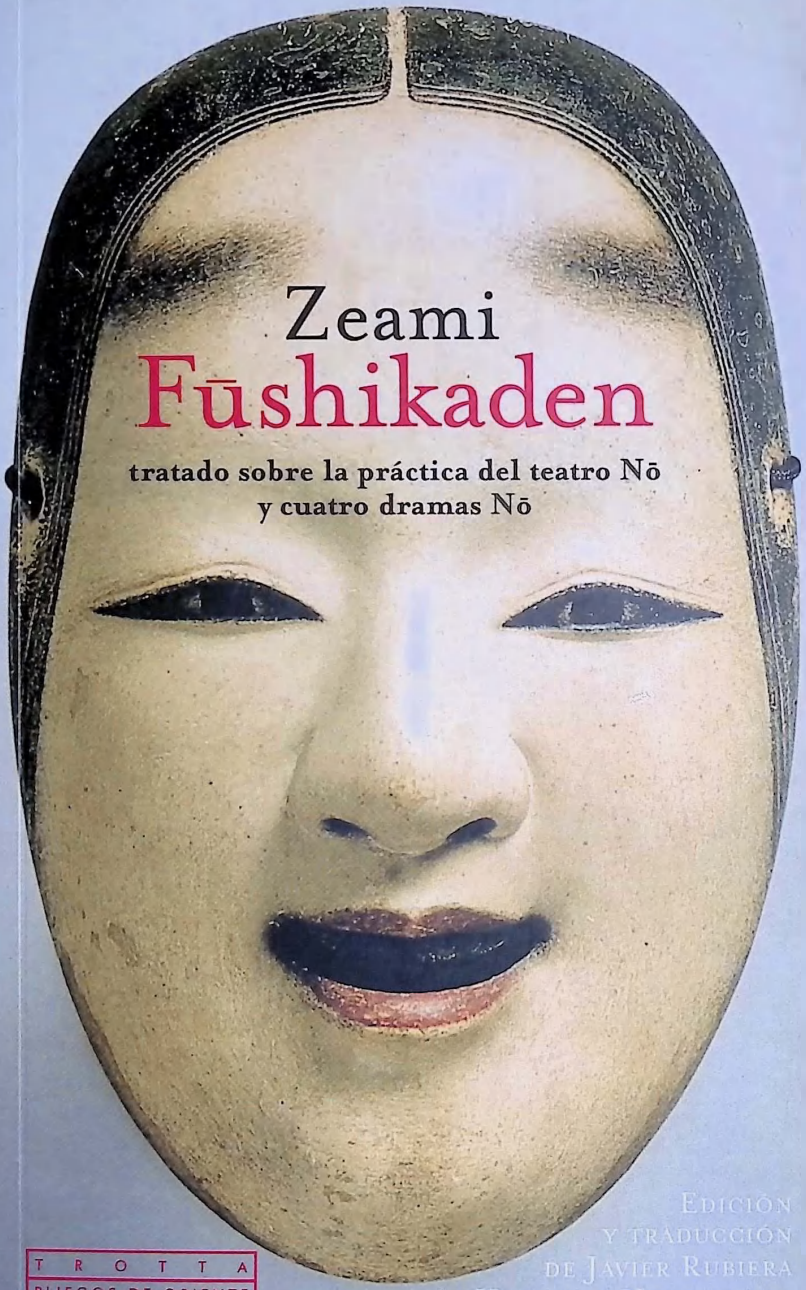


Zeami
Fūshikaden

tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō

Edición y traducción de Javier Rubiera e Hidehito Higashitani

TROTTA
PLIEGOS DE ORIENTE

PLIEGOS DE ORIENTE

lejano oriente

KOJIKI. CRÓNICAS DE ANTIGUOS HECHOS DE JAPÓN
Traducción del japonés de Carlos Rubio y Rumi Tani Moratalla

LA GRAN PACIFICACIÓN [*TAIHEIKI*]
Edición de Carlos Rubio
Traducción de Carlos Rubio, Akihiro Yano y Twiggy Hirota

HISTORIA DE LOS HERMANOS SOGA
[*SOGA MONOGATARI*]
Traducción directa del japonés y edición de Carlos Rubio
y Rumi Tani Moratalla

POESÍA CLÁSICA JAPONESA
[*KOKINWAKASHU*]
Edición de Torquil Duthie

YO, EL GATO
Natsume Sōseki
Edición y traducción de Jesús González Valles

CUENTOS DE LLUVIA Y DE LUNA
Ueda Akinari
Edición de Kazuya Sakai

LOS LIBROS DEL TAO. TAO TE CHING
Lao tse
Edición y traducción de Iñaki Preciado Idoeta

FICCIONES FILOSÓFICAS DEL ZHUANGZI
Romain Graziani
Traducción de Anne-Hélène Suárez Girard

EL ARTE DE LA GUERRA
Sunzi
Introducción, traducción y notas de Albert Galvany

Fūshikaden
Tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō

Fūshikaden
Tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō

Zeami

Edición y traducción del japonés
de Javier Rubiera e Hidehito Higashitani

TROTTA

PLIEGOS DE ORIENTE
SERIE LEJANO ORIENTE

La traducción y edición de esta obra se ha realizado con la ayuda de The Japan Foundation

Primera edición: 1999
Primera reimpresión: 2018

Título original: Fūshikaden. Yashima. Hanjo. Ayanotsuzumi. Hagoromo.

© Editorial Trotta, 1999, 2018
Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 5430361
e-mail: editorial@trotta.es
http://www.trotta.es

© Javier Rubiera e Hidehito Higashitani, 1999

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

ISBN: 978-84-8164-258-2
depósito legal: VA-126/99

impresión
Gráficas De Diego

CONTENIDO

Presentación 9
Introducción histórico-cultural al teatro Nō 17

I. El teatro japonés y los teatros orientales 17
II. El teatro Nō entre los teatros japoneses 19
III. La cultura japonesa 21
IV. El teatro Nō 41
V. Zeami y la teoría del teatro 64
VI. Zeami en la cultura japonesa 70

FŪSHIKADEN
(Transmisión de la flor y de los estilos de interpretación) 87

[Introducción] 91
Primer [Libro]. Artículos para la práctica del actor año por año 95
Segundo [Libro]. Artículos sobre la imitación 104
Tercer [Libro]. Artículos en forma de cuestionario 115
Cuarto [Libro]. Acerca del origen sagrado del Nō 130
Quinto [Libro]. Acerca de los secretos últimos [del arte] 137
Sexto [Libro]. Acerca del aprendizaje de la flor 145
Séptimo [Libro]. Libro anexo sobre los secretos de la transmisión oral 157

CUATRO DRAMAS NŌ

Algunas consideraciones sobre la traducción 175
La playa de Yashima [*Yashima*] 179
La dama Han [*Hanjo*] 207
El tambor de damasco [*Ayanotsuzumi*] 227
La túnica de plumas [*Hagoromo*] 245

Glosario de términos empleados 263
Bibliografía 267
Ilustraciones 279
Índice general 295

Presentación

EL TEATRO NŌ Y LOS ESTUDIOS DE JAPONOLOGÍA EN LENGUA ESPAÑOLA

A pesar del esfuerzo individual, lleno de mérito, llevado a cabo por insignes estudiosos, el conocimiento y la difusión de la literatura clásica japonesa se encuentran en un nivel muy bajo en los países hispanos. Si se piensa que se debe a españoles y portugueses, allá por los siglos XVI y XVII, el primer acercamiento comprensivo a la cultura nipona desde Occidente, no deja de sorprender la falta de interés mostrada por nuestros contemporáneos. Pero si se observa el fenómeno en el contexto general de la debilidad tanto de los estudios de literatura comparada como de las investigaciones sobre otras literaturas orientales, se entiende bien este caso como uno más entre las asignaturas pendientes de una universidad y de un ambiente cultural con demasiados vicios e inercias.

No se trata sólo de que brille por su ausencia una historia de la literatura japonesa en nuestra lengua, ni de que falten por traducirse al castellano algunas obras cumbre del Japón clásico, sino de que en muchas ocasiones las referencias bibliográficas son inencontrables por su «rareza» y en otras son simplemente desconocidas. Efectivamente la japonología es en los países hispánicos un fenómeno minoritario, sin cauces de difusión adecuados, relegado, salvo honrosas excepciones, a editoriales con limitada distribución y a revistas de muy difícil acceso. En

definitiva, carecemos de una escuela hispánica que asegure la coherencia y la solidez necesarias para el establecimiento de una tradición y, por tanto, los trabajos de japonología en España e Hispanoamérica están condenados por el momento a ser un conjunto de esfuerzos dispersos, todo lo meritorios que se quiera pero insuficientes.

Ciertamente, en el estudio del arte japonés existen libros de verdadera importancia por su rigor y autoridad, como los que ha completado Fernando García Gutiérrez, pero desgraciadamente no han tenido una repercusión pareja a su alta calidad, de tal modo que a partir de ellos no ha llegado a cuajar un *corpus* de escritos relevantes. En cuanto al pensamiento y la literatura, el trabajo de entusiastas traductores e investigadores como Álvarez-Taladriz, A. Cabezas, Justino Rodríguez, Sologuren, Sakai Kazuya, Rodríguez Izquierdo... ha ido trazando con brillantez la línea de puntos de una figura que, a pesar de todo, se encuentra bastante incompleta.

Junto a la poesía de las épocas Nara y Heian (siglos VII-XII), los tres momentos señalados por Octavio Paz[1] en su fundamental ensayo de hace ya cuarenta años constituyen los pilares de la literatura japonesa. No cabe duda de que la narrativa del siglo XX (con hombres de la talla de Akutagawa, Tanizaki, Mishima... o los dos Premios Nobel, Kawabata y Ōe) o algunas extraordinarias figuras aisladas como Yoshida Kenkō, Saikaku o Chikamatsu, representan instantes de altísima intensidad artística, pero probablemente es en la prosa de Murasaki Shikibu y Sei Shōnagon, en el teatro Nō y en el destello del *haiku* donde el genio japonés alcanzó su plenitud. De estos tres momentos solamente el *haiku* ha logrado pleno reconoci-

1. Paz (1982, 107-135) se refiere a las dos grandes obras de la era Heian (traducidas en su ensayo como *Libro de cabecera* de Sei-Shōnagon e *Historia de Genji* de Murasaki Shikibu), al «teatro Nō» y al «haikú» (*sic*).

miento en la cultura hispánica, con diversidad de traducciones y con calidad en libros y artículos de investigación. Hasta tal punto es así que, curiosamente, muchos creen que toda la poesía japonesa es *haiku*. Sin embargo, no contamos con versiones completas de las obras de las dos grandes escritoras del Medievo japonés, a pesar de su extremada sensibilidad estética y su innegable interés socio-histórico y narratológico o a pesar de su condición de mujeres, en un momento como el nuestro tan proclive a la reivindicación de la visión femenina de la cultura.

En cuanto al teatro Nō, bien poco es lo que podemos leer actualmente en lengua española: breves capítulos en libros generales, alguna traducción en publicaciones minoritarias, pequeños ensayos de algún número monográfico sobre teatro o cultura japonesa y tres o cuatro obras especializadas de casi imposible localización[2]. Resulta desagradablemente sorprendente la dispersión de los trabajos y la incuria hispánica sobre un fenómeno tan rico y sugestivo como el Nō, si, por contraste, pensamos no sólo en el apasionado interés que, por ejemplo, ha despertado en este siglo en el mundo académico francés, angloamericano o alemán, sino en el hecho de que tan sensibles autores como W. B. Yeats, E. Pound, P. Claudel u O. Paz hayan mostrado con especial dedicación las excelencias de esta manifestación teatral. Una ojeada a las principales referencias bibliográficas demostraría además que ha sido contemplado como fuente de inspiración artística y de placer estético tanto como objeto de investigación erudita.

Recientemente el poeta Haroldo de Campos se ha acercado estrechamente al mundo del Nō y ha estudiado y traducido una de las obras más famosas del repertorio,

2. Por ejemplo referencias como el libro de Gabriel Calahorra y Donald Keene, *Diez obras de teatro Nō* (Arte y literatura, La Habana, 1984) y el de Sakai Kazuya, *Introducción al Nō* (México, 1968) no han podido ser tenidas en cuenta para esta edición.

en un momento de claro ascenso en la valoración del teatro japonés desde la cultura en lengua portuguesa, particularmente brasileña. Quizás sea ésta la hora de que la comunidad hispánica comience a conocer y a amar este espectáculo del que Eugène Ionesco escribió, entre otras cosas, que «puede que sea el más maravilloso arte teatral del mundo».

Propósito de este libro

Se trata fundamentalmente de presentar al público lector en lengua española un libro que contenga la información más rigurosa posible para el conocimiento del teatro Nō, utilizándose los principales estudios occidentales y japoneses a nuestro alcance. Como esta manifestación escénica de fuerte contenido lírico pertenece a una cultura de muy diferente condición a la nuestra, el curioso lector que quiera entenderla correctamente necesita tiempo y una serie de datos informativos para hacerse una idea de sus rasgos básicos. Téngase en cuenta que hoy mismo la comprensión y el disfrute del Nō es entre los japoneses cosa minoritaria, rodeada de enigmas y misterio, difícil en su apreciación y necesitada de aclaración por parte de especialistas. Es inevitable, por tanto, y con mayor motivo para receptores occidentales, que abunden las notas a pie de página, las palabras introductorias y los anexos de todo tipo. Si contáramos con una tradición japonológica asentada, buena parte de la introducción sería innecesaria. A la espera de una mejor síntesis de los principios de la estética japonesa al alcance de todos, mostramos en la parte inicial aquellos rasgos de la cultura nipona más directamente relacionados con el desarrollo y la práctica del Nō. La «Introducción histórico-cultural al teatro Nō», así como esta presentación, ha sido redactada por Javier Rubiera. El profesor Higashitani ha preparado asimismo un artículo

sobre la importancia de Zeami, el principal dramaturgo de la tradición Nō, en la cultura japonesa.

