



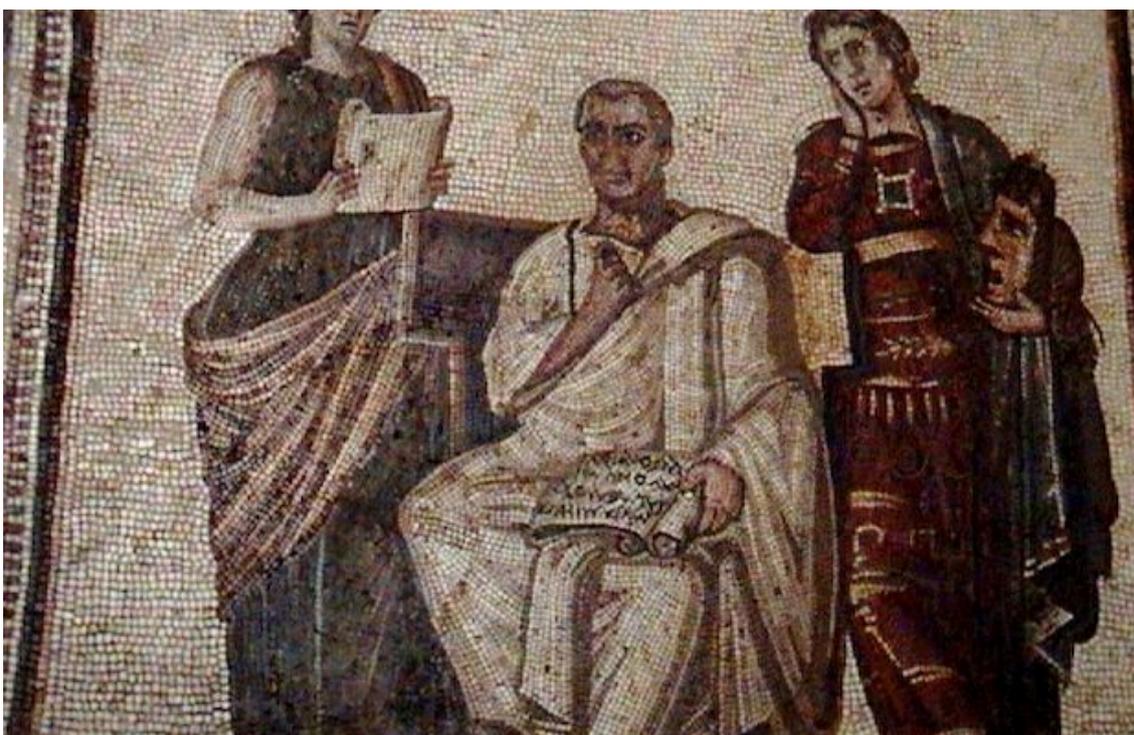
DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

Bunraku [o Jooruri]. Japonés.

Espectáculo tradicional de títeres japoneses, que cuenta con unas características únicas en el mundo en cuanto a la manera de ejecución se refiere, y que a partir del siglo XX ha influido notablemente en varias compañías europeas y americanas, que han imitado la original forma del manipulado del títere.

El acuñado de las palabras Bunraku o Jooruri es bastante más tardío que el uso de las marionetas en Japón. Por ejemplo, sabemos que ya se utilizaban en antiguos rituales chamánicos de curación como parte central de los mismos (hay constancias de la elaboración de estas figurillas desde la época Jomon (8000-200 a. C), perfeccionadas luego durante el periodo Kofun (250 aprox.- 538 d. C).

Dichas efigies se confeccionaban con barro, madera o paja, obteniéndose pequeños muñecos que imitaban la fisonomía del enfermo, con los que se realizaban cantos, danzas y se pedía a los espíritus que liberasen al convaleciente de sus dolencias. El chamán actuaba, pues, como médium entre el mundo de los vivos y el de los *kami*, quienes habrían de compadecerse y curar al aquejado.

Varios autores (Dunn, 1966 y Blacker, 1975) han apuntado que estos rudimentarios muñecos también servían en los templos shintoístas (y aún se guardan como verdaderos tesoros algunos de estos ejemplares en dicho lugares sagrados) para explicar a los fieles varios de los pasajes principales recogidos en el *Kojiki* o en el *Nihonshoki*, los libros en los que se preservan los mitos y la primera historia del país asiático, por lo que tendría el teatro, a su vez, un fin aleccionador, e incluso moralizante. Lo mismo, por otro lado, que personas de carne y hueso pretendían en los denominados “misterios” de la Europa medieval (Cid Lucas, 2011).

