

La vida es un teatro: *Chūshingura* como arte de muerte y resurrección

Akira Watanabe¹
Universidad de Yamanashi
awatanab@gmail.com

Este ensayo está dedicado a Jorge Ferreras, argentino que ha vivido más de la mitad de su vida en Japón, y de quién aprendí mucho.

“Toozaaii (東西= Este, Oeste),” esta palabra que arranca las escena de Bunraku significa lo siguiente:
“Señores, lo que ustedes van a ver y escuchar aquí es mero teatro de los marionetas y puro cuento.
Sin embargo, como lo vamos a presentar sobre el sagrado eje oriente-poniente donde pasa el sol, la legitimidad astronómica le dará ciertas verdades.”
Nakazawa Shin-ichi, *Osaka Earth Diver*

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza de polvo y tiempo y sueño y agonía?
Jorge Luis Borges, *Ajedrez*

“En México, todo tiene un doble sentido.”
Dicho mexicano

Introducción

Kanadehon Chūshingura (仮名手本忠臣蔵) no es una de las obras más populares de Kabuki. No. Es, definitivamente, *la obra más famosa y popular* de toda la historia del teatro japonés, que sigue siendo interpretada tanto en la forma Kabuki como en la Bunraku (el teatro de marionetas), la cual, de hecho, es su forma original.

La obra está basada en un hecho histórico. El 14 de marzo de 1701 (el año 14 de Genroku [元禄], según el calendario japonés), en el castillo de Edo, el señor feudal de Akō (赤穂: un importante centro de producción de sal cerca de Kobe, al centro-oeste de Japón), Asano Takuminokami (浅野内匠頭) intentó

matar a Kira Kōzukenosuke (吉良上野介), uno de los hatamotos (旗本) -subordinados directos del shogunato Tokugawa (徳川幕府)- de alto rango y experto en los procedimientos ceremoniales. Como violó la prohibición absoluta del uso de la espada en el corte, le mandaron cometer *harakiri* (Watanabe 1981: 7-20). En diciembre del año siguiente, los cuarenta y siete samuráis del señorío de Akō (赤穂藩), encabezado por Ōishi Kuranosuke (大石内蔵助), asaltaron la mansión de Kira y mataron al dueño, una de las figuras importantes del shogunato, y cumplieron así su venganza sangrienta. Los de Akō se entregaron a la autoridad en el templo Sengakuji (泉岳寺), donde se

Recibido el 05/02/2013

Aceptado el 11/03/2013

encuentra la tumba de su amo y donde ellos mismo se hicieron el *harakiri* dos meses después (Watanabe 1981: 137-145, 265-284).

Este incidente motivó una obra de teatro, *Akebono Soga no Youchi* (曙曾我夜討), que apareció apenas dos semanas después de la ejecución de Ōishi y de otros samuráis. La función fue suspendida inmediatamente por orden del shogunato, pero fue sólo el comienzo de una larguísima serie de piezas teatrales sobre el mismo tema, las cuales culminarían en *Kanadehon Chūshingura*, la versión más sofisticada y popular, que se representó por primera vez en 1748, justamente cuarenta y siete años después de la venganza. Sin embargo, la historia no termina ahí: la obra, además de seguir siendo representada hasta el día de hoy, convirtió el incidente original en un momento histórico, tal vez el más conocido de toda la época Edo, por lo menos a nivel popular.

Muchos investigadores y críticos se han preguntado (y tal vez muchísimos más aficionados habrán hecho lo mismo) ¿por qué es tan popular *Chūshingura* y sigue siendo atractiva para el público de hoy? Es una cuestión difícil de contestar. Por ejemplo, Edward G. Seidensticker, el gran conocedor de Japón y especialista en su literatura, quien incluso tradujo *La historia de Genji* al inglés, confesó que no entendía por qué era tan popular para los japoneses esta historia que versaba sobre una venganza sangrienta. Tal vez tuviera razón, ya que es casi irracional que la gente se apasione tanto, y que nunca perdone a Kira, el hombre eternamente inmolado (Seidensticker 1997). Kobayashi Kyōji (小林恭二), un novelista contemporáneo, que ha escrito varios ensayos sobre Kabuki y hasta una novela inspirada por el teatro (K. Kobayashi 1993; 1998; 1999; 2004), declara abiertamente que no le gusta *Chūshingura*, a pesar de su afición al Kabuki (K. Kobayashi 2004: 126-134). Dice que la obra avanza demasiado lenta para el público moderno y que su única finalidad es obligar al público a que llore.

Sin embargo, no podemos negar que *Chūshingura* sigue siendo una de las obras más populares del Kabuki. Entonces ¿cómo podemos entender la popularidad de la obra? Este ensayo presentará al lector varios intentos elaborados en la segunda

mitad del siglo veinte que trataron de descifrar este enigma, sobre todo el estudio del novelista Maruya Saiichi (丸谷才一). Maruya examina la percepción del mundo de la época de Edo, enfocándose más que nada en la creencia en los *goryō*, o espíritus rencorosos, e indica la relación muy estrecha entre la obra y la psicología colectiva de aquella época.

El presente ensayo se estructurará en cuatro secciones bien diferenciadas entre sí. En la primera de ellas describiré brevemente la obra y el incidente que la motivó. En la segunda resumiré cuatro estudios modernos sobre la obra que se publicaron después de la Segunda Guerra Mundial. En la tercera presentaré el trabajo de Maruya Saiichi, un filólogo japonés que combinó su conocimiento literario y el instinto de escritor para descifrar los secretos de la obra. En la cuarta y última sección expondré mis propias apreciaciones sobre esta obra de teatro, teniendo en cuenta dichos argumentos principales. Aparte de las secciones principales, en mitad del ensayo -entre la segunda y la tercera sección- insertaré un breve 'interludio' en el que contaré mi propia experiencia al ver la obra.

I Sinopsis de la obra

Como no hay aún traducción de *Chūshingura* al español, sería conveniente presentar de forma abreviada la sinopsis de la obra al lector. Desde el principio les confieso que omití escenas como la segunda, la octava, la décima, y la mayor parte de la cuarta y la novena (de hecho, explicaré brevemente las escenas segunda y novena en la sección IV, ya que esos episodios tienen más relevancias en dicho lugar). Cabe mencionar que los episodios no necesariamente aparecen en el orden que menciono en las siguientes líneas.

De la Gran Apertura (1ª) a la 3ª escena

La obra está ubicada históricamente en los primeros años de la época Muromachi

(室町: 1336 - h.1573), y la escena de la “Gran Apertura” (Daijo: 大序) en el templo de Tsurugaoka Hachimangū (鶴丘八幡宮) de Kamakura (鎌倉), la capital del shogunato del mismo nombre, fundado por Minamoto no Yoritomo (源頼朝). Ashikaga Tadayoshi (足利直義), el hermano del nuevo shogun, Ashikaga Takauji (足利尊氏), preside una junta donde se examinan los yelmos de los enemigos que acaban de derrotar para averiguar cuál es el que llevaba Nitta Yoshisada (新田義貞), el general más importante y más buscado. Convocan a la junta a Kaoyo Gozen (顔世御前), una mujer hermosa que ha estado en la corte y que estaba también presente cuando el emperador regaló el casco al general.

Uno de los oficiales de alto rango que se encuentra allí, Kō no Moronō (高師直)², se enamora de Kaoyo nada más verla, pero ella, fiel a su esposo, Enya Hangan (塩冶判官), rechaza la seducción de Moronō a través de un *tanka* clásico. Moronō, molesto por ello, empieza a insultar a su esposo, quien estaba obligado a pedir los consejos de Moronō. Al principio, Enya trata de aguantar el ataque verbal, pero llega un momento en que ya no puede contener su ira e intenta matar a Moronō con su espada. Cualquier agresión usando la espada en el castillo es inadmisibles, de modo que la autoridad le manda cometer harakiri. Segundos después de que Enya se da la puñalada en el vientre llega Ōboshi Yuranosuke (大星由良之助), el oficial mayor del clan de Enya. Enya, moribundo, le entrega el *wakizashi* (=katana pequeña) con el que se hirió minutos antes y le encarga la venganza con unas pocas palabras y con la mirada, y Ōboshi y otros seguidores de Enya juran matar a Moronō³.

La quinta y la sexta escena

Uno de los seguidores de Enya, Hayano Kampei (早野勘平), tenía un motivo especial para formar parte del equipo de venganza, ya que debería haber estado con su amo cuando ocurrió el incidente: en vez de acompañarlo, Kampei se fue con su novia Okaru (お軽) y dejó a su amo cuando éste iba a ver a Moronō al castillo. Kampei y Okaru se van de

Kamakura para vivir con los padres de la novia y esperan el momento de presentarse como un miembro más de la venganza, soñando poder contribuir con una aportación fiscal. Hyakushō Yoichibē (百姓与市兵衛⁴), el padre de Okaru, habla con su esposa y su hija sobre cómo pueden conseguir dinero para materializar la venganza y deciden vender a Okaru a una casa de geishas de Gion, en Kioto, para costear la misión. Sin embargo, cuando regresa a casa con el dinero, Ono Sadakurō (斧定九郎), un ex-miembro del clan de Enya que se ha convertido en un ladrón, lo mata y le roba el dinero (su padre, Ono Kudayū, aparece en la séptima escena como otro enemigo más dentro del clan).

Acto seguido, Kampei, quien persigue un jabalí en el monte, le dispara con su fusil, pero la bala mató al asesino en vez del animal. Kampei se da cuenta de que ha matado a un hombre, pero no averigua quién era, y, al irse del lugar, se lleva el dinero que tenía el muerto consigo para entregarlo al grupo que acometerá el resarcimiento de su señor. Al llegar a casa ven que los de Gion han venido para llevarse a Okaru, mientras que ella y su madre esperaban el regreso de Yoichibē con ansiedad. Kampei, desconsolado, llega a la conclusión de que el que mató fue su suegro y miente diciendo que lo vio en el camino, y, al escucharlo, Okaru se marcha con los de Gion. Después de que Okaru se vaya, mientras la suegra le pregunta a Kampei dónde exactamente lo vio, los cazadores de la aldea traen el cadáver de Yoichibē. La suegra y los seguidores de Enya, que han venido a devolver el dinero, sospechan que Kampei ha matado a su suegro para robar su dinero, que de todos modos era para él. Esto provoca que Kampei cometa harakiri, pero, segundos después de ese acto de desesperación, los samuráis revisan el cadáver y se dan cuenta de que la causa de la muerte del suegro no fue un arma de fuego, sino una espada, y concluyen que Kampei cumplió la venganza sin saber que mataba a su suegro. Ya es demasiado tarde para salvarse, pero Kampei muere contento por haber aclarado su inocencia y haberse convertido en un miembro más del plan.