Hemos traducido cuatro obras atribuidas a Zeami muy representativas de los principales tipos de Nō, con las que se pretende dar una idea del elemento verbal (literario, en lo posible) de la representación, mostrando la limpia sencillez del argumento y la belleza de las evocaciones poéticas. A través de las fotografías y planos que se adjuntan y con el «Desarrollo del espectáculo» de la Introducción se intenta que el lector obtenga los datos suficientes para construirse una imagen mental de la «representación», con su peculiar espacio escénico, la variedad de máscaras y vestuario de los participantes y la presencia del coro y la orquesta.

También hemos traducido *Fūshikaden*, el tratado básico de la tradición teatral del Nō, redactado por Zeami para uso interno de la familia de actores. En él se anotan consejos para el buen desarrollo tanto de las representaciones escénicas como de la carrera del actor y se sientan las bases de la escritura poética del Nō y de los diversos estilos de interpretación para conseguir la belleza según las distintas apreciaciones del espectador. Por ello los tratados de Zeami resultan de especial interés para la historia del teatro, en un nivel similar a la *Poética* aristotélica para la tradición occidental, y son considerados junto al *Natyasastra* hindú el compendio de la sabiduría teatral de Oriente.

Hemos procurado que tanto las cuatro obras como el *Fūshikaden* puedan ser inteligibles para el lector, a pesar de inevitables extrañezas, sin que deba recurrir continuamente a las anotaciones, aunque creemos que los comentarios que presentamos en nota son imprescindibles para un más recto y profundo conocimiento. En esto de las explicaciones y su extensión seguimos la recomendación de Bances Candamo cuando aseguraba que «en un libro nada le sobra al curioso, y al presuroso nadie le obliga a leer lo que no le gusta». No obstante, prisa e impaciencia

son las peores recomendaciones para abordar escritos como éste.

Confiamos que con este primer vistazo que hoy proponemos al lector hispánico el mundo del Nō consiga llamar la atención del público por la calidad de su dramaturgia y por la belleza de las situaciones poéticas. Igualmente pensamos que las agudas consideraciones del Zeami especulativo servirán como motivo de reflexión para actores, directores y estudiosos. Actualmente una teoría general del teatro no puede prescindir del conocimiento de la escena oriental, si quiere tener alguna validez. Es más, cualquier investigador teatral que no conozca, siquiera en sus rudimentos, los principios dramáticos japoneses mostrará inevitablemente una formación insuficiente. Es hora de saber si la tradicional ignorancia que se ha tenido por estos pagos en materia de dramática oriental se debe a falta de interés o de información.

Para transcribir las palabras japonesas se ha seguido el sistema Hepburn, el más extendido. La vocal larga se señala con un signo diacrítico sobre la vocal y equivale a la duración de dos sílabas. La grafía «g» ante «e» o «i» debe leerse como en español «guerra» y «guitarra». La «h» debe pronunciarse aspirada. La «j» ante cualquier vocal se pronuncia como en francés e inglés. La «w» es una semivocal, como en inglés, al igual que la «y» entre consonante y vocal. La «z» debe pronunciarse como una «s» sonora.

Los nombres propios japoneses se componen normalmente de dos partes: el nombre de la familia seguido del nombre de pila (Mishima Yukio, Kurosawa Akira). En los nombres antiguos pueden unirse con la partícula «no» (Minamoto no Yoshitsune).

Queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a las siguientes personas e instituciones:

— a The Japan Foundation por su apoyo financiero en la edición de este libro y por la inclusión de Javier Rubiera en su programa de becas, permitiéndole una larga estancia de investigación en Japón, fundamental para la realización de esta obra;

— a todos los miembros de la Universidad de Oviedo y de Kobe City University of Foreign Studies que de una u otra forma han apoyado este proyecto;

— a Tohru Nakanishi, Director del Museo de obras artísticas de Nō de Sasayama (Hyogo, Japón) por la cesión desinteresada de las fotografías de máscaras aquí reproducidas;

— a la familia Kawamura, de Kioto, por el cálido recibimiento a los autores y por la cesión desinteresada de diferentes materiales fotográficos;

— al Museo de la ciudad de Kobe por la cesión desinteresada de material fotográfico;

— al arquitecto David Otegui Díaz por su valiosa contribución en el diseño de los planos de la escena Nō, siguiendo modelos recogidos en diferentes publicaciones;

— al profesor Eikichi Hayashiya y a Emilio Sola por su confianza en nuestra labor y por su inestimable apoyo;

— a Alejandro Sierra por la amable acogida de esta obra entre sus proyectos editoriales y por su permanente ayuda durante la composición final de este libro.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICO-CULTURAL AL TEATRO NŌ*

I. EL TEATRO JAPONÉS Y LOS TEATROS ORIENTALES

A lo largo del siglo XX se ha ido imponiendo, poco a poco pero con fuerza, la idea de que la historia del teatro debía ser algo más que un capítulo de la historia de la literatura que se ocupara del género dramático. La consideración del teatro en cuanto actuación espectacular ha hecho que se dilate el concepto de «lo teatral», creciendo en importancia, junto al elemento literario, los aspectos gestuales, escenográficos y musicales de la representación. Paralela a este cambio de perspectiva ha ido una paulatina sustitución del autor, como centro de la actividad teatral, por el actor y, sobre todo, por el director de escena.

No ha sido ajena a este fenómeno la progresiva relevancia que ha ido tomando el conocimiento de otras culturas teatrales en las que precisamente se observaba un mayor peso de la danza, del canto y de la gestualidad en detrimento del texto verbal. Poco a poco se descubrió que junto a la belleza y a la altura artística de la tragedia griega, del drama isabelino o de la comedia española[1] debe-

* Texto de Javier Rubiera, a excepción del apartado VI, «Zeami y la cultura japonesa», del que es autor Hidehito Higashitani.

ríamos hablar del Kabuki japonés, del teatro de sombras de Java o de la Ópera de Pekín para alcanzar una verdadera comprensión de lo que es teatro. De este modo se comenzó a enfrentar nuestra tradición occidental con la propia de Oriente y por eso, más que de teatros asiáticos (categoría meramente geográfica), debe hablarse de teatros orientales, como categoría cultural opuesta a la nuestra. Nicola Savarese, que quizá sea quien mejor haya estudiado la cuestión, indica que el Oriente es un mundo que por definición «existe sólo en cuanto existe un Occidente que lo ve como su antítesis»[2].

Pues bien, dentro de la tradición oriental destacan cuatro áreas fundamentales que han desarrollado una complejísima y variada cultura teatral: India, China, Bali y Japón. Éstos han sido los cuatro focos de actividad escénica que más atención directa o indirecta han recibido por parte de los ojos occidentales. A través de la contemplación y del análisis del teatro Kathakali, de la Ópera de Pekín, de las danzas balinesas y de los teatros japoneses (Nō, Bunraku y Kabuki) se ha ido creando una idea, más o menos exacta, de lo que es el teatro oriental. Sin entrar en demasiados detalles habría que señalar al menos estos rasgos que lo caracterizarían:

— reúne elementos procedentes del rito religioso, de la ceremonia cortesana y de la fiesta popular;

— tiene una fuerte presencia de la música, del canto, de la danza y de la gestualidad, junto al elemento poético;

— en él juega un papel central el actor, auténtico protagonista del espectáculo, con un uso extraordinario (alejado del normal de la vida cotidiana) de la voz y del cuerpo;

— se observa una tendencia a alejarse de la representación realista, prefiriéndose el simbolismo y la estilización, con intervención frecuente de lo mágico, lo onírico y lo misterioso;

— tiene un gran peso la tradición, transmitida de maestros a discípulos a través de generaciones;

— mediante un estricto entrenamiento el actor aprende a la vez la obra y las técnicas de su representación;

— se trata de un espectáculo fuertemente codificado en el que, en general, se da poca importancia a la escenografía (con tendencia al escenario vacío) pero gran relevancia al vestuario y al maquillaje o a la máscara del actor, que crea con su actuación los espacios dramáticos;

— con mucha frecuencia recurre al «travestismo» (hombres en papeles femeninos, mujeres en papeles masculinos).

II. EL TEATRO NŌ ENTRE LOS TEATROS JAPONESES

De toda la tradición oriental ha sido el teatro japonés el que mayor y mejor atención ha recibido por parte de Occidente y tanto historiadores como dramaturgos y directores de escena han sentido un especial interés en conocer sus atractivas fórmulas dramáticas[3]. Si bien el panorama de las manifestaciones escénicas japonesas es muy amplio e incluye gran variedad de espectáculos y entretenimientos, parece claro que sobre todo son tres los tipos de teatro fundamentales: el Nō, nacido a finales del siglo XIV, y el Bunraku y el Kabuki, que se van formando a lo largo del siglo XVII.

Aparte del innegable alto grado de consecución artística de estos teatros, los investigadores occidentales se han sentido atraídos por las inmejorables condiciones de estudio que ofrecen: se dan en un área geográfica reducida y unitaria (dada la insularidad de Japón), mantienen una continuidad y una articulación históricas a través de una tradición que sigue viva en nuestros días, cuentan con un amplio *corpus* de testimonios gráficos (escritos e ilustrados) que los documentan y contienen un texto verbal que, mal que bien, puede funcionar autónomamente. Todo ello permite observar con nitidez el nacimiento de un tea-

tro y las sucesivas etapas de su evolución en estrecho contacto con la sociedad que lo alienta[4]. Además debe insistirse en la ventaja de poder contemplar hoy espectáculos similares a los creados hace cientos de años, puesto que se han conservado las técnicas de actuación gracias a una cadena ininterrumpida de transmisión artística que ha logrado traspasar el curso de los siglos.

Los tres teatros clásicos japoneses tienen unos rasgos bien diferentes que permiten su fácil identificación. Tanto la escenografía y la música como el aspecto y el arte del actor tienen características peculiares que hacen imposible la confusión. Brevemente diremos que de los tres el más antiguo es el Nō, objeto principal de este libro: es el teatro en el que el actor-cantante principal lleva máscara. El Bunraku es un sorprendente teatro de muñecos de gran tamaño, manejados por sus manipuladores a la vista del público; el Kabuki muestra a los actores con llamativos maquillajes. En los dos últimos hay un telón separando sala y escenario, la representación no es cantada y el realismo detallista de la escenografía (con efectistas cambios de decorado) contrasta con los movimientos amanerados y exagerados de actores o muñecos; el *shamisen* (instrumento de tres cuerdas) sirve de apoyo musical al recitado y en el caso del Kabuki puede contarse con una variada orquesta de viento y percusión oculta a los ojos del espectador. Por su parte, el Nō, todavía cercano al mundo del rito, muestra un espectáculo solemne y refinado en el que los dioses y los espíritus son frecuentes, con gran presencia de lo fantasmal; destacan la calidad y la belleza del vestuario sobre un escenario vacío, sin telón, con un estilizado pino pintado sobre el panel del fondo; un coro sentado en escena y una pequeña orquesta de dos o tres tambores y una flauta proporcionan ambiente sonoro a una actuación que conjuga danza, canto y poesía.

Para acabar, frente al Nō, que nace en una sociedad feudal con fuerte presencia militar y se desarrolla en tor-

no a castillos y palacios en un ambiente aristocrático, el Bunraku y el Kabuki son propios de sociedades urbanas en las que crece en importancia el papel de los comerciantes y en las que la numerosa clase de los soldados, en tiempos de paz, ha perdido su función; unos y otros se divierten con estos espectáculos de gran contenido festivo. Por utilizar términos occidentales, pero felizmente transplantables a Japón, diríamos que el Nō es un teatro medieval, clásico, ceremonioso y con fuerte peso de lo religioso; el Bunraku y el Kabuki son teatros barrocos, profanos, populares, llenos de movimiento y colorido.

III. LA CULTURA JAPONESA

El teatro Nō es una manifestación de la cultura japonesa[5] y para entenderlo y disfrutarlo es necesario conocer algunas de las características comunes a los hombres que lo representan en escena y a su público natural. Ciertos rasgos de la estética japonesa de la época Muromachi, algunas nociones sobre su complejo mundo espiritual y unos pocos datos sobre la historia de su sociedad nos colocarán en disposición de un mejor acercamiento a la lectura de los dramas y del tratado teatral de Zeami que presentamos más adelante.

1. *Un poco de historia*

Normalmente la historiografía suele dividir el desarrollo de los acontecimientos históricos de Japón en periodos o eras que irían desde 8 000 años a. C. (periodo Jōmon) hasta la actual era Heisei, que se inició en 1989. Para historiadores como Katō Shūichi (1985 I, 113) hay que remontarse a la época Nara (que empieza en el año 710 d.C.) para encontrar los orígenes de la visión del mundo que irán construyendo los japoneses a lo largo de los si-

glos. Sin embargo, es obligado empezar por indicar que todo comenzó un poco antes, con el contacto con el Asia continental, cuando entre los siglos IV y VI d.C. Japón recibe la influencia de la cultura china (confucianismo y budismo) a través de Corea. Martín Collcut (1990, 54), en una de las mejores introducciones a la historia y a la cultura del Japón a nuestra disposición en español, indica que a partir del siglo VI puede hablarse de relación integral entre Japón y el budismo, que durante los primeros siglos de contacto servirá tanto para dilatar el horizonte espiritual de los japoneses como para permitir un mejor acceso a la civilización china. En esta primera fase se produce la adopción de modelos y conceptos chinos en medicina, calendario, astronomía, arquitectura, ornamentación, pintura, escultura, artesanía del textil y de la metalurgia, y, en muy destacado lugar, en el sistema de escritura ideográfica. Japón entra así en el área de interés de Asia como extremo oriental de la «ruta de la seda» y participa en un rico intercambio cultural y comercial, familiarizándose progresivamente con escritos legales e históricos y con la poesía y los textos budistas y confucianos originarios de China.

En el período Nara puede hablarse del nacimiento del Estado japonés con la construcción del régimen imperial basado en una administración de tipo chino, en el que la burocratización de la máquina gubernamental y la estratificación social se ven aseguradas por el Código de Taihō (año 701). «El código civil y penal (*ritsuryō*), que fue modelado sobre el de los T'ang, poseía tres componentes: las autoridades reinantes hereditarias, la máquina administrativa central y los oficiales provinciales, que eran nombrados por el gobierno central. Este sistema sanciona la estratificación social del país que había estado en vigor desde los siglos VI y VII» (Katō, 1985 I, 39-40).