Reminiscencias de estos rituales sanadores y propiciatorios primigenios las podemos encontrar aún hoy en el País del Sol Naciente en festividades tan populares como el *Hina-matsuri* (“Festival de las muñecas”), que se lleva a cabo cada tres de marzo. Desde tiempos antiguos -hay constancia de un ritual parecido al que hoy se celebra ya en época Heian (794-1185), pero, en aquel, las muñecas se ponían sobre un barquito de madera y se dejaba que la corriente de un río se las llevase- se pensaba que los malos espíritus se apoderaban de los cuerpos de las muñecas, dejando en paz a sus propietarias. Por esto, se exponen en público y se les proporcionan ofrendas florales y pastelillos.

El término más antiguo que sirve para referirse al teatro tradicional de títeres nipón es Jooruri. Aclaremos, sin embargo, que el origen de este vocablo es relativamente tardío en la cronología del arte de las marionetas japonesas. Tiene sus raíces en el título de una antigua obra, fechada alrededor del siglo XV, *Jooruri juunidan zooshi* (lit. “La historia de Jooruri en doce episodios”, donde Jooruri sería el nombre propio de una princesa hermosísima, que podríamos traducir por “Cristal puro” o “Lapislázuli”).

Era esta Jooruri una dama de la corte en relaciones con el héroe del clan Heike Yoshitsune, y, como imaginamos, en esos doce episodios se narraban sus venturas y desventuras amorosas, peligros, enfrentamientos con los malvados de turno, etc.

Dicha obra, que tuvo un gran éxito entre el público, dio lugar a una forma de recitado acompañado de la música del shamisen, más emocionada y profesional que las anteriores, en la que se trabajaban las voces de los personajes que aparecían en la pieza, que luego influyó en el arte de los títeres. En el libro de Antonio García Llansó, *Dai Nipón (El Japón)*, de 1906, ya aparece recogido este origen, atribuyendo la composición de dicho título a la doncella O-tsu, al parecer, dama del séquito de la esposa del shogun Nobunaga y buena compositora de tankas. Pero, a día de hoy, es difícil saber si *Jooruri juunidan...* fue redactada, en efecto, por una persona concreta, en este caso Ono no Otsu (no olvidemos la crucial importancia de las mujeres a la hora de la creación de la lengua y las letras niponas desde los tiempos de Murasaki Shikibu) o, por el contrario, sí se debe a un germen popular, plural y anónimo, sobre el que se fueron sumando y ordenando capítulos hasta llegar al texto que hoy se mantienen como canónico.

Así, el *Ningyo-Jooruri* sería ese recitado (el jooruri) “hecho” por muñecos, por títeres; no la historia de la princesa Lapislázuli, sino la forma en la que esta se declamaba, imitando la manera de *Jooruri juunidan...* Se habían sumado a él elementos tan dispares e interesantes como los declamados de los ciegos *biwa-hoshi*, que se ganaban la vida relatando versiones del *Heike Monogatari* de villa en villa; incluso reminiscencias de las partes cantadas del Noo se han querido ver en la narración del primer Jooruri (Adachi, pp. 3-11). Con el tiempo, se cambiará definitivamente el uso de la *biwa* (de cuatro cuerdas y de influencias chinas) por el *shamisen* (de tres cuerdas y con origen, al parecer, en Okinawa) y surgirán los primeros guiones escritos ex profeso para el teatro de marionetas.

Bunraku

La siguiente estación en la que nos pararemos, siguiendo la intensa cronología del Bunraku, la tendríamos en un humilde espectáculo callejero, el *Kugutsu mawashi*, muy seguido por los pequeños y mayores de las poblaciones por las que peregrinaba su ejecutante. Se trataba de un titiritero ambulante que cargaba con una caja oblonga de madera sobre su pecho, la cual se fijaba a su cuerpo por medio de una correa que se pasaba por el cuello. Dicha caja servía de teatrillo y en ella aparecían los personajes, muy rudimentarios, que manejaba con sus manos (uno por cada apéndice). Conservamos algunas xilografías que nos trasladan el momento de la representación, en la calle, ante niños que miran embelesados hacia un pequeño espacio mágico, donde todo es posible, donde se mueven guerreros, cortesanos, doncellas, héroes y malhechores.