De la séptima hasta el gran final de la obra

La escena que sigue (la séptima), tal vez sea la más conocida de la obra, es la que transcurre en la casa de té (茶屋) en la que encuentra Okaru, paradójicamente. Ōboshi también está ahí, tomando sake y divirtiéndose con las geishas desde hace unos días. Al parecer, Ōboshi ya se ha olvidado de su amo, gozando de su vida vagabunda. Los compañeros que vienen a verlo se enojan y se van, pero, en realidad, él trata de fingir con esto, ya que las autoridades sospechan que los de Enya planean la venganza. De hecho, lo visita Ono Kudayū (斧九太夫), quién también era el oficial mayor del clan de Enya, pero no estaba a favor del plan de venganza. Le pregunta a Ōboshi si se acuerda de que es el día conmemorativo de Enya⁵, y, cuando Ōboshi contesta que ya no le importa, le ofrece un trozo de pulpo (en la religión budista está prohibido comer cualquier carne mientras uno está de luto: costumbre parecida a la cuaresma de los católicos). Después de que se va Ono, sin embargo, su hijo Rikiya (大星力弥) le trae la carta de Kaoyo, que contiene la información sobre las últimas acciones de Moronō. Mientras Ōboshi la contempla, dos personas más se asoman a leer el mensaje escrito en un rollo de papel: Okaru, desde arriba y con su espejo, pensando que es una carta de amor; y Ono, que se ha escondido debajo del edificio y sigue espíandolo. Así, ambos se enteran de la información confidencial que trae la carta.

Ōboshi se da cuenta de los dos fisgones y, de repente, le ofrece a Okaru que pague su liberación. A ella le encanta esta propuesta, ya que piensa que pronto va a poder reunirse con Kampei. Sin embargo, mientras Ōboshi está negociando con los dueños de la casa de té, aparece Terasaka Heiemon (寺坂平右衛門), el hermano de Okaru, y un miembro de clan de Enya de bajo rango, ashigaru (足軽). Cuando escucha la historia de su hermana, de repente exclama que ha entendido todo, saca la espada y trata de matarla. Su lógica es que Ōboshi la iba a matar después de sacarla de la casa, ya que ella se enteró del secreto de la carta, y si ella, de todos modos ha de morir, mejor que sea él quien la mate para que Heiemon pueda ingresar en

el grupo que llevará a cabo la venganza, con la aportación de haber matado a alguien que pudiera perjudicar el proyecto. Además, Heiemon informa a su hermana de que ya han muerto tanto su padre como su novio.

Al escucharlo, Okaru se desespera y dice a su hermano que la mate, pero en ese momento aparece Ōboshi de nuevo y les dice que en vez de que Heiemon mate a su hermana, que sean ellos quienes maten al traidor, e indica a Okaru que dé una puñalada a través de un hueco en el suelo, lo cual se convierte en un golpe mortal a Ono, que se ha escondido en el *en-no-shita* (縁の下), o espacio bajo el suelo. En la escena siguiente, Ōboshi regresa con su hijo a su casa en Yamashina y reciben allí a la novia de Rikiya. Después de un drama difícil de resumir en pocas líneas (regresaremos a este episodio en la sección IV), el amor entre los dos adolescentes se consume, aunque sea sólo por una noche y a costa de la vida del padre de la novia, Kakogawa Honzō (加古川本蔵). Así, los hombres parten hacia Edo. En el acto final de la versión Kabuki todos los samuráis se visten con el traje de bombero, con un triángulo blanco en la manga, que representa el agua, efectúan un ataque sorpresa a la mansión de los Kira, cumplen con su misión y se dirigen al templo donde está sepultado su amo.

Es probable que este resumen haya complicado más la visión de los lectores en vez de aclararla. Sin embargo, pienso que, por lo menos, les habrá servido para entender que la historia no se trata simplemente de fidelidad y venganza, sino que contiene muchísimos elementos más, tanto los amores profundos como los azares imprevisibles, representados por los personajes de varias clases sociales (desde aristocracias como Enya y Moronō hasta los de la clase popular, como Okaru y Kampei), y cada quien tiene sus propios sentimientos y su importancia en la obra.

II Varios análisis de la pieza hechos en época Shōwa

En esta sección presentaré cuatro estudios críticos sobre la obra que nos ocupa. Todos ellos se

publicaron después de la Segunda Guerra Mundial. Comienzo con el trabajo de Kobayashi Hideo, que se publicó originalmente en 1956. El tercer trabajo que se presenta aquí, el de Kawatake Toshio, se formó alrededor de 1970, y el último, el de Watanabe Tamotsu, se publicó en el año 1981. Esto quiere decir que todos los trabajos que se presentan aquí fueron escritos entre 1955 y 1985, los años en que Japón experimentó un desarrollo económico sin precedentes.

Las primeras obras críticas de Chūshingura en la época moderna: 'las claves para pensar' de Kobayashi Hideo y el primer estudio integral, por Toita Yasuji

Kobayashi Hideo (小林秀雄), uno de los críticos literarios más conocidos de época Shōwa, escribió sobre la obra teatral en dos ocasiones en su columna mensual 'Claves para pensar', que se publicaba en la revista *Bungei Shunjū* (文藝春秋), una de las más prestigiosas de Japón (Kobayashi 2007). En la primera parte comienza citando al escritor-guionista Masamune Hakuchō (正宗白鳥), quién una vez vio *Chūshingura* interpretada por algunos escritores (lo cual significaba que eran actores aficionados de bajo nivel) y dijo: "No sé por qué puedo seguir viendo esta obra [a pesar en su pésima interpretación]. El guión debe tener algo muy especial". Kobayashi lo atribuye (tal vez con un cierto salto en la lógica) a la propia venganza de los de Akō, y analiza de forma concienzuda el proceso histórico. En su análisis destaca la importancia de lo que Ōishi y los otros personajes tenían en la mente, lo cual, y al mismo tiempo, era una crítica a los historiadores marxistas materialistas que en aquel entonces dominaban la academia.

Como dice Maruya, quien lo cita en su libro, el discurso de Kobayashi no forma un argumento muy convincente, pero en sus ideas sí hay algunas chispas y brillos que los analistas de la siguiente generación utilizaron para formar sus propias ideas, como el propio Maruya admite (Maruya 1984: 17-20). Por ejemplo, Kobayashi la compara con una de las obras más famosas de venganza en Occidente, *Hamlet*, de

W. Shakespeare. Kobayashi propone la hipótesis de que Ōishi hubiera visto el espíritu de su amo Asano Takuminokami, igual que Hamlet, quien vio el fantasma de su padre (Kobayashi 2007: 26-28), algo que los lectores recordarán cuando lean el resumen de la teoría de Maruya en la sección III.

Otra contribución de Kobayashi al estudio de la obra (tal vez más importante que su breve análisis anteriormente citado) es recomendar al escritor Toita Yasuji (戸板康二) que escribiera un estudio sobre *Kanadehon Chūshingura*, para que Toita complementara su propio estudio, que se inclinaba demasiado hacia los hechos históricos e ignoraba la obra de teatro (Toita 1957). De hecho, Toita escribió una referencia muy completa tanto sobre el incidente como la obra, incluso una lista de personas que participaron en el complot. El autor une documentos escritos sobre el incidente y les otorga sus opiniones, juzgando si son verdaderos o ficticios, y también analiza varias formas de interpretación de varios actores de Kabuki. Toita cita hasta algunos *kudensho* (口伝書), o testimonios de los grandes actores sobre cómo se debe interpretar un papel, que, normalmente, son secretos y pasan sólo a sus herederos.

En este estudio teatral e histórico hay varias ideas que los autores de la siguiente generación, como Watanabe y Maruya, refinarían posteriormente. Por ejemplo, él comenta que el rol de Ono Sadakurō (斧定九郎), el pícaro que de repente aparece en la aldea de Yamazaki y mata al suegro de Kampei, no era un papel importante hasta que lo interpretó Nakamura Nakazō I (初代仲村仲蔵) y lo convirtió en un carácter secundario, pero muy impresionante⁶ (Toita 1957: 178-9). Toita también aprecia la presencia de Sagisaka Bannai (鷺坂伴内), otro carácter de segunda fila. Es el subordinado principal de Moronō, pero, mientras que su amo representa una malicia pura, Bannai es más cómico que malo, y el público se ríe de él en vez de odiarlo como un enemigo imperdonable (Toita 1957: 135-7, 151-2).

En cuanto a la perspectiva histórica, su descripción es tan detallada que menciona qué tipo de trajes se llevaban (Toita 1957: 31). Indica que ellos no

se vestían con el traje de los bomberos como en el teatro, lo cual significa que el traje común es invención de los actores y los guionistas que dirigían el teatro. Otro factor que lo hace un libro indispensable es la colección de fotos, tanto del Kabuki como del Bunraku, de época Meiji, Taishō y Shōwa.

Kawatake Toshio: la autoridad académica y el diplomático de Kabuki

En el ámbito académico, la figura más importante en el estudio de Kabuki sería Kawatake Toshio (河竹登志夫), el bisnieto de Kawatake Mokuami (河竹黙阿弥), el mejor guionista de Kabuki de finales de la edad Edo y de principios de Meiji⁷. Además, este profesor emérito de la Universidad de Waseda también ha colaborado en muchas ocasiones como organizador de eventos especiales del Kabuki.

A Kawatake le llamó la atención el hecho de que en los estrenos de Kabuki en el extranjero, *Chūshingura* siempre fue una de las obras más populares, mientras que él y otros miembros del equipo esperaban que otras obras, con más baile y elementos estéticos, tendrían más popularidad. Esa reacción, parecida a las de los jóvenes japoneses, quienes tampoco saben mucho de la historia, le obligó a reconocer de nuevo la fuerza de la narrativa y, por supuesto, la importancia de la propia *Chūshingura* (Kawatake y Hayashi 1967: 137; Kawatake 1999: 109-122). En un pequeño libro gráfico sobre *Chūshingura*, Kawatake resume el secreto de su popularidad en los siguientes puntos: 1) la peculiaridad del incidente que motivó la obra; 2) la dramaturgia excepcionalmente bien elaborada; 3) una gran variedad de escenas: desde un templo a un castillo hasta una pequeña aldea o una casa de té; y 4) la elaboración del guion y la dirección en dos formatos, Kabuki y Bunraku, lo cual enriqueció la belleza de la obra (Kawatake y Hayashi 1967: 138-140).