La unidad del país es simbolizada por hechos como el establecimiento de una capital permanentte en Nara, la

confección de las primeras «historias» nacionales (*Kojiki*, 712 y *Nihon Shoki*, 720) y la colección más antigua e importante de poesía lírica japonesa (*Man'yōshū*, segunda mitad del siglo VIII). Mientras, el budismo se va identificando con el poder secular, anunciando el papel que posteriormente tendrá la religión en la protección del Estado.

Con el traslado de la capital imperial a Kioto (794) comienza la era Heian, durante la cual aquella «adopción» de la cultura china del periodo anterior se convierte en «adaptación» indígena que asimila activamente los patrones extranjeros. Es de reseñar, en este sentido, la importancia de la transformación en la fonética (sistema vocálico y consonántico) y en el sistema de escritura (con la invención de los *kana*) que perduran hasta el día de hoy. Se reduce el contacto oficial con China y se realiza un movimiento de repliegue y de introspección. Es un periodo de calma y estabilidad, momento de floreciente cultura aristocrática de enorme creatividad artística e intelectual. Dominada y dirigida por una familia de hábiles políticos y administradores (los Fujiwara) aquella sociedad constituía un mundo cerrado y un universo autosuficiente, en el que destacaba el ceremonioso confinamiento de una Corte elegante y refinada.

Collcut (1990, 78) observa que dentro del microcosmos jerárquico de la Corte, el dominio del protocolo y de la etiqueta, de la caligrafía y de la música, del vestir y del porte, se hicieron más importantes que la habilidad con la espada o el caballo, siendo quizás el producto más acabado de esta «estética del refinamiento» (*miyabi*) la imbricación de arte y vida[6]. En efecto, la expresión del arte en la vida y de la vida en el arte caracterizaban prácticamente todas las facetas de la cultura aristocrática Heian, tan extraordinariamente reflejada en la obra de la dama Murasaki Shikibu *Genji Monogatari*, de profunda y extensa repercusión en la historia de la literatura y de la estética japonesas.

Pero mientras la Corte se dedicaba al cultivo de las artes y de los placeres de la vida social, su atención sobre los problemas reales del Imperio se iba perdiendo y su autoridad sobre los clanes militares de las provincias se fue debilitando paulatinamente. El control efectivo de la situación pasó poco a poco a ser objeto de disputa de dos familias miltares rivales: los Minamoto y los Taira, sobreviniendo un periodo de inestabilidad con continuas luchas guerreras por conseguir el poder. Vence finalmente la familia Minamoto, que funda en Kamakura una dictadura militar conocida como «Kamakura Bakufu» por la que, a través del título de *Shōgun* y más tarde del de *Shikken*[7], se trata de dirigir el gobierno de la nación, mientras en Kioto permanece la Corte imperial, que conserva su dignidad, su ritual, su autoridad y su prestigio. No obstante, la aristocracia y los grandes templos budistas logran preservar sus dominios y descubren los medios de controlar el poder administrativo de Kamakura, manteniendo dos sistemas legales, con dos gobiernos en capitales distintas. Minamoto Yoritomo creó también dos tipos de cargos, el de los protectores provinciales militares (*Shugo*) y el de los administrativos militares de los latifundios (*Jito*), situando a su gente en posiciones de poder en provincias y latifundios a lo largo y ancho del país. Se produce así el cambio de liderazgo político hacia una nueva élite: de la Corte imperial pasa a los señores de la guerra, que establecen una sólida estructura de lealtad y vasallaje. Como una reacción contra lo que consideraron causa de la decadencia del Imperio (el refinamiento de las artes en un periodo de paz), el shogunato de Kamakura estimuló la austeridad, la disciplina y el cultivo de las artes marciales, contenidos en el *Bushidō* o «vía del guerrero», y, con el tiempo, encontrará su identidad ideológica en el budismo zen, por contraste con el budismo acorde con la aristocracia Heian (sectas Tendai y Shingon) o con el pueblo (secta Jōdo).

Es una época llena de maquinaciones e intrigas, acentuadas por la voluntad de independencia de los samurai-propietarios de terreno y por las hostilidades y antagonismos de diversas facciones guerreras. Pero logra sobrevivir a la desintegración interior y a las invasiones extranjeras (ejército mongol) y consigue experimentar una notable expansión económica, con un aumento de la actividad mercantil y de los horizontes comerciales, destacando la aparición, junto a la guerrera, de nuevas clases sociales (mercaderes, artesanos, pequeños granjeros...) en un panorama de notorio desarrollo urbano.

Después de un efímera restauración del gobierno imperial entre 1333 y 1338, llega el «Bakufu de Muromachi» tras una serie de guerras civiles entre los partidarios de la Corte del Sur, establecida en Yoshino por el emperador reinante que había huido de la capital, y los partidarios de la Corte del Norte, establecida por Ashikaga Tikauji en Kioto. Finalmente sucumbe la Corte del Sur y el nuevo régimen concede a los grupos de guerreros provinciales mayor autonomía regional, estableciéndose entre finales del siglo XIV y principios del XVI un sistema social calificado propiamente de «feudal». Se produce una fragmentación del poder, se reduce la autoridad de la Corte y se estrechan los lazos entre la secta zen y las jerarquías guerrreras.

Las residencias fortificadas y las colinas coronadas por castillos se convirtieron en paradigmas de la arquitectura de la época, y, en un movimiento de péndulo muy típico del proceso histórico japonés, las disciplinas espartanas del periodo Kamakura dieron paso a un estilo de vida en el que las austeras prácticas del «Bushidō» encontraron expresión adecuada en actividades estéticas y «religiosas» que dejarían su huella en las artes del país a través del sentido ideal de contención, serenidad y simplicidad. Los jefes fomentaban una ética guerrera de heroísmo, lealtad y disposición a morir por el señor, exaltada ya en narraciones como el *Heike Monogatari*. Al

mismo tiempo, los guerreros se fueron iniciando en las artes civiles esenciales para el gobierno, en la etiqueta cortesana y en las actividades culturales. Muchos señores de la guerra escribían o participaban en tertulias con nobles y monjes, y otros patrocinaban a pintores, artesanos o dramaturgos. Activos mecenas e incluso artistas fueron algunos de los *Shōgun* Ashikaga o familias guerreras como los Hosokawa, Ōuchi o Hideyoshi.

En este ambiente de patrocinio y de fomento de las artes, en el que los palacios, castillos y residencias provinciales se fueron decorando con pantallas y paneles pintados por los maestros de las escuelas Kanō y Tosa, florecieron, inspiradas por la ideología budista zen, las artes de la caligrafía, la jardinería, la pintura a la tinta, la ceremonia del té y el teatro Nō.

2. *La religión*

Cada uno a su manera, el sintoísmo, el budismo, el confucianismo y en menor medida el taoísmo y el cristianismo han ejercido su profunda influencia en la vida espiritual y en la cultura japonesas. Piensan intelectuales como Masuda Shozō que la actitud religiosa del japonés de hoy estaría cercana, en general, a la de un panteísta, que sentiría en diferentes momentos el peso del sintoísmo (nacimiento, crecimiento, ritos sociales, acontecimientos vitales), del budismo (ante la muerte) y del confucianismo (comportamiento ético), destacando la capacidad sincrética y pragmática de servirse, sin contradicción, de cada uno de ellos según sus necesidades. Veamos más de cerca en qué consisten estas tres corrientes espirituales y éticas:

a) El sintoísmo

El sintoísmo, o «camino de los dioses», puede ser considerado como la religión autóctona del Japón, constitu-

yendo la raíz del alma japonesa. Ha condicionado durante siglos su respuesta ante la naturaleza, tiñendo todos los aspectos de su experiencia emotiva del mundo y orientando la vida de la comunidad y la organización social hasta alcanzar el núcleo de su estética.

Relacionada con las creencias animistas y chamanistas y con las prácticas rituales de los antiguos japoneses, mantiene el culto a los *kami*, misteriosas fuerzas de la naturaleza y de los espíritus ancestrales que habitan los cielos, las rocas, el mar, los árboles, las islas...

Aparte de educar en el japonés la sensibilidad y la percepción de lo numinoso, se encuentra en la base de su mitología, que hace descender el linaje imperial de Amaterasu Ōmikami, diosa del Sol y divinidad suprema sintoísta, engendrada por Izanagi e Izanami, la pareja primigenia.

En el centro de su actitud vital muestra una honda reverencia por la naturaleza y respeto por los materiales sencillos y los procesos y formas naturales, valorando la armonía y la pureza en cuanto modos de no interferencia en el ritmo del fluir natural. Los santuarios se constituyen en lugares para la ceremonia y para la danza, para la diversión, la música o la lucha (*sumō*) como homenaje y señal de respeto y gratitud a las divinidades. Piensa J. Campbell que la idea moral básica que se desprendería del sintoísmo es que el proceso natural no puede ser malo y que, por tanto, el corazón puro y sincero sigue los procesos naturales. El rito sintoísta podría definirse, entonces, como «una ocasión para reconocer y evocar un temor que inspira gratitud en la fuente y naturaleza del ser y, como tal, se dirige en forma de arte (música, arquitectura, jardinería, baile, etc.) a la sensibilidad, no a las facultades de la definición. Vivir el sintoísmo no consiste en seguir un código moral establecido, sino en vivir con gratitud y temor en el misterio de las cosas, y para retener ese sentido, las facultades permanecen abiertas,

claras y puras. Ése es el significado de la pureza espiritual» (1991, 523).

b) El budismo

Junto a esta honda corriente espiritual del sintoísmo discurre la del budismo como la otra base sagrada del sentir del hombre japonés en el mundo. El budismo entró en el Japón en diferentes momentos de su historia y no como una doctrina única y compacta, sino con grandes divergencias en sus creencias, en sus objetivos y en su función social. Durante más de seiscientos años fueron produciéndose sucesivas importaciones de pensamiento budista introducidas por maestros chinos o por monjes o japoneses educados en templos continentales que regresaban a su país para la difusión de su fe tras una adaptación a las características japonesas. Sobre todo destacan las siguientes escuelas o sectas:

Tendai y *Shingon*. La secta Tendai fue creada por el monje Saichō, a su regreso de China en el 805, y un año más tarde el monje Kūkai, que había viajado en la misma embajada que Saichō, funda la secta Shingon. El budismo Tendai, mostrando el *Sutra del Loto* como la enseñanza suprema, afirma la capacidad innata de iluminación de todos los seres vivos y el trabajo sin descanso de budas y bodisatvas para ayudar a la salvación. El budismo Shingon, fundado por Kūkai, iniciado en los misterios del budismo esotérico Mantrayana durante su estancia en China, se basa en la creencia en un buda transcendente y abarcador, Vairocana (Dainichi, en japonés), que se encuentra en el corazón del cosmos, siendo la miríada de budas y bodisatvas restantes su manifestación, y todas las realidades del mundo emanaciones de él. Afirma la posibilidad de alcanzar la iluminación en esta vida, no mediante el estudio de los *sutras*, sino a través de enseñanzas

secretas transmitidas por el maestro a un discípulo ritualmente introducido en la iniciación de los diagramas cósmicos (*mandalas*), gestos secretos (*mudras*) y símbolos místicos (sílabas o palabras recitadas llamadas *mantras*). El colorido, la complejidad y la sofisticación del ritual oculto Shingon hicieron que la doctrina resultase especialmente atractiva para los cortesanos Heian y para otras escuelas.

En ambos casos, Tendai y Shingon eran a la vez órdenes monásticas que poseían templos en las montañas y religiones de Estado que tenían gran interés en los asuntos de la Corte y se preocupaban por la administración y la protección del país, invocando las leyes de Buddha.

Es característico de la espiritualidad japonesa un pragmatismo y una flexibilidad en la integración de diversas corrientes que, aparte de la introducción y diseminación de ideas taoístas como las nociones de *yin* y *yang* y de los Cinco Elementos, se manifiesta en la notoria interacción entre budismo y sintoísmo que produjo la teoría *honji suijaku*, por la que los budas y bodisatvas se consideraban las esencias invisibles (*honji*), ocupadas en la salvación de los seres vivos, mientras que los *kami* nativos eran sus encarnaciones o manifestaciones locales y visibles (*suijaku*), es decir, que los dioses sintoístas eran sólo otras formas de Buddha y de los bodisatvas. A partir del fin de la época Heian, esta singular forma religiosa fue completamente aceptada y esta convivencia y fusión no contradictoria de creencias se llevó a cabo sin dominación unilateral, sobreviviendo hasta que ambos credos debieron separarse por decreto alrededor de 1870.

Durante el IX Congreso para la Historia de las Religiones, el príncipe Takahito Mikasa pronunció un discurso que, en este contexto, se nos presenta como muy revelador de esta capacidad sincrética y práctica del japonés así como de su actitud ante lo numinoso: «Durante su

estancia aquí escucharán muchas cosas sobre las religiones japonesas, e indudablemente encontrarán las palabras "dios" o "dioses" como traducción provisional del término *kami*, un objeto de culto que es exclusivamente japonés. Probablemente, también se darán cuenta que el *kami* japonés y "dios" son de naturaleza completamente distinta.

»El objeto de culto del budista japonés es el *hotoke* (Buddha), y en tanto que el budismo es una religión importada, sería lógico suponer que *hotoke* y *kami* son algo completamente distinto. Sin embargo, para los japoneses se ha convertido en algo habitual unir a los dos y el término *kami-hotoke* es de uso común. No sólo no se percibe ninguna contradicción en esta combinación de lo que teóricamente serían dos conceptos distintos, sino que hay japoneses que pueden orar, sin el más mínimo remordimiento, simultáneamente al *kami* y al *hotoke*. Creo que esto puede explicarse en parte por la psique de los japoneses, que tiende a favorecer lo emotivo sobre lo racional. Los japoneses se complacen sintiendo la atmósfera, por lo que suelen dejarse llevar fácilmente por su entorno.

»Hay un antiguo poema japonés que, traducido libremente, dice:

Desconocido para mí lo que reside aquí:
fluyen lágrimas de humildad y de agradecimiento.

»Se supone que estas líneas fueron compuestas cuando su autor oraba en el Gran Santuario de Ise y creo que reflejan adecuadamente los sentimientos religiosos de muchos japoneses» (cit. en Campbell, 1991, 522-523).

