki* (*maruhon mono*), son obras dramáticas adaptadas del *Bunraku*. Además, en el *Kabuki* con el término *gidayū* se denomina al narrador o a la forma de narración, cuya procedencia se encuentra en el teatro *Jōruri*. El papel de *gidayū* es cercano al del coro griego, y contiene la recitación de una parte del texto o comentarios. Sobre todo, esto ocurre en las obras adaptadas del *Bunraku*.

Como se ha visto, el empleo de diversas técnicas y procedimientos ha revolucionado el teatro de títeres surgido en el ámbito popular. Hacia el siglo XV adopta un estilo de recitado conocido como *jōruri* y la música del *shamisen*, ofreciendo la primera representación con estos tres elementos en el lecho seco del río Kamo, en Kioto, a inicios del siglo XVII. Este hecho prácticamente coincide en espacio y en tiempo con la primera representación de la fundadora del *Kabuki* Izumo-no Okuni. Con Chikamatsu Monzaemon, *Nyngyō Jōruri* consigue su pleno desarrollo y se convierte en una de las fuentes literarias del *Kabuki*. Para apreciar la importancia del *Nyngyō Jōruri* durante la Era Edo, es pertinente recordar el género de *Shinjū-mono*/心中物, muy popular también en el *Kabuki*. Tales obras describen los dobles suicidios de los amantes o, como los denomina S.J. Jaime Fernández López (1984), “suicidios compartidos por amor”. Este género, estimulado por la obra *Los amantes suicidas de Sonezaki*, de Chikamatsu, fue prohibido por el gobierno en 1722 a causa del creciente número de dobles suicidios de los amantes. Tras un desvanecimiento debido al triunfo del *Kabuki*, en el siglo XIX, Uemura Bunrakken insufla nueva vida en este género ancestral que llega al siglo XXI protegido por el Gobierno de Japón.

Para concluir, los resultados de este breve análisis aportan un mejor conocimiento de tales aspectos como la tipología de los personajes, la concepción espacial, la obra dramática, la marioneta, los titiriteros, el vestuario, el espacio sonoro y el diálogo con el teatro español contemporáneo, donde el teatro *Bunraku* ejerce cierta influencia siendo una fuente de inspiración para aquellos directores que buscan unas propuestas dramáticas originales e innovadoras.

REFERENCIAS

- Embajada de Japón en Cuba. (2012). *Bunraku. El teatro de marionetas revive el viejo Japón*. <https://www.cu.emb-japan.go.jp/es/cultura.html>
- Fernández, J. (1984). Recuerdos de Naniwa (*Naniwa Miyage*). (trad.) *Estudios de Asia y África*, 19(4), 525-539.
- Jones Jr., H. S. (2013). *The Bunraku Puppet Theatre of Japan. Honor, Vengeance, and Love in Four Plays of the 18th and 19th Centuries*. University of Hawai'i Press.
- Ferrer Casals, Á. (2011). El teatro japonés: esoterismo y exoterismo. *La Ratonera*, (31), 7-11.
- Kawatake, T. (2003a) *El estilo y belleza del Bunraku*. [Http://www.japonartesesescenicas.org/teatro/generos/antiguoymedieval.html](http://www.japonartesesescenicas.org/teatro/generos/antiguoymedieval.html)
- Kawatake, T. (2003b). *Kabuki. Baroque fusion of the Arts*. Trad. Frank y Jean Connell Hoff. LTCB International Library Trust/International House of Japan.
- Kott, J. (1987). Bunraku y Kabuki: el placer de la imitación. *El Público* (26), T.G.Forma.
- Komatsu, M. (15 de septiembre de 2002). Bunraku. *Nipponia* nº 22. <https://web-japan.org/nipponia/nipponia22/es/feature/feature07.html>
- 金昭賢/Kim So Hyun. (2018). 「歌舞伎と文楽のエンパク玉手箱」 / *Japanese Entertainment: Enpaku's Treasre Box of Kabuki and Bunraku*. empaku早稲田大学坪内博士記念演劇博物館/The Tsubouchi Memorial Theatre Museum. 東京/Tokio.





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/.



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

© Pontificia Universidad Católica del Perú.

ISSN: 2955-8697