En otro trabajo más académico, Kawatake analiza la serie de las obras que se estrenaron después del incidente de los de Akō y que trataron sobre la venganza. En estas obras, que pueden denominarse

prototipos de *Chūshingura*, Kawatake ve un proceso de evolución en cada versión. Al principio la historia se centraba en un simple episodio de disputa entre los dos clanes de samuráis, Asano y Kira. Sin embargo, a esto se iba incluyendo varios otros elementos de la sociedad, y se desarrolló en una narrativa más integral e incluyente que constituye un mundo en sí, donde aparecen no sólo los aristócratas sino también gente de la clase popular que gozan y sufren en la vida cotidiana. Kawatake concluye que, a través de este largo proceso de la formación, *Chūshingura* fue asimilando muchos elementos de la vida humana, hasta que llegó a tener cierta universalidad (Kawatake 1999: 216-226).

Otra contribución de Kawatake es su descubrimiento de que en el Kabuki hay varios elementos comunes con las obras del teatro del barroco europeo (Kawatake 1989: 100-120; Fujii 2004). De hecho, la obra está llena de sorpresas y cosas que nos parecerían absurdas a nosotros, hombres del siglo XXI, tal como vender a la hija para conseguir fondos para la venganza a su yerno, tratar de matar a la hermana para participar en el proyecto y la ebriedad en la que se encuentra Ōboshi, el hombre más fiel del mundo. No sabemos si se puede atribuir esta indicación suya a su experiencia en el Instituto Yenching de Harvard como joven académico, pero es muy cierto que estos elementos de lo inesperado dan una gran atracción a la obra.

Watanabe Tamotsu: la fusión del teatro con la historia

El estudio de Watanabe se enfoca en la historia, tanto los antecedentes de la obra como el proceso histórico de la producción de *Kanadehon Chūshingura*. El libro comienza con el episodio del ataque de Asano contra Kira en el castillo de Edo. Luego siguen los capítulos biográficos que tratan sobre las personas que escribieron la obra. Ellos son: Chikamatsu Monzaemon (近松門左衛門), el guionista más importante de la historia de Bunraku y el que escribió una de las primeras obras basadas en el incidente, *Goban Taiheiki* (碁盤太平記); Azuma Sanpachi (吾妻三八), otro guionista que no supo leer ni escribir, y a pesar de (o,

tal vez, gracias a) esas desventajas compuso *Onikage Musashi Abumi* (鬼鹿毛武蔵鑑) y *Ōyakazu Shijūshichihon* (大矢数四十七本), otros dos de los prototipos más importantes de *Chūshingura*; Sawamura Sōjūrō (澤村宗十郎), la estrella que interpretó Ōgishi Kunai (大岸宮内), el protagonista de *Ōyakazu Shijūshichihon* y el carácter que se convertiría en Ōboshi Yuranosuke en *Chūshingura*. La primera parte concluye con la historia de la familia Takeda (竹田), que fueron dueños del Takemotoza (竹本座), uno de los teatros más populares de aquella época. Eran guionistas también, y Takeda Izumo (竹田出雲) es el principal autor de *Kanadehon Chūshingura*. A mitad del libro hay una sección que trata otra vez sobre los hechos históricos. Esta vez se trata del acto de la venganza, el famoso *uchūiri* (討ち入り), o el ataque contra la mansión de Kira.

La segunda parte comienza con los episodios de dos actores importantes: Nakamura Matsue (中村松江), quién interpretó el papel de Okaru varias veces e hizo de él uno de los personajes más populares; y Onoe Kikugorō I (初代尾上菊五郎), por su contribución a perfeccionar el papel de Ōboshi Yuranosuke, el personaje que tiene en sí dos lados contradictorios: el del gran líder y el de una persona débil, que gasta su dinero en la casa de té de Gion (祇園) mientras guarda en su corazón la intención de cumplir la venganza. Luego sigue un capítulo dedicado a Shikitei Sanba (式亭三馬), uno de los mejores escritores de *kibyōshi* (黄表紙), libros de carácter cómico, quién escribió uno de los primeros trabajos críticos sobre la obra, *Chūshingura Henchikiron* (忠臣蔵偏癡氣論)⁸, en el que critica a los personajes principales por falta de consideración, de paciencia y por no medir las consecuencias de sus acciones. Por otro lado, Sanba elogia a los enemigos, llamando a Sagisaka Bannai ‘el samurái más fiel de toda la obra, ya que tiene una relación más estrecha con su propio amo que los del clan Akō. Sanba también muestra la compasión por los que pierden a sus familiares, tal como la madre de Okaru, que se queda sola después de la muerte de su marido y de su yerno. El último capítulo de la segunda parte trata sobre la presentación de la obra en época Meiji

y los dos actores más importantes de aquel periodo: Ichikawa Danjūrō IX (九代目市川團十郎) y Onoe Kikugorō V (五代目尾上菊五郎), quienes interpretaron en muchas ocasiones los papeles de Ōboshi y Kampei, respectivamente. Al finalizar la obra, Watanabe documenta el juicio de los de Akō y las muertes por harakiri de ellos. Cabe mencionar que esta vez el hijo de Kira fue castigado, y que, cuatro años después, el hermano menor de Asano Takuminokami recibiría la amnistía y recuperaría un puesto en el shogunato, aunque no como daimyō (大名), o dueño de un castillo, sino como hatamoto (Watanabe 1981: 266, 274-275).

Tanto el contenido como la estructura del libro nos muestran que él quiso ver la obra en la perspectiva histórica. De hecho, el subtítulo que puso Watanabe al libro fue: *una percepción alternativa de la historia*. Es por eso que él estudia cómo se formó la obra y el contexto histórico. Lo interesante, sobre todo, es su acercamiento hacia los guionistas y los actores, ya que describe tanto las contribuciones a la obra de cada uno de ellos como sus vidas privadas.

Interludio: Las (escasas) experiencias del autor como espectador

Antes de seguir con el argumento de Maruya Saiichi, me gustaría compartir mis propias experiencias como espectador de *Chūshingura* en el teatro. He visto en vivo tres veces la obra: dos veces en versión Kabuki y una vez en formato Bunraku. Mi primera experiencia fue en el taller de Kabuki para principiantes en el Teatro Nacional de Tokio en julio de 2002⁹. En concreto con las escenas quinta y sexta, donde Kampei aparece como un cazador, mata a una persona en vez de un jabalí y comete harakiri pensando que asesinó a su suegro. En aquel entonces sabía muy poco de *Chūshingura*: mi conocimiento consistía sólo en el incidente en el castillo y en la venganza, así que me quedé perplejo después de ver dicho episodio, que, al parecer, no tiene conexión directa con la trama principal de la obra. Otra cosa que recuerdo es que unos actores cargaban un *kago* (駕籠) o palanquín, que pasaban por el *hanamichi* (花道), el pasillo especial que

se extiende hacia los asientos del público, muy cerca de donde me sentaba.

La segunda oportunidad me llegó en diciembre de 2010. Había escrito ya un ensayo crítico sobre el escritor Saiichi Maruya (A. Watanabe 2008) y al preparar ese trabajo leí su estudio sobre *Chūshingura*, el cual vamos a analizar en la siguiente sección. En esta ocasión, otra vez en el Teatro Nacional de Tokio, fue una presentación de *tōshi* (o la obra completa¹⁰). Se omitieron varias escenas por cuestión de tiempo, pero sí se dedicaba la función del día entero a *Chūshingura*¹¹, que, aún así, dura mucho tiempo según el criterio moderno. La mayor atracción -aparte del propio hecho de que se presentara la obra casi entera- fue que una de las estrellas más grandes del Kabuki actual, Matsumoto Kōshirō, apareciera allí con dos papeles: el de Moronō en las primeras escenas y el de Yuranosuke en la última. Sin embargo, a pesar de haber leído la obra de Maruya, creo no haberla entendido tanto como me habría gustado. De hecho, debo confesar que el personaje que más recuerdo no fue Moronō o Yuranosuke, sino el cómico Sagisaka Bannai. Más que la sutileza de su actuación y la complejidad de la obra, quien me llamó la atención fue el que más atrae a los novatos del Kabuki¹².

La tercera oportunidad me llegó en noviembre de 2012, mientras preparaba este ensayo. Un jueves, después de dar clase por la mañana, me animé a viajar a Osaka para ver la función de Bunraku al día siguiente, en el Teatro Nacional dedicado para esta arte de marionetas. Fue una presentación muy especial, ya que sólo se omitió una escena y media y pude ver la obra casi entera (en esta ocasión se omitieron la primera mitad de la segunda escena y la décima escena entera, que vi después en DVD). La función completa dura más de 10 horas, así que estar en el teatro sentado para ver una obra maratónica no es una cosa fácil para nosotros, habitantes del siglo XXI. Aparte del cansancio por estar sentado tanto tiempo (aunque, por cierto, hubo varios descansos de 15-30 minutos durante la jornada), mucha gente tenía en sus manos una bolsa de plástico donde traía su comida, que, con la emoción, aprieta, haciendo las bolsitas

inocentes muchos ruidos desagradables.

Para mí fue apenas la segunda oportunidad de ver una función de Bunraku en vivo, pero, obviamente, el hecho de que hubiese hecho algunos estudios previos me ha ayudado a disfrutarlo mucho más. Lo que me impresionó más que cualquier cosa fue cuando las marionetas se pararon. Cuando otras marionetas toman la palabra los demás caracteres y sus marionetistas se posan en las posiciones más apropiadas en una inmovilidad absoluta. Silenciosamente esperan hasta que les toca el turno de acción. Además, cuando un personaje muere, los tres marionetistas se van y dejan la marioneta, como si el espíritu se marchara de su cuerpo, y vemos que el personaje se ha muerto de verdad. En una obra como *Chūshingura*, donde los espíritus juegan papeles importantes, esto hace una buena metáfora de un cuerpo abandonado por su alma.

III Maruya Saiichi (1984) y la obra como luto y ritual

A Maruya Saiichi (丸谷才一), un escritor conocido que escribió tanto novelas como numerosos ensayos críticos, siempre le gustó la obra, desde su infancia, pero nunca supo por qué. Por ese motivo se puso a analizar a fondo el secreto de la popularidad de la obra y llegó a la conclusión de que hay tres elementos claves: uno es el sentimiento religioso hacia el *goryō* (御霊) o el espíritu rencoroso; el segundo los elementos del carnaval, festivos; y el tercero, por consiguiente, la crítica bien maquillada hacia el gobierno del shogunato. En esta sección trataré de resumir su trabajo, que se extiende más allá del mero análisis de la obra.