El amidismo. A partir del siglo X, promediado el periodo Heian, paralelamente al estudio del *Sutra del Loto*, a la meditación y a los rituales esotéricos, se comenzó a

desarrollar dentro de la secta Tendai una nueva corriente espiritual que depositaba su fe en el Buddha Amida (*Amithaba*) y que prometía la salvación en la Tierra Pura del Paraíso Occidental. A finales del siglo XII Hōnen funda la escuela de la Tierra Pura (*Jōdo*) cuya doctrina pone el acento en la existencia de la vida después de la muerte y en el desprecio de este mundo, despertando el deseo de renacer en el Paraíso Occidental y de evitar los tormentos del infierno. Se constituye así en la antítesis perfecta del budismo materialista que se preocupaba por la prosperidad en esta vida. El budismo de la época Kamakura se inclina más por el transcendentalismo y el mundo futuro y se opone al de la de Heian, que se interesaba más por los beneficios de este mundo y por las prácticas mágicas y esotéricas.

El budismo zen. El peso de la doctrina zen en la cultura japonesa es extraordinario y la repercusión sobre el desarrollo de las manifestaciones artísticas honda y extensa. En concreto debemos decir que el teatro Nō nace en el periodo Muromachi, época de secularización del zen y de máxima presencia efectiva de su ideología, por lo que será fácil de entender la íntima relación entre ellos.

A finales del siglo XII, la secta Tendai había permitido que en el contexto de su doctrina aparecieran las enseñanzas zen, introducidas por el monje Eisai (1145-1215) pero la escuela zen, influenciada por el budismo Tch'an procedente de China, se establecerá más tarde como secta independiente, rompiendo con sus orígenes.

Durante los siglos XIII y XIV los lazos entre China y Japón se habían estrechado. El *bakufu* de Kamakura invita a monjes zen de la dinastía Song a visitar Japón, y cuando los mongoles persiguen a la secta en el continente varios monjes chinos deciden exiliarse. Asimismo, algunas personalidades de las clases guerreras ayudan a monjes japoneses a proseguir sus estudios en China y el *bakufu*

construye templos zen a los que el gobierno Ashikaga acuerda su protección.

La arquitectura, los jardines, la pintura a la tinta, la caligrafía, la poesía y la prosa de los Cinco Templos (*Gozan*), escritas en chino, la ceremonia del té, las artes marciales..., todos ellos reciben la impronta del zen. Si en la época Kamakura la secta zen había engendrado un gran pensador (Dōgen), en la época Muromachi producía un hombre excepcional (Sesshū) en el domino de la pintura. El zen religioso de una era se hace cultural y artístico en la otra. La filosofía zen se traducía en literatura y en pintura, y finalmente en un modo de vivir con sus valores estéticos particulares. Esta nueva sociedad de guerreros de la época Muromachi parece haber encontrado su identidad ideológica independientemente del budismo de la época Heian (Tendai y Shingon) y del budismo popular de la secta Jōdo (de la Tierra Pura). La secta zen se une así, a través de los templos, al poder político y, como concluye Katō (1985 I, 330), no es que haya influenciado en la cultura de la época Muromachi, sino que el zen deviene o se convierte en esa cultura.

Quizás haya sido el monje Dōgen (1200-1253) el que transmitiera de modo más puro las enseñanzas Tch'an procedentes de China y originarias de la práctica de la meditación (*dhyana*, en sánscrito) en la India antigua. Su filosofía fue recapitulada del modo más sucinto en *Bendōwa* (1231), donde podemos leer una de las recomendaciones esenciales del zen, la meditación inmóvil en posición sentada (*Zazen*): «No tienes necesidad ni de incienso, ni de plegarias, ni de la invocación del nombre de Buddha, ni de confesión, ni de Escrituras santas. Siéntate y medita a fin de llegar al estado *shinjin datsuraku* (la desaparición del yo)».

En la experiencia zen se da una verdad que trasciende toda posibilidad de verbalización. Todo intento de describirla y formularla en palabras y en símbolos mentales

que deben expresarse sucesivamente la tergiversan. Se habla del zen como de una experiencia que no puede ser descrita, presentada, analizada o demostrada por nuestra apreciación intelectual. La tradición esencial del zen se centra en la consecución del «despertar», de la liberación, de la iluminación o *satori*. La meditación no es otra cosa que la gradual destrucción del yo y de las ilusiones que engendran los sentidos; ella nos despierta del sueño o mentira que somos o vivimos. Sólo si logramos darnos cuenta de la irrealidad del mundo fenoménico, si logramos hacer desaparecer las distinciones relativas a la variedad de los fenómenos, sólo si conseguimos tanscender toda consideración racional, alcanzaremos el *satori*[8]. En este estado el «yo» queda abolido y se destruye el diálogo de la conciencia consigo misma, desapareciendo la dualidad sujeto-objeto.

Como el taoísmo, el zen es una doctrina sin palabras, que requiere la presencia de un maestro que, en transmisión personal, indique, sugiera, muestre el camino para que el discípulo, por medio de la disciplina y del esfuerzo personal, logre la iluminación, ese punto en el que se descartan todas nuestras nociones discriminativas para observar dentro de la esencia misma de las cosas. Para ello los maestros recurren a la paradoja, a la contradicción, al absurdo, a todas aquellas formas que tienden a destruir la lógica y la perspectiva normal y limitada de las cosas. Tratan de conducir hacia el sinsentido al llamar la atención sobre el hecho de que la lógica y el sentido, con la inherente dualidad de sus clasificaciones mentales (externo e interno, antes y después, pesado y ligero, placentero y doloroso, móvil e inmóvil...)[9], son propiedades del pensamiento y del lenguaje pero no del mundo real. Las preguntas que se hace nuestra mente no sólo están más allá de los límites de la razón, sino que carecen de sentido. De ahí la importancia del silencio.

En relación con todo esto el zen marcará definitiva-

mente el temple japonés por la insistencia en la *ausencia del sentido transcendental*. El budismo zen busca la liberación mediante el desprenderse del «yo» en una contemplación sin pensar reflexivo, sin una conciencia del exterior basada en las distinciones de la lógica, sin preguntas por el sentido, sin finalidad: sólo hay «yo en la naturaleza», en armonía con ella, en equilibrio. Nada se contempla porque nos hemos fundido con lo que contemplamos. No hay dilema para la conciencia, sólo hay acción natural, espontánea, como un organismo que crece sin prisa, sin intención, sin motivo, sin objetivos ni metas. No hay fuera otra realidad a la que remitirse para encontrar «un sentido». Esto está ya insinuado en la naturaleza, en la libertad de las nubes y de los arroyos de la montaña (que vagan sin rumbo), en las flores que crecen en desfiladeros impenetrables (hermosas sin que nadie las vea), en la marea del océano que baña la arena de la playa sin objeto (Watts, 1990, 177).

Hay momentos poéticos que apuntan a esta experiencia de la naturalidad sin objetivo final:

«Los gansos salvajes no se proponen reflejarse
[en el agua;
el agua no piensa recibir su imagen».

O aquellos versos de Hsüan-Chüeh:

«Sobre el río la luna brillante, en los pinos el viento
[que suspira;
toda la noche tan tranquila; ¿por qué? ¿para quién?».

Octavio Paz (1982, 123-124), precisamente al reflexionar sobre el teatro Nō, comenta unas palabras de Zeami y recurre a la paradoja para aludir a este fundamental rasgo que estamos estudiando: «El arte es una forma superior de conocimiento. Y este conocer, con todas

nuestras potencias y sentidos, sí, pero también sin ellos, suspendidos en un arrobo inmóvil y vertiginoso, culmina en un instante de comunión [...] [con] un carácter distinto al del éxtasis occidental: el arte no convoca una presencia sino una ausencia. La cima del instante es un estado paradójico del ser: es un no ser en el que, de alguna manera, se da el pleno ser. Plenitud del vacío».

c) El confucianismo y el taoísmo

No perdamos nunca de vista el sincretismo y el pragmatismo demostrados por el japonés a lo largo de su historia. Definen el modo de desarrollo de su actitud espiritual y vital en el mundo: valerse de cualquier elemento, proceda éste de donde proceda (budismo, taoísmo, sintoísmo, cristianismo...), para integrarlo en una unidad mixta superior que asegure la estabilidad y la armonía del grupo social. Así, de estas doctrinas, sólo fue retenido aquello que tenía valor en función de una aplicación práctica.

En la lenta y progresiva asimilación de la cultura china desde el siglo V al siglo XVI, junto al budismo, fueron importándose elementos dispersos de las doctrinas confuciana y taoísta que contribuyeron a la formación del espíritu japonés. El confucianismo apunta a los códigos éticos de la organización social y puede decirse, *grosso modo*, que el alma de su sistema normativo reposa en la creencia en la unidad sustancial de los valores y de las normas centrales del orden social con la estructura del orden cósmico. Normaliza todo un sistema de obligaciones recíprocas que afectan tanto a la casa imperial como a los súbditos y acentúa la relevancia del orden y de la estabilidad sociales y la piedad filial como deber familiar que satisface su deuda de gratitud con los antepasados. Especialmente el confucianismo ha dejado su huella en el carácter japonés al insistir: en la contención de las emociones en el comportamiento público; en la aceptación de una sociedad jerár-

quica; en la obediencia a la autoridad; y en la importancia del papel de la ceremonia y de los ritos en la sociedad.

El papel del taoísmo, como doctrina complementaria que interactúa con el pensamiento budista y el confucianista, también debe ser puesto de relieve. Al hacerlo se nota la coincidencia con algunas características ya enunciadas con anterioridad. Lao-tse y Zhuang Zi (siglos VI y III a.C.), con su explicación del papel de la armonía en el universo, complementan la visión sincrónica expuesta por el *I Ching* mil años antes[10]. Esta visión remite a una concepción del mundo donde no existen dualismos, donde creador y creación son una misma cosa, donde cuerpo y espíritu son dos percepciones diferentes de una misma energía (Racionero, 1992, 13), el *chi*, que es la sustancia fundamental de todo lo que existe en el mundo físico:

> «El ser y el no ser
> se engendran mutuamente».
> (Lao-tse)

> «La destrucción es construcción,
> la construcción es destrucción.
> No hay destrucción sin construcción:
> ambas son sólo uno y lo mismo».
> (Zhuang Zi)

Se llama «Tao» al modo armonioso de hacer que tiene la naturaleza y que se manifiesta originariamente por la acción de opuestos, llamados *yin* y *yang*, que representan las polaridades de la realidad sensorial: día y noche, masculino y femenino, mente y cuerpo, bien y mal, que en equilibrio dinámico mantienen el orden del mundo. Estos opuestos no son dualidades separadas, sino polaridades o estados extremos de una misma cosa, «como las dos puntas de un bastón» (Racionero, 1992, 14). El reconocimiento de la no contradicción de los opuestos lleva a

un estado de reposo, tranquilidad, quietud que encuentra un orden en el cambio y en el caos que nos transmiten los sentidos. El taoísmo se pregunta por el modo de actuar del hombre y, conforme a la alternancia de *yin* y *yang*, propone seguir la línea de menor resistencia y esperar el momento de retorno de la tendencia deseada, contemplando la naturaleza e integrándose en ella, adaptando la vida individual al fluir de la corriente universal.

3. *La estética*

De todo lo visto hasta ahora me gustaría subrayar algunos aspectos que se convertirán en constantes definitorias de la cultura japonesa:

— el sincretismo de ideas y doctrinas, incluso el de aquellas contradictorias en apariencia;

— la importancia de la tradición, de la relación maestro-discípulo y del respeto por lo transmitido de generación en generación;

— la relevancia de la integración del hombre en los procesos naturales, con una marcada preferencia por que la acción humana surja como si fuera resultado del crecimiento espontáneo de un organismo, sin finalidad aparente;

— la valoración de las prácticas ceremoniales y rituales, en las que nada se deja al azar, con una fuerte tendencia a la estilización de gestos y movimientos.

Asimismo se habrá ido observando, a medida que avanza la exposición, que no es posible deslindar claramente dónde acaba lo religioso y dónde comienza lo estético, dónde termina la vida y dónde da inicio el arte en la consideración de la cultura japonesa. De modo muy especial se produce este fenómeno en la época Muromachi, periodo en el que se constituye el Nō como forma dramática estable y bien definida. Como se ha subrayado más arriba, el papel del budismo zen es crucial en este mo-

mento, ya que se convierte en la cultura de ese periodo. Es decir, el aspecto religioso no se reduce a una esfera de la vida sino que se encuentra diluido por todos lados, constituyéndose en la actitud vital misma del japonés. La influencia zen, por tanto, no sólo se limita a las expresiones más refinadas de la cultura, sino que incluso casi todas las profesiones u oficios vienen a ser un *dō*, es decir, un tao o camino de liberación, una vía para lograr el despertar. Con mayor razón habría que decir lo mismo cuando se habla de manifestaciones artísticas u otras actividades: la ceremonia del té (*sa*dō), el tiro con arco (*kyū*dō), la caligrafía (*sho*dō), diversas artes marciales (*jū*dō, *ken*dō), el arreglo floral (*ka*dō)..., todos son vías de perfeccionamiento interior y no unos simples entretenimientos o unas técnicas de combate. Y así, como se verá en el tratado *Fūshikaden*, Zeami se referirá continuamente al Nō como «nuestra vía» o «nuestro camino» (empleando el carácter japonés que puede leerse *michi* o *dō*). En cierto modo, como bien aprecia Watts (1990, 210), cada *dō* era un método laico de aprender los principios encarnados en el taoísmo, el zen y el confucianismo. La misma idea expresan las palabras de Suzuki (1996, 205): «Si Japón no introdujo un sistema filosófico propio, fue lo bastante original para encarnar en su vida práctica todo lo que provechosamente se podía extraer del confucianismo, el taoísmo y el budismo, y convertirlo en material para su desarrollo espiritual y artístico».