A pesar de la ilusión y la alegría que llevaban hasta los pueblos, por pequeños o escondidos en las montañas que estuvieran, este oficio era bastante duro, ya que el titiritero estaba siempre en camino, a merced de saqueadores, cargando con todo lo necesario para sus funciones, víctima de los elementos y, en muchos casos, a cambio de poca recompensa (monedas o algo de comida, las más de las veces). Ecos del *Kugutsu mawashi* los tendremos en siglos posteriores, con el nacimiento y la conformación del *Kamishibai*, o cuentacuentos que se acompaña con un soporte visual.

También sabemos, por grabados, que se daban espectáculos de marionetas en las cortes. En esa época, hasta principios del siglo XVIII, los muñecos eran mucho más sencillos que los del Bunraku actual, ya que un solo operador (u operadora, puesto que varias estampas nos lo presentan como un pasatiempo femenino) se encargaba de manejar cada marioneta. Aparecía también la intérprete de shamisen y el declamador del texto, mientras unas atentas muchachas seguían la ejecución.

Fue bastante más adelante, alrededor de 1734, cuando se establezca el sistema de manipulado de los guiñoles tal y como hoy lo conocemos. Es entonces cuando los personajes protagonistas de las obras comienzan a estar dotados de complejos engranajes que les proporcionarán movimientos en sus manos, dedos, ojos, boca, etc. Es de suponer que, como sucedió con el arte de los autómatas en Japón (Cid Lucas, 2012), sus constructores tuvieran ciertos conocimientos de la anatomía humana, ya que los movimientos de los muñecos copian de la

realidad; los engranajes y cuerdas que están dentro del cuerpo del títere reproducen las articulaciones y los tendones de los seres humanos. En 1676, no obstante, se habían incluido ya algunos dispositivos para que pudieran bailar; en 1730 se inventa el intrincado sistema que hace que la marioneta mueva los ojos y las cejas; tres años más tarde, las muñecas, manos y dedos están completamente articuladas y los movimientos de las extremidades superiores son más cadenciosos y naturales; finalmente, en 1734, y siguiendo los preceptos del gran titiritero Yoshida Bunzaburoo (¿?-h.1760), cada personaje debe ser operado por tres personas, puesto que también se aumentó considerablemente el tamaño y el peso de las marionetas. Desde esa misma fecha existe una marcada división de rangos dentro de esta terna, la cual se mantiene vigente hasta el día de hoy.

El operario más bisoño en ese arte (o *ashi-zukai*) se encarga de mover las piernas del títere (si las tiene, ya que algunos personajes femeninos, por lo abultado de sus ropajes, no las necesitan y se figuran con los brazos del titiritero, con sus puños cerrados fingiendo ser los pies del personaje); el siguiente en antigüedad (el *hibari-zukai*) se ocupa de mover el torso del títere y su brazo izquierdo (que contiene menos resortes que el diestro); el último, el maestro en el arte del manipulado (u *omo-zukai*) y jefe de la compañía, que suele tener a sus espaldas una media de unos veinte años de formación (en las escuelas tradicionales), se encarga de la cabeza y del brazo derecho, los lugares del cuerpo del muñeco que más cuerdas, palancas y clavijas esconden.

La apariencia de los manipuladores sobre el escenario solía ser la de tres hombres vestidos completamente de negro, incluidas sus cabezas, que se cubrían con una caperuza cuadrangular hecha de gasa fina. Se buscaba con esto que la atención se centrara en los muñecos y no en las personas de carne y hueso. En las últimas décadas, sin embargo, el *omo-zukai* suele aparecer ante el público con el rostro descubierto y luciendo en sus ropas el color y el blasón (*mon*) de su escuela, con el fin de que los asistentes puedan reconocerle. Parte obligatoria de la indumentaria del manipulador principal es el par de sandalias dotadas de altas calzas (o *butai-geta*), elaboradas con madera, paja trenzada y seda. Este calzado le confiere unos treinta centímetros más de altura sobre sus subordinados y una mayor presencia en las tablas. A pesar de su pesado aspecto, los *omo-zukai* son maestros en su utilización, pasando desapercibido su sonido sobre el escenario y siendo capaces de caminar sobre él resbalando levemente sin, aspavientos o movimientos bruscos.