La fusión entre la vida y el teatro: cómo los de Akō realizaron su venganza

El libro *¿Qué es Chūshingura?* de Maruya comienza con el siguiente diálogo entre dos intelectuales importantes:

Primero dijo Akutagawa Ryūnosuke (芥川龍之介) lo siguiente:

“El vestido de los cuarenta y siete samuráis de Genroku no hubiera podido ser así si no fuera en la época de Genroku, ya que era demasiado llamativo. Me parece que no había existido un vestido como tal antes de esa época. Si los supervivientes de la Época de la Guerra (戦国時代) lo hubieran visto habrían sido muy molestos.”

Entonces, respondió alegremente Tokutomi Sohō (徳富蘇峰):

“Es que ellos lo hicieron para divertirse, como si fueran a una fiesta (Maruya 1984: 5).¹³”

Dos cosas sugirió esto a Maruya: uno, la importancia del vestido de los samuráis para descifrar la obra; dos, el hecho de que la venganza también fuera un acto teatral, o, en cierto sentido, un juego. Primero, los vestidos de los samuráis que aparecen en la obra de teatro tienen el diseño típico de los bomberos de aquella época, con figuras de triángulos blancos en la manga, que simbolizan las escamas de serpiente, el santo patrono del agua en el Oriente (Maruya 1987: 40). De hecho, el abuelo de Asano Takuminokami (que también se llamaba Takuminokami¹⁴) era un reconocido maestro de lucha contra incendios, uno de los peores desastres que sufría la ciudad de Edo con mucha frecuencia. Vestirse de bomberos que salvan la ciudad del fuego simboliza que ellos hacen el bien, incluso justicia para la metrópolis (Maruya 1984: 172-175).

Como ya nos señaló Toita, en realidad los de Akō no llevaron ese ‘uniforme’, pero igual se vestían llamativamente, como si fueran actores. Entonces surge una pregunta: ¿quiénes fueron sus modelos a imitar? La respuesta de Maruya es que ellos actuaron como *los hermanos Soga* (曾我兄弟). El novelista indica que las obras motivadas por *los hermanos Soga* eran muy populares en el Kabuki de la edad de Edo, sobre todo a partir del primer año de Genroku (1688). Esta historieta está basada en una venganza de los dos hermanos, Soga Jūrō (十郎) y Gorō (五郎), contra Kudō Suketsune (工藤祐経), quienes eran con-

temporáneos de Minamoto no Yoritomo (源頼朝), el heredero del clan Genji (源氏) y el primer mandatario del Shogunato de Kamakura (鎌倉幕府). Después del 1709 (Hōei 6) le dieron tanta importancia que los tres principales teatros de Edo escogieron el tema de Soga para la función del importante mes de enero casi todos los años (Maruya 1984: 21-24). Después de dedicar un capítulo entero a esta historia de Soga (Maruya 1984: capítulo 2), Maruya argumenta que hay abundantes similitudes entre la venganza de los hermanos Soga y la de los cuarenta y siete samuráis, y concluye que los de Akō tomaron como ejemplo a la de los de Soga, y fue por eso que en el ataque final fue ejecutado al estilo teatral hasta cierto punto.

El miedo al goryō, la ceremonia en el teatro y la rebelión ficticia

El análisis de Maruya va más allá de esa similitud entre los hermanos Soga y los de Ako: según él, lo más importante es que los dos actos eran misiones para consolar a los muertos (Maruya 1984: 62-63). Maruya argumenta que en Japón ha habido una tradición de respetar (y temer, al mismo tiempo) al *goryō* (御霊), o el espíritu. Cuando una persona muere con resentimiento, esa persona se convierte en un *goryō*, sin poder ascender al cielo (o, en términos budistas, sin poder cumplir el *jōbutsu* [成仏], o acto de convertirse en *Buda*). Un famoso ejemplo es la dama Rokujō no Miyasundokoro de la *Historia de Genji* (源氏物語), una de las amantes de Hikaru Genji (光源氏), que se convirtió en un *ikiryō* (生霊: el espíritu viviente) y molesta a la esposa de Genji y a sus otras amantes. Obviamente, en este caso, Enya era el espíritu que necesitaba la consolación, y su emancipación llegó cuando sus seguidores asesinaron a Moronō, su enemigo al que tanto quería matar (Maruya, 1984: 64-79).

Esta es una de las claves más importantes para descifrar el enigma de la historia: ¿por qué tantos samuráis, quienes tenían un alto nivel intelectual y ciertos ingresos hasta que ocurriera el incidente tuvieron que atreverse a participar en un proyecto tan

irracional? Por lo menos para nuestros ojos modernos no nos parece razonable que apoyaran a Takuminokami sólo por la fidelidad a su amo. Maruya comenta que en la época Edo cuando creían en los espíritus, el hecho de que la ira de Asano era inexplicable justamente les hizo sentir más la necesidad de llevar a cabo la venganza (Maruya 1984: 67-71). A mí me parece que es más ‘razonable’ la explicación de Maruya que las que fundamentan su argumento en la fidelidad o varias otras que buscan evidencias racionales, como el pleito fiscal o económico entre Kira y Asano.

La reflexión de esta creencia en *goryō* en la obra, sin embargo, no termina ahí. Maruya insiste que la función de Kabuki tenía objetivos ceremoniales: en cierto sentido era una ceremonia para pedir una mejora social al *goryō*. Para respaldar su tesis, Maruya se enfoca en el año nuevo del año 1709, cuando los tres principales teatros de Edo presentaron la historia de los Soga. Desde que en 1680, hacía casi 30 años, Tokugawa Tsunayoshi (徳川綱吉) se erigió como el Shogun, la gente sufrió muchos males, tanto desastres naturales como mal gobierno durante su mandato. El mejor (tal vez es mejor decir ‘peor’) ejemplo del mal manejo político es la ley de protección de animales, que prohibió incluso matar moscas. Los perros eran los seres vivos más prestigiados, y cualquier maltrato hacia un perro fue castigado, a veces con la pena de muerte.

Maruya se pregunta: ¿qué podía hacer la gente del pueblo para resistirse al dominio del shogun y del shogunato en la edad de Edo, en la que no fue posible ninguna protesta formal? La respuesta, según Maruya, era rezar a los dioses, de cualquier tipo y de cualquier manera, conscientemente o no, deseando que desaparezca ese mal gobierno o deje de hacer atrocidades por lo menos. Las funciones de enero de 1709 fueron algo fundamental, ya que murió Tsunayoshi justamente este mes (Maruya, 1984: 126-144). Según Maruya, esto indica que los *goryō* de los hermanos de Soga revividos por el teatro, junto con los *goryō* de los de Akō, mataron por fin al Shogun o por lo menos la gente de Edo podría haber percibi-

do cierta relación entre la muerte del Shogun y estos ‘rituales’ (Maruya, 1984: 152-155). Desde aquel momento, tanto los espíritus de Soga como los de Akō se convirtieron en los dioses *goryō* que protegen a los ciudadanos de Edo, y siempre serán representados en los teatros Kabuki.

Chūshingura es un carnaval

Esta idea del *goryō* y lo ritual en *Chūshingura* provoca otra pregunta más: ¿a qué tipo de rito se puede comparar *Chūshingura*? La respuesta de Maruya es una de las fiestas occidentales más tradicionales: el carnaval. Actualmente es una fiesta católica que precede a la Cuaresma y la Semana Santa, pero originalmente era un rito más antiguo, que celebraba la primavera y que tiene una historia más larga que el catolicismo. El carnaval tiene varias características, pero lo principal es la quema o la muerte del rey de carnaval, que representa la muerte del invierno. Maruya cita la teoría de Mikhail Bakhtin, quien señaló las relaciones típicas del festejo, donde los dos reyes, el del invierno y el de la primavera (acompañado por la reina de la primavera) contienden por el mando (Maruya, 1984: 220-223).

Maruya aplica este esquema a *Chūshingura* para dar el orden a las complicadas relaciones entre muchos personajes de la obra. Según él, en *Chūshingura* hay dos relaciones triangulares, o la combinación del rey de la primavera, el rey del invierno, y la reina (o la princesa) del carnaval. El primero, obviamente, es el de Enya, Moronō y Kaoyo. El segundo consiste en Okaru, Kampei y Sagisaka Bannai, el hombre fiel de Moronō y el payaso de la obra. Obviamente, aquí Enya y Kampei representan al rey de la primavera, o el bueno, y Moronō y Bannai, su contrincante, el rey del invierno, o el malo. En el transcurso del año, el rey de la primavera muere y lo sustituye el del invierno: sin embargo, en el carnaval (o el año nuevo en algunos casos), el rey de la primavera resucita y la gente mata simbólicamente al rey del invierno (o queman su efigie) para festejar la llegada de la primavera (Maruya, 1984: 224-226). Esto nos

ayuda a entender por qué los personajes como Okaru y Kampei son tan importantes como Enya, Kaoyo y Yuranosuke. La importancia del segundo triángulo, además, es que ellos son personajes populares, mientras que el primero consiste de los aristócratas. Esto permite acercarse a la obra al público.

Okaru y Kampei son una de las parejas más importantes de la obra y una de las más populares de toda la historia del Kabuki, pero quisiera agregar unas explicaciones sobre Bannai, otro personaje que forma este triángulo analítico. Como hemos visto en la sección II, Shikitei Sanba elogió a Bannai diciendo que es el hombre más fiel de toda la obra, siempre está junto a Moronō, sabe muy bien lo que piensa su amo -a diferencia de su rival Kampei- y le sirve de todo corazón. Watanabe, que cita esas palabras, presenta otro episodio de la época Edo. A un actor se le asignó el papel de Bannai, pero él no estaba muy contento. A él le explicó Utaemon (uno de los grandes maestros de este arte) que Bannai es un papel muy importante que podría haber sido Kampei si Moronō hubiera ocasionado el problema en vez de Enya (1981: 226-227). De esta forma, Utaemon y Sanba expresaron que Bannai era un papel importante, que puede considerarse como la otra cara de la moneda de Kampei, aunque no sabemos si era consciente de este enfoque geométrico.

Las aportaciones de Maruya

Antes de terminar esta sección dedicada al trabajo de Maruya me gustaría resumir sus diferentes metodologías para analizar la obra. Primero, como filólogo, Maruya utiliza la inmensa literatura escrita sobre la obra, incluso una ‘conversación’ entre varios expertos literarios publicada en una revista de hace más de 40 años. Esto le sugirió el siguiente paso: examinar los elementos visuales como el traje de los samuráis y analizarlo iconográficamente.