A la altura del siglo XIV, y a las puertas del nacimiento del Nō en la nueva sociedad Muromachi, vivió Yoshida Kenkō, quien durante sus años como monje ermitaño escribió una serie de doscientas treinta y cuatro reflexiones en su obra *Tsurezuregusa* («Ocurrencias de un ocioso» en la traducción de Justino Rodríguez). Con ayuda de algunas de ellas podremos apreciar mejor ese sincretismo de ideas japonesas y continentales, con fuerte peso del budismo, del confucianismo y del taoísmo, que conforman

el modo nipón de contemplar el mundo y de actuar en él. Más que de unas características estéticas confinadas en el área de las manifestaciones artísticas, habría que hablar de una peculiar sensibilidad vital (con diversas raíces espirituales) que definiría la cultura japonesa de esta época. Sus rasgos más relevantes serían:

1) El sentimiento de fugacidad de la vida y de la inconsistencia de las cosas como una propiedad que realza su valor y les da belleza. «Si nunca desaparecieran las gotas de rocío de Adashino, se mantuviera siempre inmóvil el humo de la colina de Toribe y viviésemos eternamente, sin cambiar, ¿nos podría conmover el encanto frágil de las cosas? Las cosas son bellas precisamente porque son frágiles e inconsistentes» (Kenkō, 1986, 24).

2) El intenso grado de integración del hombre en la naturaleza, disfrutando y sintiendo la variedad de los fenómenos naturales en el transcurrir de las estaciones: «¿Habrá algo que estando en su debido tiempo y lugar no nos conmueva? No sólo la luna y las flores sino que también el viento puede hacer vibrar nuestro corazón. El agua limpia que se desliza, choca contra una piedra y se deshace en gotas es causa, según sean las circunstancias, de sentimientos distintos» (1986, 34).

El paso de la primavera, del verano, del otoño y del invierno, con la variedad de pájaros y flores propios de cada época, con las fiestas de cada temporada, con las diferencias en el modo de soplar el viento o de mostrarse la luna..., todo puede verse con más precisión en el recuerdo de un ciclo completo de las estaciones, en el episodio 19 que comienza diciendo: «El cambio de las estaciones es impresionante y bello» (1986, 31-34).

3) La tendencia a lo irregular, a lo inacabado y a lo indeterminado, abriendo siempre una puerta a la inter-

vención del espectador para completar el cuadro: «En todas las cosas la uniformidad es un defecto. Es interesante dejar algo incompleto y por terminar; así se tendrá la sensación de que mediante esa imperfección se prolonga la vida de los seres» (1986, 73).

4) El reconocimiento de la belleza de las cosas cuando están presentes y en su evocación; en su esplendor pero también en su decadencia o cuando están a punto de nacer: «¿Sólo se deben contemplar las flores de los cerezos cuando están en su mayor esplendor, y la luna cuando no la cubre ninguna nube? Añorar la luna que está al otro lado de la lluvia, retirarse a un cubículo, bajar las persianas y permanecer sin ser conscientes del paso de la primavera, es mucho más conmovedor. Una rama que está a punto de estallar y florecer, y un jardín cubierto de pétalos, son de mucho más interés para nuestros ojos. [...] En todas las cosas lo más admirable es su comienzo y su fin [...]. ¿Pero sólo debemos contemplar la luna y las flores con nuestros ojos de carne? ¡Qué hermoso y qué sublime es evocar la primavera sin salir de la propia casa y soñar con la luna permaneciendo en un rincón de nuestro aposento!» (1986, 106-107).

Junto a estos cuatro rasgos la influencia del budismo zen irá modelando un tipo de arte en el que predominarán cuatro principios: la búsqueda de armonía entre todos los elementos; un especial sentido de reverencia ante las cosas y de respeto formal por todo; la pureza en la mente y la limpieza en la ejecución de la actividad artística de los participantes; la tranquilidad y serenidad de espíritu[11].

Para completar el cuadro de la cultura japonesa que marca las coordenadas en las que actores y espectadores vivirán la experiencia del Nō, sólo nos queda hacer una referencia a la concepción temporal. Frente al tiempo li-

neal e histórico de la civilización judeo-cristiana, apoyado en la idea de progreso, el tiempo en Oriente, y en Japón en particular, es un tiempo sin principio ni fin, en el que el «aquí y ahora» tiene una importancia autónoma, sin referencia al pasado o al futuro. De ello se derivaría la escasez de proyectos utópicos en esta cultura y la relevancia de la «estética del momento»: el instante de la percepción, la concreción, la inmediatez de la iluminación. Junto a esto, y sin contradicción, destacaría el carácter cíclico del tiempo, en el que todo vuelve, como las estaciones y como la naturaleza se encargan de mostrar con sus cambios y sus retornos. Por un lado, todo es fugaz y camina hacia la aniquilación en la vida real, que no es más que apariencia e ilusión, *maya* (así lo dice el budismo), pero, por otra, debajo de esa apariencia todo es uno y lo mismo, armonía; todo vuelve y se repite (como el taoísmo viene recordando desde siglos). En un mundo cíclico, sin finalidad, sin metas que conseguir, no hay prisa, el tiempo no progresa, no va hacia ninguna parte, parece detenerse. Entonces sólo hay o breves destellos, instantes de iluminación, fugaces relámpagos como el *haiku*, o «interminables» períodos en los que el refinamiento, la lentitud y la repetición de las formas nos hablan de un tiempo sin fin, sin antes ni después, como en el Nō. Todo parece demasiado extenso en el reloj y en el calendario occidentales: largas horas de meditación inmóvil, largas horas de ceremonia del té, largas horas de sesiones en el teatro Nō.

IV. EL TEATRO NŌ

1. *Origen y evolución*

A medida que avanzábamos en nuestro análisis han ido apareciendo algunos datos importantes sobre el entorno histórico, estético e ideológico del teatro Nō. Recorde-

mos que el momento de su consolidación tiene lugar a partir de 1380, en la era Muromachi, con la acción teórica y práctica de Kan'ami y su hijo Zeami. Es el momento del apogeo de la clase guerrera en los puestos más altos de la dirección del Estado; clase guerrera que, muy influida por la doctrina zen, va creando, junto al cultivo de las disciplinas propias de su condición militar (*bushidō*), un ambiente de patrocinio y fomento de las artes como vías de perfeccionamiento interior: la jardinería, la pintura a la tinta, la poesía, la caligrafía, la ceremonia del té..., y, pronto, el espectáculo Nō entrará en la esfera de su protección. Tanto Kan'ami (1333-1384) como Zeami (1363-1443) llevan a cabo una auténtica «síntesis creadora» para conducir a su plenitud lo que hoy conocemos como teatro Nō, recogiendo de la tradición elementos sintoístas y budistas, cultos y populares, religiosos y profanos, procedentes de Asia continental y autóctonos.

Sobre los orígenes míticos y legendarios del Nō remito ahora al lector al Libro Cuarto de *Fūshikaden* donde Zeami habla de los posibles antecedentes del Nō en la mitología sintoísta, en hechos ocurridos en la India y en la propia historia japonesa con la aparición de un personaje de naturaleza divina (Hata-no-Kōkatsu). Históricamente puede hablarse de tres formas básicas de representación que habían alcanzado cierta altura artística varios siglos antes del surgimiento del Nō:

1) *Kagura*. Era una variedad de espectáculos ligados a los ritos sintoístas y relacionados con un gran número de leyendas y canciones populares de origen autóctono. Es el arte dramático más antiguo de Japón y se realizaba como ofrenda a las deidades. El tipo arcaico de *kagura* era en forma de pantomima danzada, acompañada por música (*hayashi*) o por canciones (*hayashi-uta*). El espacio usado para la danza era muy pequeño y normalmente se utilizaba como escena un jardín enfrente del santuario.

Puede decirse que los diferentes tipos de representación de *Kagura* constituyen normalmente un ritual y un espectáculo y suelen tener dos partes: en la primera se desarrolla todo lo necesario para convocar al *kami* (a la divinidad) y lograr su presencia; en la segunda se trata de entretener al huésped divino mediante cantos y danzas.

2) *Gigaku*. Procede de la música para los servicios religiosos de los templos budistas del sur de China, y fue importada en el siglo VI d.C. Se utilizaba para realzar y dar grandeza a las ceremonias budistas en ocasiones de especial importancia. La representación comenzaba con una procesión solemne hasta llegar a la parte delantera del templo que servía de escena. Todos los participantes, salvo los músicos, llevaban grandes máscaras que cubrían toda la cara. Se tocaban cuatro tipos de instrumentos: la flauta, címbalos, un par de gongs pequeños y el tambor *uu*.

3) *Bugaku*. De origen indio, chino y coreano, ha sido siempre considerado la danza de la Corte imperial y de la cultura aristocrática. Con una estética refinada y elegante era principalmente interpretada por actores profesionales que eran oficiales del Cuartel General de la Guardia Imperial y a veces también por jóvenes miembros de la aristocracia, como parte de rituales y para entretener a los invitados en banquetes y fiestas. Se usaban máscaras de madera lacada y coloreada, más avanzadas técnicamente y más pequeñas y ligeras que las del *Gigaku*; eran casi todas masculinas, con muchas expresiones faciales distintas. En general constituía el espectáculo más complejo, pues se usaban algunos accesorios y complementos para la escena y contaba con algunos escritos teóricos. Destaca el uso de un vestuario exquisito, con gran calidad y belleza en los materiales. Usa una variada orquesta con instrumentos de cuerda, de viento y de percusión.

Durante el periodo Nara se había introducido desde

China, juntamente con el *Bugaku*, una serie de divertimentos populares llamados *Sangaku*, que consistían en actuaciones variadas de acróbatas, funambulistas, saltimbanquis, «juglares», bailarines, mimos, domadores de animales... A partir del periodo siguiente ciertas danzas cómicas populares procedentes del campo, y llamadas *Dengaku*, empezaron gradualmente a combinarse con el *Sangaku* en espectáculos que usan conjuntamente el gesto y la palabra en ciertas fiestas sintoístas y en algunas ceremonias en las que los actores ilustran leyendas budistas o explican el significado de ritos religiosos. Comienza entonces a hablarse de *Sarugaku* y empiezan a proliferar las compañías de actores que pertenecen a determinados templos o santuarios. A una de estas compañías, la del santuario Kasuga de Nara, pertenece Kan'ami que, junto con su hijo Zeami, irá introduciendo elementos procedentes de la tradición y de su propia inspiración en una síntesis creadora, a la que ya nos hemos referido, capaz de lograr que tan diversas y aun contrapuestas actuaciones concierten en la singular unidad del *Nōgaku*, un espectáculo que combina, alternándolas, las obras *Kyōgen* (habladas, jocosas y prosaicas) y las obras propiamente Nō (danzadas y cantadas, elegantes, poéticas).

Si bien el teatro Nō es fruto de una evolución, se debe a estos dos hombres el hecho de que sea algo más que una etapa del desarrollo de la danza japonesa, dándoles una unidad propiamente dramática. En cierto sentido, es un «invento» de ellos que pone el énfasis en la transmisión de un arte en cuanto *performance*, *mise en scène*. Kan'ami y Zeami le dan a la escena sus normas, codifican el espectáculo, componen textos verbales de gran intensidad lírica que se convierten en la base de todo el repertorio posterior, y legan los trucos y las técnicas del actor de generación en generación. Sobre todo es Zeami el verdadero genio sintetizador que concreta y establece las reglas estrictas del espectáculo Nō: él, auténtico «monstruo de la na-

turaleza» escénica, es el autor, el compositor, el actor y el director de la representación, mostrando cómo el Nō no existe sólo como un conjunto de palabras que luego serán interpretadas por actores, sino como combinación inextricablemente entrelazada de palabra, música, gesto, danza, métodos de representación, vestuario, arquitectura...

No sin problemas, en el siglo XVI autores cercanos a Zeami (como su hijo Motomasa, su sobrino On'ami o su yerno Zenchiku) y más tarde algunos creadores (como Nobumitsu, hijo de Onami) continuaron de diversos y a veces heterodoxos modos la consolidación del espectáculo (Inoura, 1981, 95-102), introduciendo algunas novedades en el número de actores en escena o en el movimiento y vistosidad del espectáculo, pero conservando lo fundamental de la «síntesis creadora» de Kan'ami y su hijo[12].

Lo que aceleró e hizo que finalizara la evolución del Nō hasta fijar definitivamente sus formas y sus códigos fue el reconocimiento del Nō como parte de las prácticas ceremoniales oficiales del *bakufu* Tokugawa (periodo Edo, 1602-1868). Inspirado por el ambiente neoconfuciano, la representación Nō se convirtió en ejemplo de la nueva política que enfatizaba el formalismo y la dignidad ceremonial (*kakushiki*). El Nō fue perdiendo entonces la libertad y el vigor que su continua transformación le había dado en la época medieval y acentuó la gravedad, la solemnidad, la lentitud, la suntuosidad y su aspecto de celebración ritual. Los *Shōgun* Tokugawa, devotos de las doctrinas confucianas, consideraron los ritos y la música como elementos esenciales de su forma de gobierno y dieron gran importancia a la ejecución elaborada y exacta de la ceremonia, lo cual contribuyó a la repetición minuciosa de gestos, palabras, danzas... según un código muy estricto que ahogaba las capacidades de iniciativa particular del actor y cerraba la posibilidad de evolución del género Nō. Durante más de doscientos cincuenta años, hasta la

revolución Meiji de 1868, estuvo asociado al shogunato en representaciones para un reducido público aristocrático, mientras los verdaderos entretenimientos teatrales, llenos de pasión y de vitalidad, se representaban en las escenas públicas de Bunraku (teatro de muñecos) y de Kabuki, con gran éxito popular[13].

Sólo en el siglo XX, tras una larga crisis en la que se vio en peligro la supervivencia del género, se ha podido devolver a la representación parte de aquella iniciativa espontánea individual del actor que, dentro de los límites de sus códigos, de sus reglas transmitidas por la tradición y de la severa disciplina técnica, es necesaria para el «florecimiento» del talento en el arte del actor, según lo dispuesto por Zeami en sus tratados.

2. *La escena*

Actualmente el Nō se representa en un espacio muy peculiar que fue definitivamente fijado, tras un largo proceso de evolución, durante el periodo Edo, y todavía hoy se construyen los escenarios según las «Normas del Gobierno Tokugawa para el diseño de escenarios Nō» que especifican las dimensiones de cada parte, el método de construcción, los materiales, la ornamentación y otros detalles.