Bunraku

En efecto, Bunzaburoo sentó las bases del manipulado moderno del Bunraku, creó y mejoró el aparataje interno de los muñecos e ideó números espectaculares para la escena, como personajes voladores que los titiriteros se pasaban de unos a otros, o los súbitos cambios de vestuario de los mismos, que se obran en apenas un segundo; pero quien recogió las mieses de su trabajo fue Yoshida Tamazo (1828-1905), el que está considerado el mejor operador de todos los tiempos, poseedor de una técnica muy pulida y quien sentó escuela gracias a su legión de discípulos e imitadores.

Volviendo al término que nos ocupa, la acepción Bunraku es mucho más tardía que Jooruri, aunque esté igual de difundida que la anterior. La crítica japonesa, y, en general, también la occidental, prefiere este vocablo, por ser más cercano en el tiempo y por referirse al espectáculo teatral de una manera más próxima a como se sigue representando en nuestros días. También es la palabra que predomina en los trabajos de investigación y en las traducciones hechas a este respecto en nuestro país y en Latinoamérica (Cossio, 1991).

El origen del término Bunraku se debe a un gran empresario y hombre de negocios avisado, Uemura Bunrakuken, que vio en el Jooruri una buena fuente de ingresos a explotar. En efecto, erige en Osaka uno de los teatros mejores de su época, el "Bunraku-za", enclavado en una buena zona del "barrio del placer" (que aún se mantiene, algo modificado, eso sí, tras un incendio -el mal de las ciudades del Japón antiguo- acaecido en 1929), ofrece las obras que el público quiere ver, por lo que consiguió buenos ingresos con los que mantener a una extensa nómina de excelente declamadores (*tayuu*), músicos y manipuladores. Tanta fama y reputación llegó a tener Bunrakuken y sus hombres que en 1805 se le permite representar en recintos sagrados, como templos budistas y santuarios shintoístas, a pesar de que su espectáculo se ubicase en el corazón de los *akusho* o "lugares nocivos", compartiendo espacio con prostíbulos, casas de comidas y salones de té. Negocios que, por otra parte, proporcionaban pingües beneficios al gobierno gracias a la notable recaudación de impuestos que realizaba allí.

El profesor Amaury A. García se ha referido a la relevancia de los *akusho* en la sociedad y en la economía del Japón de la época en estos términos:

“En esta economía del placer dos sitios ocuparían un lugar de gran importancia como centros de despliegues y juego, como espacios de exhibición pública donde la extravagancia, el lujo, el erotismo y lo onírico desplazaban a lo real y cotidiano, lugares a los que una buena parte de la población no tenía acceso directo, por lógicas razones financieras, pero que eran imaginados y vividos a partir de numerosos relatos que la literatura popular les proporcionaba y por medio del imaginario visual que la xilografía *ukiyo-e* construyó a todo lo largo de estos siglos. Estos dos lugares serían las zonas de teatros y los barrios de placer, que irónicamente el gobierno llamaba *akusho* [...]. Aquí se concentraba gran parte del consumo destinado al goce [...] constituían centros culturales que proveían al cliente de toda clase de servicios y fantasías, a la par que sorbían sus fondos a partir de una macabra maquinaria de consumo.” (García Rodríguez, 2005, p.21).

No hemos dicho aún que el Bunraku fue, desde sus inicios, un espectáculo orientado hacia el público adulto. Me permito trasladar ahora una anécdota que tiene como protagonista una función de marionetas japonesas que se llevó a cabo, hace ya bastantes años, en el madrileño Teatro Español. Supongo que los bienintencionados progenitores habrían leído en los carteles que se trataba de una representación de títeres venidos desde el lejano Japón y allá que se fueron con sus niños, los cuales, algunos de ellos tras las primeras escenas de lucha y muerte, fueron presa del llanto. En el descanso, donde antes hubo mamás, papás e infantes, sólo quedaban butacas vacías y algún que otro programa de mano extraviado.

En efecto, el Bunraku fue en el Japón del periodo Genroku (1688-1704) uno de los pasatiempos predilectos de los *choonin*, junto con el Kabuki, el coleccionismo de estampas *ukiyo-e* o la lectura de las narraciones del tipo *ukiyo-zooshi*, de las que el “lascivo” Saikaku fue su máximo adalid. Traigo ahora el nombre de este autor para aprovechar y decir que el oficio de dramaturgo para Bunraku fue, debido a la gran demanda de nuevos títulos que exigía su nutrido público, un trabajo que sacó de malos momentos económicos a muchos autores, aunque no fuesen profesionales del género. Por eso que escribiesen libretos para conseguir algo de dinero contante y sonante -ya que sabemos que los empresarios solían pagar rápido-. Saikaku o Jippensha Ikku son ejemplos de prosistas que, en momentos puntuales de su carrera, prestaron sus servicios como compositores de guiones de Jooruri (Cid Lucas, 2014). Y no sólo los artistas (la “gente del mal vivir”) escribían para el teatro de títeres; por puro placer -y no por estrecheces económicas-, nobles como Ogimachi Kinnochi (1653-1733), quien

Bunraku

estuvo en la esfera de amistades del joven Chikamatsu, compuso algún título para el gran declamador del momento, Uji Kaganojoo (1635-1711). Aunque, también es cierto que, al enterarse de esto su padre, lo desheredó, considerando que había deshonrado a la familia.