Segundo, sus reflexiones hechas sobre las palabras no solamente son profundas sino también polisémicas. Maruya analiza el título de la obra, *Kanadehon Chūshingura* (仮名手本忠臣蔵),

usando casi 10 páginas. El sentido más obvio de estos siete *kanjis* sería: Los 47 [número de alfabetos japonesas = kana], ejemplares [dehon = tehon] y fieles [chū] subordinados [shin] llenando la bodega [gura = kura], pero sólo la última letra, *kura* (蔵), puede significar por lo menos tres cosas (Maruya lista muchísimas más posibilidades, pero aquí les presento estos tres principales): la insinuación del nombre actual de Ōishi (Kuranosuke=内蔵助), la bodega para almacenar cosas preciosas y que las protege del fuego, y también significa el asiento (座: en el japonés moderno la pronunciación más común es *za* [*on-yomi*], pero su *kun-yomi* es *kura*) de los dioses (Maruya 1984: 176-185).

Aunque el japonés, como muchos otros idiomas, tiene una larga tradición de palabras con doble sentido, sobre todo en los *tankas* (短歌), a veces los académicos suelen analizar una frase o una palabra con la obsesión de determinar qué es lo que significa, suponiendo que existe una mejor interpretación de entre todas. Maruya aduce que aprendió este método cuando estudiaba en el Departamento de Literatura Inglesa de la Universidad de Tokio, pero es muy probable que su verdadera profesión, la del escritor, le sugiriese que debía haber varias posibilidades para entender una palabra, una frase, o, incluso, una obra entera. ¿A quién se le ocurre que *Chūshingura*, que aparentemente es una historia de fidelidad ejemplar, pueda simbolizar el descontento hacia el shogunato si uno no tiene esta visión dual?

Sin embargo, a fin de cuentas, ¿cuál de los ‘descubrimientos’ de Maruya es el más importante? En una conversación con Suwa Tadashi (諏訪正), investigador de danza, Maruya enfatiza que de lo que más se siente orgulloso es de indicar que el propio acto de venganza no sólo fue un acto político, sino también un acto ritual y teatral. Lo hicieron para encantar al espíritu de su amo y lo hicieron bajo la influencia de la historia de los hermanos Soga (Maruya 1987a: 50). De modo que su argumento vuelve a dónde ha empezado: la conversación entre Tokutomi y Akutagawa. Sí, ellos tal vez se hayan dado cuenta de que los de Akō estaban representando sus papeles

teatrales, pero fue Maruya quien respaldó esa hipótesis más de cincuenta años después.

IV El secreto de *Chūshingura*

En esta última sección (la única parte con algo de originalidad, de hecho), me gustaría agregar algunos elementos más que me han llamado la atención. Intentaré formular mi propia respuesta a la pregunta inicial: ¿Cuál es el secreto de *Chūshingura* para atraer a la gente? resumiendo los intentos anteriores y presentando algunas opiniones más recientes, incluso la crítica del escritor Kobayashi que mencioné brevemente en la introducción. Después, trataré de modificar un poco la estructura triangular que presentó Maruya, y también discutiré un poco la diferencia entre el Kabuki y el Bunraku, citando un artículo breve -pero importante- de Nakazawa Shin-ichi, un antropólogo con un estilo muy original. Para terminar, me gustaría hablar un poco sobre la 'herencia' de *Chūshingura* en la actualidad.

Dos visiones contemporáneas

A pesar de su afición al Kabuki, el escritor Kobayashi Kyōji declara (ien frente de Nakamura Kanzaburo¹⁵, uno de los mejores actores de Kabuki de la época!) que no le gusta *Chūshingura*, a pesar de algunas escenas que sí le impresionaron. Según él, la obra avanza demasiado lenta para el público moderno y está llena de escenas tristes que tratan de obligar al público a que llore. Además, insiste que algunos episodios son ilógicos para la visión moderna. Por ejemplo, para él es imposible aceptar que Okaru se prostituya tanto por amor como para permitir que su marido muestre la fidelidad por la cantidad del dinero que aporta al proyecto. También opina que tragedias como la muerte de Kampei, causada por la malinterpretación, podrían ser evitadas fácilmente (K. Kobayashi 2004: 126-134, 157-158)¹⁶.

No les presento estas 'críticas' de Kobayashi porque estoy de acuerdo con él, sino porque su

discurso nos muestra muy claramente lo que nosotros modernos hemos perdido. Entiendo que a Kobayashi no le gusta emocionarse demasiado para ver la obra 'objetivamente'. Sin embargo, tal vez es mejor involucrarse en la obra y llorar con los personajes en la escena. Yo tampoco entiendo el acto de Okaru de venderse por amor, pero tal vez es porque mi visión del mundo de la geisha está equivocada. Además, no estoy de acuerdo con Kobayashi en cuanto al rechazo del dinero como muestra de fidelidad. Nosotros ya hemos perdido la costumbre de utilizar el oro como divisa, pero en la época Edo se utilizaban las monedas de oro y el peso y la magia del oro podría haberle dado un sentimiento totalmente diferente a los billetes o hasta puros números en la cuenta bancaria de la actualidad¹⁷. Probablemente, lo que se asoma de su visión son ciertas reglas de las novelas contemporáneas, que tal vez limita la extensión del arte. En una conversación con Murakami Haruki, el psicólogo Kawai Hayao indica que la novela contemporánea no permite la casualidad, aunque, en realidad, hay muchas cosas que ocurren inesperadamente (Kawai y Murakami 1999: 145-147). A lo mejor Kobayashi está obsesionado por el determinismo de la ficción moderna y es por eso que no puede aceptar el mundo de *Chūshingura*.

Uchida Tatsuru (内田樹), un reconocido comentarista/intelectual que ha escrito sobre el pensamiento de Emmanuel Lévinas (su especialidad como académico), Aikido (que él mismo practica) y el uso tradicional del cuerpo y las novelas de Murakami Haruki, entre muchas otras cosas, escribió en el panfleto para la presentación de *The Kabuki*, de Maurice Béjart, en París en 2012, que el elemento esencial de la obra es la imprevisibilidad de la acción del protagonista Ōboshi (Uchida 2012). Ōboshi Yuranosuke, quien está en posición de decidir el destino de todos los seguidores de Enya, no muestra claramente si va a cumplir la venganza o seguir divirtiéndose en Gion. Los demás no saben lo que Ōboshi tiene en la mente, así que para ellos todo está en el aire. El argumenta que los japoneses maximizan su imaginación cuando no saben qué piensa el que tiene el poder. Para el

público, Ōboshi es la metáfora de lo que gobierna su destino, y después del timbo y tambo que los preocupa, toma una decisión que ellos esperaban y con esto les da una enorme sensación de catarsis que les da enorme satisfacción. Uchida hasta compara la relación entre Ōboshi y los de Enya con el sistema imperial japonés, e insinúa que es por eso que *Chūshingura* atrae a los japoneses.

Estoy de acuerdo con él en que la aparente indecisión de Ōboshi es una de las claves más importantes de la obra, y con su indicación de que es muy parecido a la actitud política de los japoneses reales ante el poder, pero no estoy seguro si su método eliminador para explicar su secreto es la dirección correcta para analizar la obra. La importancia de *Chūshingura* reside en que la obra tiene varios elementos que satisfacen al público, como la fidelidad, el amor, la belleza y hasta la tristeza, y que tiene una estructura que le permite ser una obra íntegra, a pesar de tantos personajes tan diferentes entre sí, tantos episodios, tantos lugares y tantos temas aparentemente diferentes en cada escena.

Revalidando la importancia de la estructura en la obra, en las líneas siguientes me gustaría modificar uno de los descubrimientos de Maruya: las estructuras triangulares entre los personajes.

Modificando el triángulo

El mejor ejemplo de esta ‘estructuración’ de *Chūshingura* son las dos relaciones triangulares, Enya-Kaoyo-Moronō y Kampei-Okaru-Bannai, como indicó Maruya. He estado muy convencido de estos dos triángulos desde que leí la teoría de Maruya por primera vez. Sin embargo, cuando veía repetidamente el DVD de la séptima escena, me di cuenta de algo curioso: el diálogo entre Okaru y Heiemon me pareció como una escena de amor, aunque, obviamente, Okaru está enamorada de su marido Kampei, y desde luego son hermanos. En la última escena, donde los samuráis llegan a la tumba de Enya y ofrecen el incienso al espíritu de su amo, otra vez me llamó la atención la presencia de Heiemon. Después de que

termina el primer samurái, quién encontró a Moronō, Yuranosuke saca la cartera de Kampei, declara que él tiene el derecho de ofrecerlo como la segunda persona y le encarga a Heiemon que lo ofrezca en su lugar. Heiemon recibe la cartera y los dos (el vivo y el muerto) queman el incienso. Viendo estas dos escenas se me ocurrió la extraña idea de que Heiemon era la reencarnación de Kampei. Esto quiere decir que el rey de la primavera muere, pero resucita en forma de otra persona.

Si pensamos de esta manera, Enya, el primer rey de la primavera según Maruya, también tiene su reencarnación. Es Momoi Wakasanosuke (桃井若狭之助), el colega de Enya y el protagonista de la segunda y la primera mitad de la tercera. En la primera escena, Wakasanosuke ve que Moronō está tratando de seducir a Kaoyo y la salva de esa situación. Esto causa un conflicto entre Wakasanosuke y Moronō, y en la segunda escena, en su mansión, Wakasanosuke cuenta a su oficial mayor, Kakogawa Honzō, que lo va a matar. Honzō siente el peligro de que la acción de su amo resulte en algo muy grave, y lleva el soborno a Moronō, lo cual funciona de forma tan eficaz como Honzō ha planeado: en el próximo encuentro con Wakasanosuke, Moronō pide perdón descaradamente y Wakasanosuke pierde la intención de matarlo, así que el clan de Momoi evita la mala suerte que sufrió el de Enya¹⁸. Wakasanosuke aparece de nuevo al principio de la última escena para felicitar a los de Enya y prometer que los va a proteger en caso de que alguien los persiga, para que ellos puedan visitar tranquilamente la tumba de su amo. A mí me parece que este personaje es la reencarnación de Enya que viene a festejar el cumplimiento de su deseo.

Otra constelación de cuatro personajes

Estas dos modificaciones de la estructura triangular nos invita a agregar una combinación más de los personajes que representan los reyes de primavera y de invierno. Desde luego, el otro rey de primavera es el mismísimo Ōboshi Yuranosuke, quien, como el protagonista, merece este rango. Su rey de

invierno es Kakogawa Honzō, el oficial mayor del clan de Momoi y el que evitó exitosamente la violencia de su amo. Además de esta astucia, cuando Enya intentó matar a Moronō, Honzō lo detuvo porque pensó que si Moronō se salvara no le castigarían con la pena de harakiri.