Desde los tiempos de Zeami ha habido algunas variaciones en la disposición del escenario, pero en lo fundamental se mantienen las partes constitutivas. Hasta el siglo pasado las representaciones tenían lugar al aire libre pero en nuestros días se representan en el interior de pequeñas salas en algunos santuarios o en las diversas escuelas de actores que conservan la estructura tradicional. A través de los planos y de las fotografías que se adjuntan pueden verse sus principales componentes y características.

El escenario, en forma de ¬, está elevado unos ochenta y cinco centímetros sobre el nivel del suelo y puede ser contemplado por los espectadores desde distintos

ángulos de visión. El término global *N¯o butai* (escena Nō) se usa para referirse a las tres partes en las que se divide el lugar de la representación: *butai* (o escena propiamente dicha), *hashigakari* (puente) y *kagami-no-ma* (cuarto del espejo). El espectador sólo tiene acceso visual a las dos primeras, pero la tercera tiene un significado fundamental: es el lugar de donde viene el actor, donde tiene lugar el proceso de convertirse en el personaje, donde se produce la interiorización, la transformación de hombre en dios, en mujer, en loco, en demonio, en espíritu... Allí empieza y allí acaba el espectáculo[14].

Como las representaciones tenían lugar al aire libre, tanto el *hashigakari* como la escena están cubiertos por un tejado que recuerda la arquitectura sagrada de los santuarios y que, además de sus propiedades acústicas, simboliza la santidad del espacio que cobija: es un modo de marcar el espacio en el que «algo» mágico, sobrenatural, va a suceder. Una balaustrada separa al público del puente, y entre ellos hay colocados tres pinos, a distancias regulares, llamados primer pino, segundo pino y tercer pino, contando a partir de la escena principal hacia el *kagami-no-ma*. Los pinos sirven de orientación para el actor y simbolizan el entorno natural en el que el actor realiza el viaje hacia la escena.

La escena principal (*butai*), hecha de madera de ciprés (*hinoki*), está delimitada por cuatro columnas que sostienen el techo y que sirven de puntos de referencia para los movimientos sobre la escena (sobre todo en las partes danzadas) del actor principal (*Shite*), pues la máscara que lleva le dificulta considerablemente la visión. Todos los participantes en la representación tienen sus espacios bien definidos: hay un lugar y un espacio para el movimiento del *Shite*, un lugar para el *Waki* (actor secundario), un lugar para la orquesta y otro para el coro, un lugar para los ayudantes (*kōken*) y un lugar para los actores cómicos (*Kyōgen*) en espera de su intervención. La es-

cena principal se divide en nueve unidades espaciales (*za*) imaginarias que son las usadas en las indicaciones coreográficas para las posiciones y movimientos. De ese modo se pueden especificar las instrucciones así: «desde *jōza* va a *sumi* y gira a la izquierda, entonces da una vuelta hacia la izquierda y a través de *waki-za-mae* va hasta *daishō-mae* y allí da otra pequeña vuelta»[15].

Sobre el tabique del fondo está pintada la imagen estilizada de un pino[16], que sugiere la unión del hombre con la naturaleza e indica la sacralidad del espacio que protege, y en el tabique lateral (donde se encuentra una pequeña puerta corredera por donde entran el coro y los ayudantes) también hay una representación pintada de cañas de bambú.

La escalera no se usa en nuestros días (se utilizaba en los concursos para que el actor vencedor pudiera recoger el premio de manos de una personalidad) y, en recuerdo de cuando las escenificaciones tenían lugar al aire libre, se ha dejado un ancho margen de más de un metro sembrado de guijarros (*shirasu*) que separa el lugar de la representación del espacio ocupado por los espectadores (*kenshō*), que se sentaban en el suelo sobre cojines, aunque en nuestros días ya se han introducido butacas en la mayoría de las salas.

El material empleado en la construcción del puente y del techo es también el de madera de ciprés japonés (*hinoki*). Por último, debe señalarse que la escena no sólo provee un lugar para la música y la actuación, sino que funciona como instrumento de percusión, pues debajo del escenario (puente y escena) hay un espacio hueco en el que se encuentran colocados, en lugares perfectamente regulados, entre diez y doce grandes recipientes con forma de tinajas, que actúan como cajas resonadoras de los violentos golpes que con el pie da el *Shite* en ciertos momentos importantes de su danza.

3. *Los actores*

Tradicionalmente todos los actores del Nō son masculinos, aunque haya excepciones y cada vez más se vaya aceptando la presencia de la mujer en escena. Hay tres grupos de participantes en un drama, claramente diferenciables por su aspecto exterior, sobre el escenario Nō: *Shite*, *Waki* y *Kyōgen*. Se suele decir que según su importancia dramática hay que hablar de dos actores, *Shite* y *Waki*, que serían el protagonista y el antagonista, respectivamente. Pero son varios los críticos que insisten en que propiamente sólo hay un actor, el *Shite*, palabra que quiere decir «el que hace», «el que actúa». Es el personaje que lleva la máscara, el que danza, el que canta, el que sufre la transformación y el que con su actuación da vida al Nō. Zeami empezó hablando de nueve tipos de personajes (de «cuerpos» posibles) que podía representar el *Shite*: la mujer, el viejo, el hombre que se representa sin máscara, el loco, el sacerdote, el guerrero en el infierno, el dios, el demonio y el extranjero procedente de Asia central; pero más tarde redujo a cinco los tipos posibles de apariencia del actor principal: el viejo, la mujer, el guerrero, el loco y el demonio, siendo los principales los tres primeros. De todos ellos se hablará en *Fūshikaden*.

El *Waki* desempeña un papel secundario (*Waki-Shite*: «el que está al lado del *Shite*»), no lleva máscara y normalmente representa a un monje, cuya función es la de propiciar la «aparición» del *Shite*. Una vez que ha cumplido su cometido, se retira a un lugar específico del escenario (*Waki-za*) y se sienta, inmóvil, mirando al público o lo que ocurre en escena. El *Waki* es el lado pasivo, negativo, oscuro (el *yin*), en contraste con el activo, positivo, brillante (*yang*) del *Shite*, y deben complementarse para lograr la armonía de la representación. Su papel a veces se reduce a ser un *medium* que con su simple presencia o mediante plegarias convoca a un espíritu, representado

por el *Shite*. Otras veces da la sensación de que todo lo que presenciamos en escena ocurre sólo en la mente o en un sueño del *Waki*.

Perteneciendo al grupo del *Shite* o del *Waki*, que aparecen en todas las obras Nō, en ocasiones puede haber una serie de actores que les sirven de acompañantes y se llaman *tsure* y *tomo*. En algunas obras actúan niños (a veces representando a personajes adultos, como el Emperador u otra alta dignidad) que son llamados *kokata*. Por último, hay un tercer grupo de actores llamados *Kyōgen* y que tienen dos funciones distintas: en primer lugar, llevan a cabo unas farsas o comedias que son representadas, a modo de entremés, entre las obras Nō de una jornada para aligerar la tensión dramática; en segundo lugar, el *Kyōgen* puede aparecer dentro de un Nō, normalmente como un pueblerino, con la función principal de contar con palabras más llanas lo que está ocurriendo en escena, dando así tiempo al actor principal a cambiar de vestuario y de máscara en aquellas obras, divididas en dos partes, en que el *Shite* representa dos apariencias distintas.

Para que el lector se vaya familiarizando con las historias del Nō y pueda ir comprendiendo la relación entre tipos de actor y personajes, podemos contar esquemáticamente la línea argumental de un drama típico[17]. Si, por ejemplo, se centra en la figura de un guerrero, la obra, dividida en dos actos, podría desarrollarse así: en la primera parte un monje ambulante (*Waki*) viaja por una determinada región y se encuentra con un viejo (*Shite*); éste le cuenta que en las proximidades de aquel sitio tuvo lugar hace tiempo una batalla en la que un guerrero famoso y valiente fue asesinado y se dice que su espíritu, que no ha alcanzado el reposo eterno, ronda por aquellos lugares. Tras contar algún episodio relacionado con esos sucesos, se va. Después de un interludio en el que un actor *Kyōgen* relata de modo más llano y accesible lo que acaba

de suceder, comienza la segunda parte. Es entonces cuando ante el *Waki* aparece la verdadera identidad del viejo, que no es otra que la del espíritu del guerrero, quien ejecuta una danza que cuenta su muerte, mientras el monje recita *sutras* para tranquilizar a la aparición. Una vez acabada la danza, el guerrero se retira y termina la representación[18].

Es importante señalar la presencia obligada de unos participantes especiales, llamados *kōken*, cuya misión es la de ayudar al *Shite* a colocar sus vestidos, entregarle y retirarle los instrumentos que pueda necesitar y, en general, velar por la buena marcha del espectáculo. Digo que es importante por lo significativo del hecho de que son unos hombres visibles físicamente en escena, pero inexistentes teatralmente, sin función dramática en el desarrollo de la acción.

El arte del actor debe aprenderse desde niño en una escuela a través de una disciplina y de un entrenamiento dirigidos por un maestro que transmite los secretos, las habilidades y los métodos de representación. Hay cinco escuelas de *Shite* en el Nō: Kanze, Hōshō, Komparu, Kongō y Kita; todas comparten una raíz común, pero muestran sensibles diferencias entre sí, existiendo distintas variantes en la manera de representar una obra (*kogaki*). Desde hace cientos de años cuentan con la inestimable ayuda de todo un *corpus* escrito de teorías y comentarios, como los de Zeami, que abarca unos dieciocho *Tratados*. Pero no todo se puede aprender en los libros: la pose de mirar la luna o su reflejo o hacia el suelo, de un modo tan sutil como debe hacerse, por ejemplo, en *Matsukaze*, junto a otro número de finos detalles, sólo puede ser enseñado por *kuden* (tradición de persona a persona); es algo que sólo puede aprenderse a través de las indicaciones de un maestro durante las sesiones de entrenamiento. Por eso la organización de los actores según el sistema *iemoto* (que también se sigue en otras actividades artísticas japo-

nesas) es fundamental: *iemoto* se escribe en japonés con dos caracteres que significan «casa» y «origen» y designa al modo de organizarse los artistas en escuelas dirigidas por un maestro que, a través de enseñanzas recibidas hereditariamente de otros maestros, transmite los métodos y las técnicas de actuación, indicando precisamente cómo deben hacerse las cosas. De este modo se garantiza la unidad del arte y la pervivencia de la tradición.

Todos los participantes en el Nō están agrupados en escuelas y familias distintas, que mantienen algunas diferencias de matiz entre sí. Los músicos, los componentes del coro y los *kōken* o ayudantes pertenecen a las escuelas del *Shite*. Los que actúan como *Waki* se agrupan en otras escuelas diferentes y los *Kyōgen* tienen las suyas propias.

4. *Accesorios y utilería del actor en escena*

El escenario del Nō no está separado de los espectadores por ningún telón y, salvo el pino y las cañas de bambú pintados como fondo, no contiene nada en su interior. Sólo hay la desnuda superficie de madera pulida por la que se deslizan los actores, que calzan una especie de calcetines de tela blanca (*tabi*), con el pulgar separado[19]. Es, pues, un espacio abierto y vacío, sin decorados ni mobiliario realistas, en el que todo puede ocurrir. Y es justamente gracias a la ausencia de una escenografía realista, con pocos accesorios, por lo que puede ofrecerse a los ojos del espectador una extraordinaria fantasmagoría de lugares y situaciones, en la que la atención se centra en el vestuario y la máscara como elementos básicos de la expresión corporal del actor.

Hay toda una larga serie de accesorios portátiles en la escena desnuda del Nō que en ciertos momentos de la representación pueden servir para situar la acción, con alguna determinada referencia, o para distinguir y clasificar a determinados personajes. Pueden dividirse en tres

tipos: 1) *Tsukurimono*: normalmente construidos con madera o bambú por los propios actores; son llevados a la escena y retirados según convenga por los ayudantes y son siempre simples, sugiriendo en esquema el objeto que quieren representar: una pequeña casa, un refugio, una choza, una barca, un altar, la puerta de un templo..., 2) *Ko-dōgu*: son objetos personales, de representación realista, como antorchas, espadas, lanzas, abanicos, redes y cañas de pescar, sombreros y tocados... y 3) *Tayō-dōgu*: son objetos de variado uso, como una plataforma pequeña que sirve para indicar que el que allí se suba está en un sitio elevado (una montaña, las nubes...), llamada *ichijō-dai*; o el *katsura-oke*, una especie de caja cilíndrica lacada que sirve, entre otras cosas, para que el *Shite* se siente. Pero, sobre todo, el accesorio más importante es el abanico: puede representar muchos objetos, como un recipiente para beber, una flauta, una pala, un pincel..., pero su función fundamental es la de servir como elemento esencial de expresión en la danza, como una prolongación del cuerpo del actor. Hay toda una serie de gestos codificados en la danza con el abanico, entre los que destaca la expresión para mirar a la luna (*tsuki no ogi*). El diseño pintado en el abanico y sus colores varían según el papel y en ocasiones de escuela a escuela.

Los vestidos del Nō, de exquisitos y suntuosos materiales (como el brocado y la seda), son sin excepción todos espléndidos, ya los lleve un actor que representa una princesa o una pescadora, un general o un sacerdote, pero los colores y diseños se modifican de acuerdo con las características de cada personaje y de cada obra. Aunque hay fuertes tradiciones que dictan la vestimenta que debe ser puesta en determinados papeles, el actor antes de entrar en escena elige el vestido según el énfasis que desea dar a su interpretación y las impresiones que quiera provocar o sugerir. Suelen ser muy voluminosos, desdibujando el contorno del cuerpo del actor, lo que, junto con la más-

cara, contribuye a intensificar el ambiente de irrealidad, fantasmal, propio del Nō.

El abanico es un accesorio fundamental del actor y el vestuario le da su figura, pero es la máscara el elemento más importante. Ella define, distingue e identifica al Nō, es su vida y su espíritu, la condensación del arte. Algunas han sido consideradas tesoros nacionales y son expuestas en museos como obras de arte y conservadas por las familias de actores como auténticas joyas. La máscara del Nō es de madera de ciprés (*hinoki)* normalmente procedente del valle de Kiso. Está esculpida y pintada con gran cuidado, pues el rasgo trazado con tinta de carbón (*sumi*) sólo puede ser ejecutado una vez. Se fija a la cabeza por dos cintas anudadas en la nuca y suele ser más pequeña que la cara de un hombre, por lo que no puede cubrirla totalmente. Al contrario que la máscara griega, la del Nō apaga y deforma el sonido de la voz, contribuyendo aun más a la ininteligibilidad de un texto verbal ya casi incomprensible hoy.