Comprobamos que el teatro Bunraku era un punto en el que convergían personas nacidas en los diferentes estamentos de la ciudadanía japonesa; músicos, recitadores y otros trabajadores de los teatros, que eran considerados como parias sociales, pero también nobles y samuráis, que caían cautivados a los pies de dicho espectáculo.

La sociedad del momento, la que asiste a las funciones de Bunraku (y también a las del Kabuki), es una sociedad vitalista, que gusta de la vida que se hace fuera del hogar, que pasea, que va a las salas de té, a los teatros... que posee esas “gananas de vivir” algo picaronas o *iki*, empleando la palabra japonesa, que tan bien ha definido el profesor Federico Lanzaco Salafranca en su valioso manual *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*; que viene a ser:

“[...] el término prevalente en la ciudad de Edo durante el siglo XVIII y principios del XIX. Es palabra también de origen incierto. Se le atribuyen diferentes ideogramas de escritura: “Vida”, “respiración”, “ir”, “espíritu”... Pero, en definitiva, ha llegado a significar una belleza refinada, urbana “chic”, que sugiere humanidad y sensualidad. No sugiere una belleza “noble”, ni “fría”. Pero, tampoco es ostentosa ni petulante.

IKI ofrece un equilibrio entre extremos. Ni es “elegante” ni tampoco “vulgar” (Lanzaco, p.121).

Es la belleza por la que suspiraban los *choonin* (hombres y mujeres), sabedores de que no era la belleza clásica, rigurosa, austera, la de las cortes y de los días pasados (que sí está en el Noo y en sus gentes). Es una belleza intermedia, como el lugar que estos comerciantes florecientes ocupan en la sociedad, quienes, en vez de “malimitar” lo que les sería inalcanzable, dignifican y elegantizan lo que les corresponde (arte, literatura, moda...). Pero había mucho de esparcimiento en esa belleza de los “habitantes de la ciudad”, de actividades para el tiempo libre, cada vez más ostentosas.

No conformándose con lo habitual, los *choonin* buscaron cada vez más la espectacularidad. La misma que pidieron al Kabuki se puede

encontrar en el escenario (*butai*) del Bunraku, que es todo un despliegue de ingenio. Observemos primero que el dúo formado por el declamador y el shamisenista (al que se le denomina *chobo*), no aparece en el escenario propiamente dicho, sino en un espacio ubicado a la derecha del público, en una especie de torno, en el que se colocan arrodillados sobre cojines. Desde allí, con una iluminación mediana y por un giro rápido del cabrestante, comienza la función, con el rasgueo del instrumento y la voz del declamador poniéndonos en situación sobre lo que veremos en el escenario principal.

Las marionetas aparecen en el escenario principal atravesando una cortina que lo separa de los camerinos. El *butai* puede estar dividido en dos carriles mediante muretes de madera, empleándose el más estrecho para que actúen los muñecos y el más amplio para que se muevan los titiriteros.

Llegando ahora a nuestro país, si tuviéramos que hablar de la acogida y definición del vocablo en España, también tendríamos que esperar mucho para ello, lo mismo que para ver auténtico Bunraku, aunque uno de los mayores especialistas, a nivel mundial, en este género escénico y en el escritor Monzaemon Chikamatsu, sea español, el jesuita, exprofesor de la Sophia University de Tokio, Jaime Fernández S.J.

Antes que él, el periódico *El Imparcial* del 25 de septiembre de 1867 recogía en su página número 24 un breve texto sobre Japón, “La presa japonesa”, y se podía leer el nombre de dicho autor, aunque el marbete que se le concedía era el de poeta; pero, aunque también compuso y compiló poesía en su juventud, ha pasado a la historia por ser uno de los mejores dramaturgos del Bunraku y del Kabuki.