La interacción de estos personajes ocurre en la novena escena, la de Yamashina Kankyo (山科閑居). La esposa (Tonase: 戸奈瀬) y la hija (Konami: 小浪) de Honzō visitan la casa de los Ōboshi en la aldea nevada de Yamashina para pedir permiso de matrimonio con Rikiya, que ya se había comprometido antes del incidente. Oishi (お石), la esposa de Yuranosuke, las recibe pero dice que no va a permitir el matrimonio con su hijo, y sólo lo permitiría si ellas les trajeran la cabeza de Honzō, quien no permitió a Enya que cumpliera su deseo. Cuando las dos se desesperan e intentan morir, aparece Honzō y agrede a Oishi, lo cual provoca a Rikiya que lo ataque con una lanza. La lanza de Rikiya penetra su cuerpo, y cuando él trata de rematarle, aparece Yuranosuke, ordena a su hijo que no lo haga y felicita a Honzō, diciendo que se cumplió su deseo de morir a manos de su yerno. Honzō, muriéndose, responde que siempre se arrepentía por haber detenido a Enya, le da la información de la mansión de Moronō a Ōboshi y felicita el matrimonio de su hija. Yuranosuke declara que van a partir el día siguiente y felicita también a su hijo y a la novia, aunque todos saben que el matrimonio durará sólo una noche.

En cuanto a la reina y la reencarnación del rey, es posible considerar todas las tres mujeres que aparecen como la reina de la primavera, pero me gustaría identificar a Konami, la novia de Rikiya, como la reina, y, obviamente, el hijo de Yuranosuke se puede considerar como la reencarnación del rey de primavera como Wakasanosuke y Heiemon, y no creo que esta clasificación requiera más explicación. Ellos son la pareja de la primavera que felicita la llegada de la otra primavera. De esta forma, pienso que podemos entender mejor la obra, sin excluir al protagonista, Ōboshi, y a su hijo, Rikiya.

Además, según mi teoría, existen tres re-

yes del invierno, y cada uno es diferente a los otros. Moronō es el máximo enemigo y el que debe ser derrotado, aunque, de vez en cuando, muestra su lado cómico. Sagisaka Bannai es un cómico que reta a Kampei, pero siempre sin éxito. Además, si vemos la vida de Kampei desde el punto de vista de la relación con Bannai, uno se da cuenta de que la vida de Kampei también es una serie de comedias que siempre le traen la tragedia. El último, Kakogawa Honzō, también constituye una buena pareja con su rey de primavera, Ōboshi Yuranosuke: él también era fiel a su amo y a su clan, pero su manejo aparentemente correcto de la situación le hizo arrepentirse después, como la detención de Hangan en el Corredor de Pinos. Es un personaje que sufre los azares de la vida: aun cuando uno hace cosas buenas, esto le perjudica. En Honzō, entonces, podemos ver otro tipo del rey de invierno, con un carácter mucho más complicado que los dos anteriores: el que acepta su destino y muere con cierta relevancia, deseando que cumpla la venganza o la justicia y que su hija sea feliz. Además, en esta escena, Honzō es el que muere, como Hangan y Kampei en las anteriores, aunque no sea por el mismo acto del harakiri. En otras palabras, Honzō es un carácter que muestra que el rey del invierno también es parte de nosotros, conjuga el bien y el mal, y de esa forma absuelve los pecados de otros reyes del invierno y les devuelve a la humanidad.

Antes de terminar esta sección, me gustaría citar la opinión de Hashimoto Osamu (橋本治: 2012), un escritor y conocedor de la literatura clásica japonesa que ha traducido varias obras al japonés moderno usando un lenguaje muy sencillo y ejemplos familiares de la sociedad japonesa contemporánea. En su libro titulado *Leemos el Jōruri*¹⁹, Hashimoto insiste que la tragedia de la familia Kakogawa (Honzō, Tonase y Konami) es la historia más importante de la obra, y que el tema principal de la obra es la pena que sienten los dos líderes de en medio, Yuranosuke y Honzō. El escritor compara su situación a la de los personajes de mediano rango de la empresa japonesa, donde estos personales, como Yuranosuke y Honzō en sus respectivos clanes, tienen que enfrentar y corregir los

errores de sus jefes, mientras controlan a los demás (Hashimoto 2012: 69-84).

Hashimoto también indica que se encuentra la única mención (casi) directa del nombre de Asano Takuminokami en esta parte, y está en las palabras de Honzō. Dice, al elogiar a Yuranosuke, que su amo Enya era un hombre de *asaki takumi*, que significa que tenía una visión muy aguda y poca inteligencia²⁰. A su vez, Yuranosuke contesta que le hubiera gustado trabajar por él en la época de la guerra, en vez de programar el complot de la venganza bajo el agua (Hashimoto 2012: 88-89; Takeda 1937: 100). Esta es la frase que muestra que la fidelidad de los de Akō (o por lo menos la de Yuranosuke) no fue, por lo menos, algo inocente y ciega, sino una obligación social y moral para los samuráis de aquella época. Me parece hasta sorprendente que esta frase escapase de la censura del Shogunato y de muchos críticos que han escrito sobre la obra, pero, indudablemente, son unas palabras que, aparte de vincular la obra con el hecho, nos dan la clara evidencia de que *Chūshingura* no es una historia simple y sencilla sobre venganza.

El Kabuki y el Bunraku

Dicen que hay tres grandes obras clásicas en el Kabuki, y todas son guiones originalmente preparados para Bunraku. Son: *Yoshitsune Sembon Zakura* (義経千本桜), *Sugawara Denju Tenarai no Kagami* (菅原伝授手習鑑) y *Kanadehon Chūshingura*. Toita llamó *maruhon kabuki* (丸本歌舞伎) a aquellas obras que son adaptaciones de Bunraku a Kabuki. No es difícil entender que los guiones del Bunraku sean más maduros, ya que en el Bunraku no se puede depender de la popularidad de los actores para atraer al público: son los libretos los que tienen que atraer a la gente. Esa apertura hacia los guiones del Bunraku fortaleció la popularidad del Kabuki y, al mismo tiempo, nos dio buenos materiales de comparación. El rival más importante para los actores del Kabuki tal vez no fuesen otros actores que interpretasen el mismo papel, sino ilas marionetas del bunraku! Como ya hemos visto, Kawatake comenta la importancia de la coexistencia

de los dos formatos escénicos: si hay alguna novedad en el Kabuki, los profesionales del Bunraku la aprovecharon y viceversa. Aquí me gustaría profundizar un poco más sobre este tema de la comparación de los dos formatos.

Cada uno de los dos géneros, el Kabuki y el Bunraku, tienen sus ventajas. El Kabuki tal vez es más visual y tiene la atracción personal de los actores estrella. Además, en el Bunraku es simplemente imposible interpretar la escena como la del ataque final a la mansión de Moronō, donde aparecen tantos personajes. Mientras que en el Kabuki ese ataque es una de las escenas más atractivas, en el Bunraku, simplemente, se salta y después de los preparativos de las escenas 9 y 10 sigue el canto del triunfo.

Sin embargo, el Bunraku también tiene sus ventajas. Por ejemplo, en el Bunraku, su forma original, los *tayū* (大夫) no sólo leen la historia, sino también narran las palabras de los personajes, esto permite a veces que el guión sea más complejo que la función de Kabuki, donde los propios actores tienen que pronunciar sus palabras mientras ejecutan físicamente sus papeles. Además, Miyake Shūtarō (三宅周太郎) argumenta que a veces la actuación de la marioneta es mejor que la de un actor. Dice que hay papeles, como el de Ōboshi de la séptima escena (la de Gion), que deben ejecutarse enigmáticamente y sin emoción alguna. En esos casos, es muy difícil para los actores humanos esconder todo lo que es él mismo y, en ese sentido, la marioneta los puede interpretar mejor (Miyake 2005: 258-263). Tal vez el mejor ejemplo sea la muerte del personaje que mencioné en el interludio. Cuando los marionetistas las dejan, el público -yo por lo menos- siente más la muerte del personaje que en el caso de un actor humano. Un actor no puede interpretar la muerte tanto como la marioneta.

Esto tal vez tiene que ver con una de las características más importantes del Bunraku. En su breve artículo, en el panfleto de la función de Bunraku de *Chūshingura*, el antropólogo Nakazawa Shin-ichi confiesa que su primer encuentro con las marionetas fue *Tenzushi mai* (天津司舞), la fiesta tradicional en

Kofu, cerca de su pueblo natal de Yamanashi. Son nueve dioses que crearon el pueblo y siguen hasta el día de hoy siendo los guardianes de la zona. Cada abril sacan las marionetas de la bodega de un templo, marchan por unos kilómetros a otro templo y ahí bailan en una ceremonia para rezar por una buena cosecha²¹. Para el pequeño Nakazawa –como cuenta años después– esta experiencia fue el primer encuentro con algo invisible y desde entonces siempre le ha interesado el mundo de las marionetas (Nakazawa 2012b).

Teniendo en cuenta este y otros encuentros con las marionetas, Nakazawa define el Bunraku como ‘el arte de desalojo’. Explica que al ver las marionetas el público se identifica con ellas y, paradójicamente, se sienten manipulados por los marionetistas como las propias marionetas, aunque ellos son igual de seres humanos como los marionetistas. El derecho de tomar la decisión ya no les pertenece y, de esta forma, la voluntad desaloja el cuerpo de cada uno, que se sincroniza con la obra. Según Nakazawa, es por eso que en el Bunraku aparecen animales convertidos en seres humanos, como el zorro Genkurō (源九郎狐) de *Yoshitsune Senbonzakura* (義経千本桜), y uno de los temas principales del Bunraku es la muerte, ya que esas historias van más allá de la frontera que rodea la sociedad humana. Tal vez esta libertad del pensamiento que el Bunraku lleva dentro fue lo que aumentó la popularidad de las obras y lo que les dio temor a los que ostentaban el poder.

La herencia de Chūshingura

Escribiendo este ensayo me doy cuenta de que *Chūshingura* tiene tantos elementos que se han heredado en las obras actuales de varios medios: se han escrito un montón de libros basados en esta historia; se han filmado varias películas; en cuatro ocasiones la NHK (la cadena ‘pública’ de televisión y de radio) la convirtió en la serie anual del domingo. Sin embargo, aquí me gustaría compartir dos ejemplos que no son reproducciones de la obra, pero sí contienen los elementos más importantes de *Chūshingura*

en diferentes contextos.