En principio sólo el *Shite* lleva máscara, aunque a veces algún actor secundario (*tsure*) puede llevarla cuando representa a una mujer o a un ser sobrenatural[20]. Los expertos distinguen más de cien tipos de máscaras Nō, con muy diferentes rasgos, colores y fisonomías: de viejo, de mujer joven, de mujer vieja, de fantasma, de mujer celosa, de guerrero, de hombre joven, de seres sobrenaturales...; las hay grotescas, horribles, sonrientes, serenas, melancólicas, fieras...; con grandes narices, de lengua roja, con los dientes ligeramente ennegrecidos, con los labios gruesos, de ojos saltones, de ojos suave y ligeramente delineados...; rojas, doradas, blancas, marfileñas...

Pero quizás sea más útil, como hacen los principales libros sobre el asunto, clasificar la gran diversidad de máscaras en tres tipos: 1) aquellas que reflejan un momento de la expresión facial que es captado y reproducido de forma exagerada (con ojos enormes, gran nariz, con cuer-

nos, con grandes dientes, de colores muy vivos...); 2) aquellas de representación realista (como las de expresión de viejo o de hombre enfermo); 3) aquellas máscaras consideradas simbólicas, porque aunque son neutras de expresión, son adecuadas para reproducir diferentes cambios de emoción en el personaje. Las más representativas son las de mujer (*waka-omote*).

Komparu Kunio (1983, 229), a quien seguimos para muchas precisiones de esta introducción, afirma que las técnicas del actor para usar la máscara en el Nō son claras y simples y que, aunque podrían señalarse gran variedad de gestos, todos se reducirían a estos básicos: normalmente para expresar alegría el actor puede «iluminar la máscara» (*omote o terasu*) inclinándola un poco hacia arriba o puede oscurecerla («nublarla», *omote o kumorasu*) inclinándola hacia abajo y haciendo que le dé cierta sombra, para expresar tristeza. Puede mover la máscara de lado a lado con rapidez («cortar la máscara», *omote o kiru*), mostrando emociones fuertes, como la ira, o lenta y repetidamente («usar la máscara», *omote o tsukau*) para expresar diversas emociones profundas.

5. *La música, los gestos y la danza*

La orquesta del Nō está compuesta por una flauta travesera (*fue* o *nōkan*) y dos tambores con forma de reloj de arena: uno, pequeño (*ko-tsuzumi*) que, apoyado en el hombro derecho con la mano izquierda, se toca con la derecha, y otro mayor (*ō-tsuzumi*) que se toca sobre la rodilla izquierda también con la mano derecha. Ocasionalmente, y para dar mayor volumen e intensidad al sonido orquestal, puede utilizarse otro tipo de tambor (*taiko*) más grande, que se hace sonar con dos baquetas. Las intervenciones musicales tienen lugar sobre todo en tres momentos: para preparar la entrada del actor, para sostener el canto del actor o del coro y como acompaña-

miento rítmico en una danza o en un recitado del coro mimado por el actor. Es muy significativo de los instrumentistas que tocan los dos tambores principales (*tsuzumi*) el ser los encargados de emitir una serie de gritos (*kakegoe*), de sílabas sin significado, que llevan el ritmo de la representación y marcan las diferentes medidas musicales[21]. Aparte de esta función, estos gritos dan al Nō un inconfundible y muy característico ambiente sonoro.

Normalmente el coro está compuesto por ocho cantantes, que pertenecen a la misma escuela que el actor principal. Se sientan en dos filas, están inmóviles durante todo el espectáculo y todos llevan un abanico cerrado que en el momento de su intervención apoyan sobre la base, colocándolo horizontalmente delante de ellos cuando no intervienen. No toman parte en la acción y su función es la de presentar la escena, describir paisajes, comentar la acción y a veces hablar por boca del *Shite* o del *Waki*, en su peculiar canto unísono.

La música del Nō se divide en una parte instrumental (*hayashi*) y una parte vocal o canto (*utai*). El canto tiene gran influencia del *shōmyō*, empleado por los monjes budistas durante la celebración de sus ceremonias de culto. La música instrumental deriva del *gagaku* (parte musical de las danzas *bugaku*), y la mayor parte de la terminología usada en el Nō procede del *shōmyō* y del *gagaku*. El actor utiliza su voz natural, y no el *falsetto* como en el Kabuki y en otras artes teatrales japonesas como el *jōruri*. Su canto se desarrolla en unidades o frases musicales (*ku*) de 12 sílabas, con dos hemistiquios de 7 y 5 sílabas respectivamente. Usa siempre una respiración diafragmática que, apoyándose en el pecho y la cabeza, hace resonar la emisión en el interior de la cavidad oral (en la garganta, diríamos), resultando un sonido intenso, gutural, como «atragantado», que contrasta fuertemente con la voz usada en el canto occidental (sobre todo en la ópera) que

proyecta la voz hacia el exterior, valorando la limpieza de la emisión.

Por otra parte, los movimientos de todos los personajes siguen una estudiada coreografía y, como parte de la estructura de la obra, el *Shite* normalmente realiza varias danzas, algunas muy cortas, apoyadas en la música vocal, así como una danza larga apoyada en la música orquestal. El desarrollo de los gestos y movimientos se compone de «unidades de movimiento» llamadas *kata,* y así como el lugar de la representación se divide en una serie de unidades espaciales *(za)* y el canto en frases o unidades musicales de 12 sílabas, la danza se construye sobre módulos o «unidades de movimiento» con múltiples combinaciones posibles.

En general puede decirse que la danza del Nō consiste en unas posturas básicas (*kamae*) y en unos patrones o fórmulas (*kata*) de baile de cuya combinación resultan los pasajes danzados. Del mismo modo que las letras forman palabras, y las palabras oraciones para formar a su vez una historia, el encadenamiento de gestos y movimientos forman unidades mayores que componen las danzas que forman el Nō. Se llegan a contabilizar hasta 250 unidades de movimientos que pueden reducirse a 30 básicas que pueden ser combinadas y repetidas dentro de una estructura regular.

Los movimientos pueden ser realistas (como leer un texto, sostener un rollo con las manos o herir con una espada), simbólicos, con significado (como el acto de llorar, que se evoca elevando suavemente una o las dos manos hasta los ojos y bajándolas de nuevo) y abstractos (como los golpes, *ashibyoshi*, con el pie del actor sobre la escena). Otro modo de catalogarlos es como formas dramáticas (narrativos o líricos), formas estrictamente danzables (sin contenido) y descriptivas (contemplar la luna, danzar en las olas, disfrutar de una dulce brisa...). Todos los gestos, hasta los realistas, están reducidos a su mínima

expresión, desprovistos de todo lo superfluo, y son altamente estilizados. Se suele decir que la base de la actuación en el Nō reside en detener cada movimiento justo en el momento en el que los músculos están tensos. El ritmo de *jo-ha-kyū* es el que rige cada movimiento: la acción comienza suave y grácilmente (*jo*), gradualmente incrementa su velocidad y su tensión (*ha*) y finalmente alcanza el climax (*kyū*), donde absorbe una inercia que le lleva hasta una abrupta parada final[22].

Ciertamente, según los estudios de los especialistas y los tratados del Nō, toda la representación está estructurada según el principio *jo-ha-kyū*, cuyas tres fases, como escribe Barba (1990, 31), «caracterizan los átomos, las células y los órganos de los espectáculos japoneses. Se aplica a la entera acción del actor, a cada uno de sus gestos, a la respiración, a la música, a cada escena, a cada drama, a la composición de una jornada Nō. Es una especie de código de la vida que recorre todos los niveles de organización del teatro». De este modo se aprecia que no es una simple subdivisión en tres partes del incremento del *tempo* y de la intensidad de la acción, sino que «gobierna todos los ritmos del Nō, basándose en la premisa de que *jo-ha-kyū* es el ritmo natural de la vida humana» (Komparu, 1983, 29).

6. *El elemento literario*

El repertorio actual del Nō se compone de unas doscientas cuarenta piezas que suelen dividirse en cinco grupos, según el papel que represente el *Shite*:

1) *Waki Nō* (o *kami mono)*: el *Shite* representa a una deidad.

2) *Ashura Nō* (o *shura mono*): el protagonista suele representar el espíritu de un guerrero.

3) *Katsura mono* (también *onna mono*): el *Shite* adquiere la apariencia de una mujer.

4) *Yobanme mono*: sobre todo contiene obras sobre personas enloquecidas (*kyōran mono*) o espíritus vengativos (*onryō mono*).

5) *Kiri Nō*: el *Shite* representa a seres sobrenaturales (demonios, monstruos...).

La mayoría de las obras proceden de clásicos literarios bien conocidos, de cuentos, de leyendas, de mitos..., destacando sobre todo entre sus fuentes las historias de *Genji*, de *Ise* y de *Heike* (*Genji monogatari, Ise monogatari* y *Heike monogatari*). Para elevar el tono lírico del Nō es muy frecuente la inclusión de poemas extraídos de las antologías clásicas japonesas (*Man'yoshū, Kokinshū, Shinkokinshū, Shūishū*...) o de colecciones de poetas chinos, que a veces son explícitamente citados con leves variaciones o claramente aludidos.

Los argumentos suelen ser muy simples y a veces constituyen más bien una serie de instantáneas que el actor y el espectador organizan dramáticamente. Aunque el desarrollo de una obra suele durar en torno a una hora, los argumentos no sobrepasan las diez o doce páginas y pueden ser resumidos en uno o dos párrafos. Por ejemplo la gran obra *Hagoromo*, que presentamos aquí traducida, está basada en una famosa leyenda que todos los japoneses conocen desde la escuela y cuenta simplemente cómo en la playa de Mio un pescador encuentra un precioso vestido de plumas colgado de un pino. Cuando va a cogerlo, aparece una deidad femenina y le dice que el vestido es suyo y le implora que se lo devuelva. Tras algunas dudas el pescador accede con la condición de que el ser sobrenatural baile para él. El ser celestial acepta, coge el vestido y danza mientras gradualmente desaparece en el cielo.

Aunque hay pasajes en prosa y otros en verso sin un número fijo de sílabas, la forma clásica japonesa *tanka* le confiere a la poesía del Nō su tono distintivo, usando principalmente la tradicional alternancia de versos de cin-

co y de siete sílabas. El lenguaje poético destaca sobre todo por el uso de una imagen dominante que da unidad y coherencia al texto y orienta y centra la actuación del actor. La rica «imaginería» puede apuntar a la nieve (*Hachinoki*), la luna (*Obasute*), un río (*Eguchi*), el pino (*Takasago*), las olas (*Suma Genji*)... Ezra Pound (1959, 27), fascinado por el ambiente y la poesía del Nō, veía en este recurso de intensificación mediante una imagen recurrente uno de sus mayores atractivos poéticos, que siempre podían ser conservados en la traducción.

Además de en imágenes, los textos son ricos en todo tipo de técnicas de interacción verbal: asociaciones de palabras, paronomasias, dilogías, juegos de polisemia y sinonimia que van creando un complejo lenguaje conceptista que favorece el tono ambiguo y alusivo del Nō, aunque se complique excesivamente la comprensión de los textos con este desaforado gusto por la agudeza verbal. Destacan especialmente tres procedimientos técnicos muy frecuentes:

1) *Kakekotoba* o «palabra pivote»: es un término clave que actúa como eje que liga dos ideas diferentes. Por ejemplo, en *Hanjo*, en la primera intervención del *Waki* y del *Waki-zure* se dice en un momento dado: «Fujinoneno, *yukite* miyakoni kataran». La palabra *yukite* es aquí un *kakekotoba*. Significa «yendo, estando», pero contiene otro término, *yuki*, que significa «nieve». *Yukite* sirve de gozne sobre el que giramos hacia *Fujinoneno*, refiriéndose a la nieve sobre el monte Fuji, o hacia *miyakoni*, refiriéndose a «estar en la capital». Por eso nuestra traducción del pasaje es: «y cuando *estemos* en la capital / contaremos recuerdos del monte Fuji *nevado*».

2) *Makurakotoba* o «palabra almohada» es un término *A* que aparece asociado fuertemente a otro *B*, de tal manera que siempre que se dice *B* se le antepone *A*. Como

Homero cada vez que habla de la aurora convencionalmente se refiere a sus «rosados dedos» o califica a Aquiles recurrentemente como «el de pies ligeros», por ejemplo, en la poesía japonesa cada vez que se habla del «cielo» (*ame*) se le asocia el epíteto «ancho y eterno» (*hisakata*), como aparecerá de modo relevante en *Hagoromo*.

3) *Engo*: un procedimiento por el cual se relacionan elementos de un poema en virtud de un parecido sonoro o semántico o porque convencionalmente se hace así en la tradición poética. Estas asociaciones permiten hacer ecos (de sonido y de sentido) y juegos de palabras estableciendo isotopías y dando unidad al texto. Por ejemplo en *Hagoromo* hay un pasaje en que se dice: «*tsuki* kiyomigata Fuji no *yuki*» («la luna clara en la laguna de Kiyomi, la nieve del monte Fuji»). Aquí se juega con las palabras subrayadas («luna» y «nieve») de evidente parecido fónico y de larga tradición poética, asociándose por el sonido y permitiendo la reunión de las imágenes de la luna y la nieve.

Junto a estas características (brevedad y sencillez del argumento, *tanka*, riqueza de imágenes, lenguaje conceptista) debe destacarse el alto contenido de referencias y alusiones de tipo «religioso» en un ambiente de misterio, fantasmal, en el que abundan las apariciones, las reencarnaciones y los espíritus. Aquí se puede apreciar el fuerte peso de la tradición fundada por Zeami[23] que, yendo contra la corriente del repertorio de obras que tratan de seres humanos vivos, basadas sobre todo en la mímica y la actuación realistas, creó el Nō «visionario» o «fantástico-ilusorio» basado en el canto y la danza que transciende los límites de tiempo y espacio en un mundo elegante, estilizado y refinado. Por eso dos terceras partes de las obras de Zeami son visionarias, y la imagen general que normalmente se tiene del Nō se refiere a acontecimientos protagonizados por fantasmas o personajes poseídos.