En la que fue la única monografía sobre Japón durante bastante tiempo, *Dai Nipón (El Japón)*, del médico Antonio García Llansó (de 1906), aunque se le dedica un capítulo -no muy extenso, bien es verdad, de tan sólo tres páginas- a Monzaemon Chikamatsu, es poca y pobre la información que proporciona sobre el autor de Echizen, como cuando dice de él que hubo de vivir como hombre de armas errante tras ser expulsado de su puesto de samurái, convirtiéndose entonces en un *ronin* -y escribo literalmente- de carácter “terrible”. No fue para tanto. En realidad, quien perdió su puesto de samurái (de medio rango) fue su padre, Sugimori, y por motivos de preferencias por parte de su señor, lo que desde siempre ha definido la sabiduría popular como el: “quítate tú para ponerme yo”. Y nada, absolutamente nada, decía Llansó sobre el teatro de títeres.

Bunraku

Unos años después, en *Nuestro tiempo*, en noviembre de 1911, para ser exactos, aparece la palabra “Joruri” (sin marca de prolongación vocálica); pero hace referencia al tipo de recitado acompañado de la música de shamisen al que nos referimos al principio de este ensayo y no al arte de las marionetas. Como vemos, a diferencia de lo que sucedió con el Kabuki (gracias a las giras de actores y compañías por Europa a finales del siglo XIX), el término tardó en llegar a la prensa, en parte debido a que ninguna compañía atravesó sus fronteras hasta tiempos relativamente cercanos a nosotros.

El libro de Jenara Vicenta Arnal, *Teatro y danza en el Japón*, dedica un amplio apartado al Bunraku. No duda en decir de él que es: “Uno de los espectáculos teatrales japoneses que más impresión causan en el espectador occidental”. (Arnal y Yarza, p.89). Es la profesora Arnal la que primero traza en español una buena imagen de lo que supuso la ciudad de Osaka como foco cultural del Japón Genroku. Da detalles minuciosos y técnicos sobre el manipulado de la marioneta y analiza el peso de la literatura dramática, tampoco explorado hasta la llegada de su libro, escribiendo sobre Chikamatsu, pero también sobre Izumo o Shooraku.

Pero ha sido con el aludido profesor Fernández con quien España comenzó a tener sostenidas noticias de este arte centenario. A él se le debe la que es, hasta el día de hoy, la única tesis doctoral efectuada sobre Bunraku, comparando en ella las obras de honor de Chikamatsu con las de Lope de Vega que explotan este ámbito. Hace muchos años, por mediación del propio Fernández, tuve acceso al texto, que es una delicia, un trabajo de enjundia, cabal, que permanece inexplicablemente inédito (y no por deseo del autor).

Con Jaime Fernández S.J. llegaba al español una manera triple de estudiar el Bunraku. Llegaban, por supuesto, los estudios críticos, de los que ha rubricado un buen número de ellos siguiendo la línea que iniciara su impecable tesis doctoral; además, nos ha dejado la traducción (prologada y anotada) de la que tal vez sea la obra señera de Chikamatsu (al menos de las que tienen como argumento el doble suicidio por amor o *shinjuu*), *Los amantes suicidas de Amijima*; y, lo que es más raro entre estudiosos, se preocupó por trasladar a nuestro idioma la preceptiva de dicho arte cuando tradujo y presentó el texto “Recuerdos de Naniwa”; unas pocas páginas, cargadas, sin embargo, con la poética del autor de *La herencia de los Soga*, en las que, en conversaciones con su discípulo

Hozumi Ikan, desmenuza el oficio del Bunraku, en las que se nos habla de su corazón (*kokoro*), que es mucho más que una víscera, asimilándose al significado de “sentimiento”, o “idiosincrasia”, que rige este espectáculo.

Mencionemos que en Japón Fernández es reconocido por sus trabajos sobre Cervantes y en España por los de Chikamatsu. No es poca cosa.

Tres piezas más han llegado al español, al cuidado del profesor Carlos Rubio, quien hace de prologuista en *Los amantes suicidas de Sonezaki y otras piezas*, en donde, además de la obra que da nombre al volumen, están, por primera vez, dos dramas históricos (o *jidaimono*) de Chikamatsu: *La herencia de los Soga* y *Las batallas de Coxinga*, en traducción anotada de Yoko Ogiwara y Fernando Cordobés.

Al margen de esto, el propio Carlos Rubio tradujo el tercer acto de *Los suicidas de la víspera de Kooshin*, en su libro *Claves y textos de la literatura japonesa*, que se precedía de un aprovechable estudio sobre Chikamatsu, el Bunraku y su época.