Los elementos principales de la obra serían: la fidelidad, la venganza, el amor y el dinero. De estos cuatro, la venganza y el dinero son los temas principales de dos obras que son mis favoritas. Una de ellas es la serie televisiva *Hissatsu Shigotonin* (必殺仕事人: Los asesinos que siempre cumplen su *shigoto* = trabajo). Cada semana se repite la misma historia básicamente. Hay un grupo de los asesinos que en la vida cotidiana trabajan como herrero, maestro de *shamisen* (三味線: instrumento parecido a laúd que tiene tres cuerdas), artesano de *kanzashi* (簪: accesorio para el peinado), etcétera, y el único samurái del grupo forma parte del equipo policiaco, pero todo el mundo piensa que es un inútil. Cada semana aparece alguien que sufre de una tremenda injusticia y en muchas versiones hasta lo matan. Sin embargo, uno de los miembros de la banda siempre le comunica a la víctima al morir, y aquella persona le encarga la venganza, que ellos aceptan cumplir a condición de que ellos tengan razón y que les paguen una cantidad de dinero, aunque sea pequeña.

Otro ejemplo es *Golgo 13*, una de las series de *gekiga* (劇画: una de las divisiones de *manga* que son más narrativas que cómicas y mayormente lo leen los adultos) con más longevidad. *Golgo 13* es un francotirador enigmático que mata a cualquier persona a cambio de dinero, pero si su cliente le engaña al pedirle el trabajo él es el que va a morir. Este sentido de la justicia –o de por lo menos la existencia de una regla de oro– es lo que le otorga tanta popularidad. Los elementos importantes de *Chūshingura* como la venganza, el dinero, y el deseo de la víctima son ejes principales de estas obras.

Como demuestran estas dos series contemporáneas, *Chūshingura* ha motivado a otras varias historias, y lo importante es el sentido de la justicia y de la venganza, que en la vida real serían imposibles. También, si vemos la obra como una historia de lucha humana contra lo malo que uno tiene que enfrentar, aunque esto requiera un sacrificio muy grande y que la lucha parezca imposible, hasta las novelas de Murakami Haruki (村上春樹) se podrían incluir en esta

categoría de las obras motivadas por *Chūshingura*. Esto significa que *Chūshingura* es un gran prototipo que ha motivado innumerables historias.

Conclusión: La memoria colectiva de Chūshingura

En este ensayo, lo que ha hecho el autor, básicamente, es resumir y presentar algunos estudios sobre *Kanadehon Chūshingura* después de la Segunda Guerra Mundial, enfocándose sobre todo en la importante obra crítica de Maruya Saiichi, que nos dio unas lecciones importantes, como la de la rebelión como un teatro y la obra como una ceremonia. Una de las pocas aportaciones académicas es la modificación del modelo triangular de los reyes de la primavera y el del invierno que estructuró Maruya a un modelo cuadrangular, agregando la reencarnación del rey de primavera a cada triángulo y elaborar otro juego de los personajes, donde se encuentra el protagonista Ōboshi como rey de primavera.

Para terminar, quisiera mencionar brevemente tres cosas que tienen que ver con la actualidad de nuestro país. Desde hace unos años, lamentablemente vemos un alza de nacionalismo, tanto en los discursos políticos como en los sentimientos populares, que llegan hasta un nivel tan peligroso que, en mi opinión, puede llamarse chauvinismo. A veces el Kabuki, el Bunraku y otras formas del arte tradicional pueden ser un símbolo de nacionalismo. Sin embargo, como hemos visto, Kobayashi, Kawatake y Maruya llegaron a sus conclusiones gracias a sus conocimientos que se extienden más allá de las fronteras: Kobayashi comparó *Chūshingura* con *Hamlet* al tratar de teorizar la venganza; Kawatake encontró la similitud entre el Kabuki y el teatro barroco europeo; Maruya encontró la dualidad de la obra gracias a sus estudios de literatura inglesa y, de hecho, encontró independientemente del estudio de Kawatake lo barroco del Kabuki y la similitud con el teatro jesuita que se había presentado antes de la prohibición del cristianismo, a principios de la época Edo (Maruya 2010: 221-222). El ejemplo del Kabuki nos da una lección importantísima: algo que parece tan original

de Japón como es el Kabuki puede ser inventado sólo a través de las influencias externas. Esto nos indica -lo digo yo, aunque es demasiado obvio para los lectores de esta revista- que en la cultura no hay fronteras y no las debe de haber nunca.

Después de revisar la historia de *Chūshingura*, tengo la sensación de que el teatro en aquella época tenía el rol de difundir informaciones y fue uno de las pocas instituciones sociales que tenía esta función. Es cierto que una obra de teatro no es periodismo 'objetivo' de la modernidad, pero el hecho de que se estrenó el primerísimo prototipo de la obra después de dos semanas de harakiri de los de Akō, nos sugiere que el teatro tenía la función social del periodismo. En aquellos tiempos, tal vez, la división entre los hechos y las ficciones no habrían sido establecidas como en la actualidad, y los escritores y el público tenían cierto sistema de codificación y descodificación. El hecho de que la obra se basara en un hecho histórico tan importante permitió al público sentir la vibración de resonancia entre el mundo actual y el de ficción.

Por último, quisiera citar lo que dice Maruya en una entrevista: "Una cosa que aprendí de *Ulises* es que nosotros vivimos en la modernidad y somos modernos, pero al mismo tiempo pertenecemos a la Edad Media, y aparte de estas características medievales también mantenemos ciertas raíces de la época prehistórica. Nosotros tenemos todas estas capas en nuestro corazón y un ser humano siempre es así. Esa novela fue escrita en base a esta idea (Maruya 1994: 125-126)." A lo mejor es por eso que nosotros aún podemos apasionarnos al ver o al leer *Chūshingura*, y que la obra nos sigue dando valiosas lecciones después de tantos años desde que apareció por primera vez.

Bibliografía

Fujii, Yasunari. 2004. "Baroque to kabuki (El barroco y el kabuki)," *Journal of Inquiry and Research* (Universidad Kansai Gaidai), Núm.79 (Feb.), pp.131-148.

- Hashimoto, Osamu. 2012. *Jōruri o Yomō* (Leemos el *Jōruri*). Tokyo: Shinchōsha.
- Kawatake, Toshio. 1989. *Kabuki bi ron*. Tokyo: University of Tokyo Press.
- . 1991. *Sakusha no ie: Mokuami igo no hitobito (La casa del escritor: los herederos de Mokuami)*. Tokyo: Yūshisha.
- . 1999. *Kawatake Toshio kabuki ronshū (Obras sobre Kabuki)*. Tokyo: Engeki Shuppansha.
- y Hayashi Kakichi (Fotografía). 1967. *Chūshingura*. Tokyo: Kōdansha.
- Kawai, Hayao, y Murakami Haruki. 1999 [1996]. *Murakami Haruki, Kawai Hayao ni ai ni iku* (Murakami Haruki va a ver a Kawai Haruo). Tokyo: Shinchō bunko.
- Kobayashi, Hideo. 2004. “Chūshingura (I y II)” en *Kangaeru hinto* (Claves para pensar). Tokyo: Bunshun bunko, 10-37.
- Kobayashi, Kyōji. 1993. “Kabuki fushiana nikki,” en *Shuran nikki*. Tokyo: Heibonsha, 147-230.
- . 1998. *Kabuki no hi (El día del 'kabuki')*. Tokyo: Kōdansha.
- . 1999. *Aku eno shōtaijō (La invitación al mal)*. Tokyop: Shūeisha shinsho.
- . 2004. *Kabuki tsū (El conocedor de kabuki)*. Tankōsha. Kokuritsu Bunraku Gekijō (Teatro Nacional de Bunraku).
2012. “Panfleto de la función núm.128 de Bunraku,” noviembre del año 24 de Heisei (=2012). Osaka: Teatro Nacional de Bunraku.
- Maruya, Saiichi. 1984. *Chūshingura towa nanika (¿Qué es Chūshingura?)*. Tokyo: Kōdansha.
- . 1987. *Seikimatsu soshite Chūshingura: Maruya Saiichi taidanshū*. (el fin del siglo y Chūshingura: Diálogos con Maruya Saiichi). Tokyo: Rippū Shobō.
- . 1994. *Fushigi na bungakushi o ikiru* (Vivir en la maravillosa historia de la literatura). Tokyo: Bungei Shunjū.
- . 2010. *Bungaku no lesson* (Lecciones de la literatura). Tokyo: Shinchōsha.
- Miyake, Shūtārō. 2005. *Bunraku no kenkyū*. Tokyo: Iwanami bunko.
- Nakazawa, Shin-ichi. 2012a. *Osaka earth diver*. Tokyo: Kōdansha.
- . 2012b. “Ridatsu no geijutsu (El arte de la separación del espíritu),” en el panfleto de bunraku (Teatro Nacional de Bunraku), 6-7.
- Seidensticker, Edward G. 1997 [1993]. “Selección personal de tres mejores libros de bolsillo de Maruya Saiichi,” en Maruya et als. *Maruya Saiichi: Gunzō Nihon no sakka 25* (Maruya Saiichi, tomo 25 de la serie de los escritores contemporáneos japoneses). Tokyo: Shōgakukan, pp.61-2 (originalmente publicado en la sección de reseñas del periódico *Mainichi*, 16 de noviembre de 1993).
- Takeda, Izumo. 1937. *Kanadehon Chūshingura*. Tokyo: Iwanami bunko.
- , Miyoshi Shōraku, y Namiki Senryū. 2010. *Kanadehon Chūshingura* (la versión abreviada para la función de Kabuki, cinco escenas). Tokyo: El Teatro Nacional de Japón.
- . 2012. *Yucahon Kanadehon Chūshingura* (el guión de la función, una versión abreviada en diez escenas). Osaka: El Teatro Nacional de Bunraku.
- Toita, Yasuji. 1957. *Chūshingura*, (Sōgen Sensho 266). Tokyo: Sōgensha.
- . 2006. *Kanadehon Chūshingura*. Tokyo: Sekaibunkasha (Serie visual de los clásicos japoneses, tomo 11).
- Uchida, Tatsuru. 2012. “Chūshingura no dramaturgie (La dramaturgia de Chūshingura).” La versión japonesa del ensayo escrito por el panfleto de *The Kabuki* de Maurice Bejárt. Blog de Uchida Tatsuru (http://blog.tatsuru.com/2012/05/02_1017.php).
- Watanabe, Akira. 2009. “Entre James Joyce y Murasaki Shikibu: Saiichi Maruya y la historia literaria,” en *Contexto*, vol.14, núm. 16, pp. 35-54.
- Watanabe, Tamotsu. 1981. *Chūshingura: Mō hitotsu no rekishi kankaku (Chūshingura: una perspectiva alternativa de la historia)*. Tokyo: Hakusuisha.

日本語文献リスト (Lista de los libros y ensayos en japonés)

- 藤井康成 2004 「バロックと歌舞伎」『関西外国語大学 研究論集』第79号、131-148.
- 橋本治 2012 『浄瑠璃を読む』新潮社.
- 河竹登志夫 1989 『歌舞伎美論』東京大学出版会.

- 1991『作者の家——黙阿弥以後の人々』悠思社。
- 1999『河竹登志夫歌舞伎論集』演劇出版社。
- 、林嘉吉 1967『忠臣蔵』講談社。
- 河合隼雄、村上春樹 1999 [1996]『村上春樹、河合隼雄に会いにいく』新潮文庫。
- 小林秀雄 2004「忠臣蔵I・II」『考えるヒント』文春文庫、10-37。
- 小林恭二 1993「歌舞伎節穴日記」『酒乱日記』平凡社、147-230。
- 1998『カブキの日』講談社。
- 1999『悪への招待状——幕末・黙阿弥歌舞伎の楽しみ』集英社新書。
- 2004『歌舞伎通』淡交社。
- 国立文楽劇場 2012『第一二八回文楽公演 平成二十四年十一月』国立文楽劇場。
- 丸谷才一 1984『忠臣蔵とは何か』講談社。
- 1987『世紀末そして忠臣蔵——丸谷才一对談集』立風書房。
- 1994『不思議な文学史を生きる』文藝春秋。
- 2010『文学のレッスン』新潮社。
- 三宅周太郎 2005『文楽の研究』岩波文庫。
- 中沢新一 2012a『大阪アースダイバー』講談社。
- 2012b「離脱の芸術」『第一二八回文楽公演』国立文楽劇場、6-7。
- サイデンステッカー、E. G. 1997「私の選んだ文庫ベスト3—丸谷才一」『丸谷才一』(群像日本の作家25)小学館、61-2。
- 竹田出雲 1937『仮名手本忠臣蔵』守随憲治校訂 岩波文庫。
- 三好松洛 並木千柳 2010『仮名手本忠臣蔵 五幕』平成二十二年国立劇場歌舞伎上演公演上演台本 国立劇場。
- 2012『床本 仮名手本忠臣蔵』平成二十四年国立文楽劇場上演台本。
- 戸板康二 1957『忠臣蔵』創元社(創元選書266)。
- 2006『仮名手本忠臣蔵—ビジュアル版日本の古典に親しむ11』世界文化社。
- 内田樹 2012「忠臣蔵のドラマツルギー」内田樹の研究室(ブログ) http://blog.tatsuru.com/2012/05/02_1017.php。
- 渡辺保 1981『忠臣蔵——もう一つの歴史感覚』白水社。

DVD

- 国立劇場・NHK 2010『人形浄瑠璃文楽名演集 通し狂言 仮名手本忠臣蔵 (Ningyō Jōruri Bunraku Meienshū: Tōshi Kyōgen Kanadehon Chūshingura) DVD-BOX』, Tokyo: NHK Enterprise.

- 松竹・NHK 2006a『歌舞伎名作撰 仮名手本忠臣蔵 (大序・三段目・四段目)』(Kabuki Meisaku Sen: Kyōgen Kanadehon Chūshingura [Daijō, Sandanme, Yondanme]) , Tokyo: NHK Enterprise.
- 松竹・NHK 2006b『歌舞伎名作撰 仮名手本忠臣蔵 (道行・五段目・六段目)』(Kabuki Meisaku Sen: Kyōgen Kanadehon Chūshingura [Michiyuki, Godanme, Rokudanme]), Tokyo: NHK Enterprise.
- 松竹・NHK 2006c『歌舞伎名作撰 仮名手本忠臣蔵 (七段目)』(Kabuki Meisaku Sen: Kyōgen Kanadehon Chūshingura [Shichidanme]), Tokyo: NHK Enterprise.
- 松竹・NHK 2006d『歌舞伎名作撰 仮名手本忠臣蔵 (九段目・大詰)』(Kabuki Meisaku Sen: Kyōgen Kanadehon Chūshingura [Kudanme, Ōzume]) , Tokyo: NHK Enterprise.

Notas

1 Agradezco mucho al director de esta revista, Fernando Cid Lucas, quién encontró mi artículo anterior sobre los trabajos de Maruya Saiichi y me encargó escribir algo sobre Kabuki. Este breve ensayo es el resultado de sus sugerencias y comentarios. Agradezco también a don Tsuzumi Tadashi (鼓直), traductor de numerosas obras literarias latinoamericanas, quién me animó a combinar mi estudio de la política y la sociedad latinoamericana con la de literatura. Me atreví a escribir éste, a pesar de mi falta de conocimiento sobre Kabuki, justamente porque falleció Saiichi Maruya en noviembre del año 2012, y también porque para mí es muy importante la relación entre obras literarias y la sociedad, ya que *Chūshingura* es uno de los ejemplos más importantes de este enlace entre lo político y lo literario. Han fallecido también varios personajes importantes del Kabuki, tanto actores como Nakamura Kanzaburō e Ichikawa Danjūrō como críticos como Maruya y Kawatake Toshio. Este ensayo es un tributo para todos ellos también.

2 En el japonés actual el nombre se escribe de la siguiente manera: 高師直 o こうのもろなお, y la transcripción alfabética directa es Kō no Moronao. Sin embargo, en *Chūshingura* su nombre se pronuncia Moronō (もろのお), así que en este ensayo también voy a transcribirlo de esta manera.

3 Cabe mencionar que los nombres de los aristócratas como Enya y Moronō son los nombres históricos de la edad de Kamakura, mientras que el nombre de Ōboshi y de los demás personajes son nombres inventados, parecidos

a los nombres de las personas reales que inspiraron cada carácter.

4 Hyakushō se ha considerado como sinónimo de agricultor. Sin embargo, Amino Yoshihiko (網野善彦) y otros historiadores argumentan que esta palabra, como indican los *kanjis* (百姓 = cien apellidos), debe tener un significado mucho más amplio (como la palabra ‘campesino’ en español), y contiene gente de cualquier actividad socioeconómica. Este Yoichibē sería un buen ejemplo de esta relativamente nueva teoría.

5 En Japón, aparte del aniversario de la muerte de alguien, se conmemora cada mes el día en que murió una persona. Esto se denomina *tsuki meinichi* (月命日).

6 De hecho, en la versión actual Kabuki, él sólo dice una palabra: ‘Gojūryō (五十兩)’ o cincuenta ryō, la cantidad que acaba de robar, y muere sólo unos minutos después de su aparición. Aun así, su traje negro y el maquillaje blanco dan una fuerte impresión al público.

7 La hija de Mokuami, quien nunca se casó, adoptó a Shigetoshi (河竹繁俊), el padre de Toshio, para que fuera el heredero de la familia. Shigetoshi era académico también y trabajó mucho tiempo como director de los Estudios Teatrales de la Universidad de Waseda (Kawatake 1991).

8 La obra (la edición de 1812) se puede leer en la página web de la Biblioteca de la Universidad de Waseda. (http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he13/he13_01004/index.html)

9 Todas las funciones recientes del Teatro Nacional están archivadas en la página *Bunka Digital Library* (<http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/>).

10 *Tōshi* significa la proyección de la obra entera. Sin embargo, como es una obra tan larga (el tiempo total de la función de Bunraku en noviembre de 2012, donde sólo se omitió una escena, fue de más de 10 horas), en aquella ocasión se escogieron sólo cinco escenas (de doce en total), y esto ya es algo especial, ya que, en la mayoría de los casos, se escoge una escena de varias obras para armar un programa de aproximadamente tres horas.

11 En realidad, había otra función (y más completa) en Osaka unos meses después, encabezada por el gran Sakata Tōjūrō (坂田藤十郎). Sin embargo, desafortunadamente, no lo sabía, y de todos modos, habría sido difícil ir hasta Osaka para verla en aquel momento, sin saber que unos años después escribiría un ensayo como éste.

12 Además, en esa ocasión hubo una modificación en el guión que, en mi opinión, disminuyó la importancia del papel de Moronō, al omitir las primeras dos escenas, tuvieron que presentarlo como un simple acaparador (Takeda, et al. 2010: 2-5).

13 Akutagawa fue uno de los escritores más importantes de la época de Taishō (大正), mientras Tokutomi fue un activista político y crítico literario de la época de preguerra. La conversación en la que apareció este diálogo fue organizada por la revista *Bungei Shunjū* en el año 1927 (el año 2 de la era de Shōwa).

14 Para ser exacto, Takuminokami es el nombre de su rango político, lo cual en varias ocasiones se heredaba de una generación a otra. Quien causó el incidente se llamaba Asano Naganori (長矩), y su abuelo, el fundador de Akō han (赤穂藩: el señorío de Akō), se llamaba Asano Naganao (長直).

15 Kanzaburō falleció en diciembre de 2012 a la edad de 57, muy joven para un actor de Kabuki, ya que habría podido seguir perfeccionando su arte por otros veinte años más si no hubiera caído enfermo.

16 A pesar de estas críticas, cabe mencionar que en su primer ensayo sobre Kabuki, Kobayashi admite que se quedó impresionado cuando vio la séptima escena (la de Gion) por primera vez (K. Kobayashi 1993: 190-192).

17 1 ryō (兩) básicamente pesaba 16.5 gramos, así que el ‘precio’ de Okaru era 1.65 kilogramos de oro, aunque desde mediados de la época Edo el Shogunato bajaba la cantidad de oro que contenía la moneda.

18 Después de que se vaya Wakasanosuke aparece Enya y toda la frustración de Moronō, causada por Wakasanosuke y por el rechazo de Kaoyo, se dirige hacia Enya, que no sabe nada de ninguno de estos incidentes.

19 Jōruri es sinónimo de Bunraku y significa el guión de ese teatro.

20 La traducción directa de *asai* es superficial, mientras que la de *takumi* es la maestría o el arte (o la habilidad) de crear belleza, aunque aquí, obviamente, la segunda palabra se entiende mejor como la inteligencia que la maestría artística.

21 La página web de la Ciudad de Kofu tiene una buena explicación sobre la ceremonia (<http://www.city.kofu.yamanashi.jp/senior/bunkazai/010.html>).