Desde luego que la huella de Chikamatsu ha sido honda en el Bunraku. Es su mejor dramaturgo, su autor más capaz y representativo, pero ha habido otros muchos más. Como sucede en el Kabuki, salvando casos como el del citado Chikamatsu, era frecuente que una misma obra fuese rubricada por dos, tres o más dramaturgos. Sin ir más lejos, la que tal vez sea la obra más importante de Bunraku de todos los tiempos, por lo que de impacto ha tenido en la sociedad y el eco que produjo en otras formas de teatro, en el *ukiyo-e* o en el cine, fue *Kanadehon Chuushingura* (estrenada en 1748), el resultado de la colaboración de tres autores: Takeda Izumo II, Miyoshi Shooraku y Namiki Soosuke. Estructurada en once actos, en ella se narra el cobro de la afrenta recibida a un señor feudal por manos de sus cuarenta y siete vasallos más leales. Incluso el *manga* y el *anime*, formas de expresión tan modernas, se han visto influenciadas por este guión teatral de mediados del siglo XVIII.

De Shooraku (1696-h.1772) apenas si tenemos datos fiables de su vida (hay quien dice que fue médico o monje a la par que escritor) y sí algunas anécdotas que recogen que fue el menos ingenioso del trío; por el contrario, de Namiki Soosuke (1695-1751) sabemos que fue autor de los mejores actos de piezas que se singuen representando aún hoy, como *Sugawara Denju Tenarai Kagami* (1746) o *Yoshitsune Senbon Zakura* (1747), que también escribió junto a quienes fueron sus compañeros en

Chuushingura, y que su trayectoria profesional transcurrió en Osaka, entre los teatros Toyotake-za y el Takemoto-za.

Takeda Izumo II (1691-1756), por su parte, fue considerado en vida a la misma altura que el propio Chikamatsu. Tokiota de nacimiento, fue en Osaka, la ciudad de los *choonin* por excelencia, donde desarrollará su carrera como autor teatral de éxito. Se le atribuyen unas treinta obras, casi todas de carácter histórico. Además de escritor fue empresario, heredando de su padre (un dramaturgo de segundo orden, pero hábil para los negocios) la dirección del famoso Takemoto-za, donde estrenó muchas de sus piezas.

Se considera a Hanji Chikamatsu (1725-1783) como el último gran autor de Bunraku, ya que muchos de quienes escribían para teatro de títeres en su época se pasaron al Kabuki, que proporcionaba más dinero. Hijo del pensador neoconfuciano Hozumi Ikan, desde pequeño tuvo acceso a los clásicos de la literatura china y japonesa. Fue amigo de Monzaemon Chikamatsu, de quién tomó su apellido, y tuvo una carrera larga y fecunda, rubricando más de cincuenta títulos. Uno de sus discípulos, Tokuzoo Chikamatsu (1751-1810) aún es recordado en Japón por varias de sus piezas, que presentan todavía reminiscencias del Bunraku de sus días dorados.

BIOBLOGRAFÍA

- Adachi, Barbara, *Backstage at Bunraku*, New York, Weatherhill, 1985;
- Arnal y Yarza, Jenara Vicenta, *Teatro y danza en el Japón*, Madrid, CSIC, 1954;
- Blacker, Carmen, *The Catalpa Bow: A Study in Shamanistic Practices in Japan*, Sidney, Allen & Unwin, 1975;
- Bocking, Brian, *A Popular Dictionary of Shinto*, Surrey, Curzon, 1996;
- Brandon, James R., *Chūshingura. Studies in Kabuki and Puppet Theatre*, Honolulu, Hawaii University Press, 1982;
- Cid Lucas, Fernando, "Sobre las cabezas del teatro *Bunraku*: un esbozo de su inventario", *Jóvenes Investigadores (Cuadernos de INICE)*, Salamanca, INICE, 2007, pp. 83-92;
- Cid Lucas, Fernando, "Cuando la madera quiere ser carne: una aproximación al teatro *Bunraku*", *ADE: Revista de la Asociación de Directores de Escena*, nº 121, 2008, pp. 177-182;
- Cid Lucas, Fernando, "Muerte por amor y amor que da la muerte: *Los amantes suicidas de Amijima* de Monzaemon Chikamatsu como

- modelo del *shinjū* en el teatro *Jōruri*, *Representaciones mítico-simbólicas del imaginario del Eros y el Thanatos japonés* (María del Mar Fernández Sainz et alt. eds.), Soria, Diputación de Soria, 2009, (libro en formato CD);
- Cid Lucas, Fernando, “*Noh japonés moderno de temática cristiana: ¿Un guiño al teatro medieval ibérico?*”, *Verba Hispánica*, nº XIX, 2011, pp. 17-28;
- Cid Lucas, Fernando. “El arte de los autómatas japoneses”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, nº34, 2012, pp.110-113;
- Cid Lucas, Fernando (ed.), *La narrativa japonesa: del “Genji monogatari” al manga*, Madrid, Cátedra, 2014;
- Cossío, Oscar, *El alma colectiva del Bunraku*, México, UNAM, 1991;
- Dunn, Charles J., *The Early Japanese Puppet Drama*, Londres, Luzac, 1966;
- Dunn, Charles J., *Everyday life in traditional Japan*, Tokio, Tuttle, 1969;
- Fernández S.J., Jaime; “*Bunraku*, el teatro de muñecos de Japón”, *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, Madrid, 1976, pp. 3-16;
- Fernández S.J., Jaime, *Filosofía del honor en el pueblo según los teatros de Lope de Vega y de Monzaemon Chikamatsu* [tesis doctoral inédita], Madrid, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, 1984;
- Fernández S.J., Jaime (trad. y ed.), Monzaemon Chikamatsu; *Los amantes suicidas de Amijima*, Madrid, Trotta, 2000;
- Fernández S.J., Jaime, “Concepción dramática de Monzaemon Chikamatsu: *Recuerdos de Naniwa* (Comentario y Traducción)”, *Estudios de Asia y África*, México, El Colegio de México Editorial, nº 19, 1984;
- Fernández S.J., Jaime, “Reflexiones sobre el suicidio en el teatro de Lope de Vega”, *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (II)*, Toulouse-Pamplona, AISO, 1996, pp. 151-157;
- Fernández S.J., Jaime, “Enajenación frente a Honor-Virtud: *Los amantes suicidas de Amijima*”, *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa* (Fernando Cid Lucas ed.), 2ª edición, revisada y corregida, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2011, pp. 415-434;
- Fernández, S. J., Jaime, “El honor en el pueblo según los teatros de Lope de Vega y Monzaemon Chikamatsu: semejanzas y diferencias”, *Japón y España: acercamientos y desencuentros (siglos XVI y XVII)* (María Jesús Zamora Calvo ed.), Gijón, Satori, 2012, pp.81-91;
- García Llansó, Antonio, *Dai Nipón (El Japón)*, Barcelona, Manuales Soler, 1906;

Bunraku

- García Rodríguez, Amaury A., *Cultura popular y grabado en Japón (siglos XVII a XIX)*, México, El Colegio de México, 2005;
- Gerstle, Andrew C., "Hero as Murderer in Chikamatsu", *Monumenta Nipponica*, vol. 51, nº 3, 1996, pp. 317-356;
- Hibbett, Howard, *The Floating World in Japanese Fiction*, Tokio, Tuttle, 1996;
- Inagaki, Kaori (trad.), *Le Programme de Bunraku du 30 octobre au 21 novembre 2010*, Osaka, Bunraku-za, 2010;
- Keene, Donald (trad.), *Major Plays of Chikamatsu*, New York, Columbia University Press, 1961;
- Keene Donald (trad.), *Chūshingura. The Treasury of Loyal Retainers*, New York, Columbia University Press, 1971;
- Keene, Donald, *Nō and Bunraku. Two Forms of Japanese Theatre*, New York, Columbia University Press, 1990.;
- Lanzaco Salafranca, Federico, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid, Verbum, 2003;
- Leiter, Samuel L., *Kabuki Encyclopedia*, Londres, Greenwood Press, 1979;
- Ogihara, Yoko y Cordobés, Fernando (trad.), Carlos Rubio (intr.), Monzaemon Chikamatsu, *Los amantes suicidas de Sonezaki y otras piezas*, Gijón, Satori, 2011;
- Rubio, Carlos, *Claves y textos de la literatura japonesa*, Madrid, Cátedra, 2007;
- Watanabe, Akira, "La vida es un teatro: *Chūshingura* como arte de muerte y resurrección", *Kokoro*, nº 12 (número extra), 2013, pp.2-21.

Fernando CID LUCAS

Universidad Autónoma de Madrid.