A pesar de la riqueza y de la complejidad del lenguaje poético japonés utilizado en el Nō, no se olvide que el interés teatral no será descubierto única ni principalmente a través del análisis literario del texto verbal sino de la atención a todos los aspectos de la representación, de la ejecución conjunta de gestos, canto y danza en un cuidadísimo y detallado ambiente plástico creado por la peculiar arquitectura escénica, la suntuosidad del vestuario, la expresión de la máscara y la actuación del actor.

7. *Desarrollo del espectáculo*

Una jornada completa de Nō debería constar de la puesta en escena de cinco obras entre las cuales se intercalan tres farsas cómicas (*Kyōgen*) que sirven de contrapunto y relajan el tenso ambiente creado por el Nō[24]. Cada una de las cinco piezas Nō se corresponde con cada una de las cinco categorías de obras según el carácter del personaje principal: dios, guerrero, mujer, loco y demonio. Pero lo más habitual, hoy en día, es que sólo se representen dos o a lo sumo tres obras en una misma sesión. Si no se representan los *Kyōgen*, en los intermedios suelen mostrarse actuaciones, en traje tradicional, con extractos de otros Nō. Hay varios tipos de extractos: un ejecutante canta un solo importante de una obra (*dokugin*); un coro ejecuta algún fragmento famoso de una pieza (*suutai*)..., pero sobre todo destaca la danza (*shimai*) realizada por un actor, con su abanico, acompañado por el coro.

Son muchas las posibles variaciones en el orden de aparición de los personajes, según la pieza, pero en general cada obra Nō del programa transcurre de la siguiente forma. Al comenzar la representación dos ayudantes levantan con gran cuidado la cortina del extremo del puente y la orquesta es la primera en entrar en escena, así como al final será la última en salir. Los dos tamborileros principales llevan una silla plegable y se colocan en los lugares

asignados (en *ato-za*) mientras el flautista y el instrumentista de *taiko* (si interviene en la obra) van a sus sitios y se sientan en el suelo al modo japonés. Por la pequeña puerta corredera hace su aparición el coro, que se coloca en su lugar correspondiente (*jiutai-za*). Tras unos momentos de silencio, el flautista da las notas iniciales, agudas y fuertes, y comienza la obra. Lo más frecuente es que entre el *Waki*, quien con lentitud y ceremonia va desarrollando su parte y acaba colocándose en su «puesto de observación», junto al pilar que lleva su nombre (*Waki-za*). En una atmósfera cargada de atención expectante, de serenidad y de silencio entra entonces el *Shite* y realiza su parte, recitada, cantada y danzada, con apoyo del coro o de la orquesta. Mientras tanto los instrumentistas tocan y dan sus peculiares gritos; los asistentes (*kōken*) ayudan al actor principal en escena (si es necesario le arreglan sus vestidos o le alcanzan y retiran la utilería pertinente); el *Kyōgen* habrá entrado sigilosamente y se habrá colocado en su lugar, a la espera de su intervención. Todo transcurre según una minuciosa programación. Cuando acabe la obra, tras la larga danza final del *Shite*, el actor principal saldrá de escena y no volverá para recibir aplausos, aunque éstos se produzcan en la sala. Los últimos en irse, por donde han entrado, serán el coro y la orquesta y todo volverá al silencio.

Los rasgos que, en mi opinión, caracterizarían al espectáculo Nō serían:

— el peculiar espacio escénico en el que tiene lugar la representación: el puente, la escena desnuda, la imagen del pino pintada en el fondo...;

— el caminar deslizante de los actores, con sus *tabi* blancos;

— el vestuario y la máscara del personaje principal, de aspecto no humano, como si de una aparición fantasmal se tratara;

— el sonido gutural del canto del *Shite*, apagado y distorsionado por la máscara;

— el singular ambiente musical creado por el canto del coro, el sonido de la orquesta y los gritos de los instrumentistas;

— los inexpresivos rostros y la inmovilidad del coro y de todos los participantes en el momento de no intervención;

— los golpes del actor con el pie, que hacen retumbar la escena;

— la presencia de los *kōken* o ayudantes, con existencia física pero no dramática;

— el aspecto solemne de ceremonia, en la que todos los gestos y movimientos están cuidadosamente estudiados;

— la lentitud, los largos espacios de silencio sin que nada «ocurra»;

— todo ello, combinado, proporciona una imagen de ambiente fantasmal, onírico, irreal, ajeno a toda referencialidad mimética, como de otro mundo.

V. ZEAMI Y LA TEORIA DEL TEATRO

1. *Vida de Zeami*

Con precisión no se sabe mucho de la vida de Zeami. Incluso hay dudas sobre su fecha de nacimiento, aunque hoy se coincide en admitir que nació en 1363. Era hijo del famoso actor y dramaturgo Kan'ami, de quien aprendió desde niño el arte de actuar. Con doce años actúa junto a su padre en un espectáculo ante el joven *Shōgun* Ashikaga Yoshimitsu, que queda prendado de la belleza y de las maneras del muchacho. Este encuentro será decisivo para la educación de Fujiwaka (como era conocido entonces Zeami) y para el futuro del Nō (llamado *sarugaku Nō* por

esa época), que serán protegidos por el *Shōgun* desde entonces. Zeami entra en contacto con los círculos culturales de la Corte, sobre todo con el grupo de poetas encabezado por Nijō Yoshimoto, y va adquiriendo una formación clásica que resultará crucial para desarrollar y completar el proceso de refinamiento y de elegancia que había iniciado Kan'ami. Se sitúa, así, en una inmejorable posición de favor en la Corte, pero, por otro lado, también recibirá los dardos de la envidia y la animadversión de aquellos cortesanos que no veían con buenos ojos la relación homosexual que fue naciendo entre el *Shōgun* y aquel simple actorzuelo. En 1384 muere Kan'ami, y Zeami, con veintiún años, se convierte en el jefe de la compañía de actores y pronto empieza a redactar unos tratados que recogen las enseñanzas de su padre y lo que ha ido aprendiendo de su experiencia como joven actor. En 1408 muere su protector, Yoshimitsu, y su sucesor Yoshimochi parece más inclinado a favorecer al otro tipo de teatro de la época (*dengaku Nō*), aunque sigue actuando con éxito. Hacia 1422 se hace monje y desde entonces se aprecia una mayor interiorización en su arte que le lleva a una mayor profundización en el contenido metafísico de su doctrina, con fuerte influencia del pensamiento budista. 1428 marca el comienzo de un periodo muy duro para Zeami: muere Yoshimochi y el nuevo *Shōgun*, Yoshinori, se muestra claramente desfavorable hacia Zeami y su hijo Motomasa, prohibiéndoles algunas actuaciones, no se sabe muy bien por qué. En 1430 el segundo hijo de Zeami (Motoyoshi) decide abandonar la carrera de actor y se retira a la vida monacal. Dos años más tarde muere Motomasa, el hijo en quien Zeami había depositado todas sus esperanzas para la continuación de su tradición teatral, y en 1434, cuando tiene setenta y un años, es desterrado a la isla de Sado, donde escribirá varios textos importantes. Aunque no se conocen bien los motivos del destierro, algunos investigadores piensan que se debió a que el *Shōgun* Yoshinori había pretendido, sin éxito,

que Zeami transmitiera la sucesión de su familia a On'ami (favorito del *Shōgun* y sobrino de Zeami, con quien no estaba en buenas relaciones). La tradición cuenta que intervino el mismo Emperador, perdonando a Zeami y permitiéndole regresar del exilio para vivir con su yerno Zenchiku, que sería su heredero intelectual.

El investigador y crítico Benito Ortolani, en su fundametal obra *The Japanese Theatre* (1995, 98), ha resumido así la importancia de Zeami: «Fue el mejor actor de su tiempo, el principal escritor de la tradición Nō, el primer —y hasta el momento— más importante teórico de la estética teatral en la historia intelectual de Japón, un productor teatral y director artístico poderoso e innovador y un aclamado músico y coreógrafo responsable de hacer del Nō un continuo éxito durante siglos. Todos estos logros le dan un lugar único como uno de los muy pocos grandes genios en la historia del teatro mundial».

2. Fūshikaden *y los tratados teatrales*

Aunque en el siglo XVII se habían publicado algunos textos teóricos sobre el Nō (me refiero a la edición impresa de *Hachijō-Kadenshō*, considerada espuria), ha habido que esperar hasta el siglo XX, cuando por azar fueron descubiertos en 1908 unos manuscritos en un establecimiento de libros de segunda mano, para que se hayan empezado a difundir públicamente las enseñanzas de Zeami. Desde 1909, en que Yoshida Togo publicó dieciséis textos de Zeami, hasta 1956, en que se encontró una copia del tratado *Shūgyoku tokka*, un total de veintiún escritos han visto la luz. Habría que hablar propiamente de dieciocho tratados de Zeami, puesto que dos de esos veintiuno no son estrictamente «tratados» (*Museki isshi* y *Kintōsho*) y un tercero (*Sarugaku dangi*), muy importante, es realmente de su hijo Motoyoshi, aunque contenga

enseñanzas y recuerdos de Zeami. No obstante estos veintiún escritos son publicados juntos en las ediciones modernas.

Al igual que otras disciplinas artísticas japonesas que mantienen una tradición secreta de enseñanzas, en el Nō se han ido guardando de generación en generación algunos textos teóricos (principalmente debidos a Zeami y Zenchiku) que contienen el fruto de su meditación sobre el arte y de su práctica como actores. *Fūshikaden*, que hemos traducido como «Transmisión de la flor y de los estilos de interpretación», es el primero y más extenso de los tratados de Zeami y la base para la interpretación de los posteriores. En él aparece el vocabulario básico que será más adelante desarrollado en otros textos teóricos como *Kakyō* («El espejo de la flor»), *Shikadō* («El libro de la vía que lleva a la flor»), *Kyūi* («La escala de nueve grados») o *Kyakuraika* («La flor que retorna»), que complementan a *Fūshikaden* y dan una idea más profunda del arte teatral Nō.

Se compone de una breve introducción seguida de siete libros o capítulos. Los cinco primeros se escribieron hacia 1402 y los dos últimos se completaron hacia 1418. En buena parte contiene recuerdos de las enseñanzas de Kan'ami, pero poco a poco se va observando mayor independencia y novedad en los juicios de Zeami. No cabe duda de que hay algunas consideraciones del tratado que son muy especializadas y de casi estricto interés para el profesional del Nō, pero hemos preferido traducirlas, a pesar de su probable aridez, para tener una visión global pero completa del contenido de *Fūshikaden*. Debe quedar bien claro que es un tratado primerizo, de un Zeami joven que todavía no ha alcanzado la cima. Es representativo de un Nō todavía en formación: el Nō crece con Zeami y se desarrolla y acaba de formarse con el progreso de su conocimiento y de su obra. No se olvide que después, cuando en la época de los Tokugawa se fija definitiva-

mente el Nō, han pasado más de doscientos años y el espectáculo ha variado algo: en el *tempo*, en algunas características del escenario y, sobre todo, en el rigor de una reglamentación que deja poco margen al intérprete para desplegar sus recursos según su inspiración.

3. *Tres conceptos fundamentales:* hana, monomane *y* yūgen

Durante una lectura pausada y con ayuda de nuestras anotaciones se podrá ir adquiriendo conocimiento de la teoría de Zeami. Zeami —es preciso tener esto en cuenta— siempre piensa en la representación, y dirige sus meditaciones a la actuación teatral, no pretendiendo escribir un tratado filosófico o estético, aunque así haya sido considerado por muchos desde Occidente. De toda la teoría que se contiene en sus escritos hay que destacar tres términos, que se irán matizando a medida que progrese la lectura del tratado, sobre los que gira su concepción teatral en esta primera época de su producción:

Hana: literalmente significa «flor». Las evocaciones de la flor en la cultura japonesa, que sin duda laten en el uso que de la palabra hace Zeami, son muy variadas: la flor de loto, que simboliza la iluminación, la suprema verdad y la perfección en el pensamiento budista y que tiene gran importancia en la imaginería del budismo esotérico; la flor natural, que por antonomasia designa a la flor de cerezo, objeto de veneración y de ceremonia aún hoy, como brillo y esplendor de la primavera; la flor que es utilizada como símbolo de la belleza en los tratados poéticos de *renga* (tipo de poesía realizada en colaboración)...

En el teatro *hana* se refiere al momento del florecimiento del arte del actor, arte que brota de su interior y se muestra ante un público que lo reconoce como «belleza», sorprendido por su interés y su novedad.

Monomane: significa «imitación» y se refiere al arte de parecerse al objeto que quiere imitarse. Esta imitación no pretende única ni principalmente lograr un parecido realista, sino que busca extraer del objeto su esencia y reproducirla sobre la escena mediante un retrato estilizado y esquemático que contenga sus rasgos más representativos. A medida que pasan los años Zeami se irá convenciendo de que hay tres «imitaciones» fundamentales, bien diferenciables, que están en la base de las demás: el viejo, la mujer y el guerrero.

Yūgen: es el concepto más complejo, más difícil de traducir y más cambiante de toda la teoría de Zeami. Tiene una larga historia intelectual y estética que se remonta a la China del siglo III. Varía mucho desde su uso en *Fūshikaden* (significando «garbo», «gracia», «elegancia refinada») hasta los tratados de la edad madura en que deriva hacia un tipo de encanto misterioso y profundo, inefable, con un componente de tristeza. De todas formas es un sutil concepto poliédrico, susceptible de muchos matices, que puede ir mostrando, según el contexto, sucesivas caras: garbo, brillantez, delicadeza, misterio, encanto, gracia, elegancia...[25].

Para resumir los tres conceptos: recordemos que uno de los principios del budismo es que la realidad es ilusoria y que la verdad está más allá de la apariencia. Por ejemplo, «el viejo» posee una cualidad interna bella, delicada, elegante (*yūgen*) que no se podría manifestar a través de la sola imitación de los rasgos externos. Además, o más allá, de las arrugas, de la enfermedad y del deterioro de «la vejez», se conserva un encanto sutil, refinado, tan propio del viejo o más que la simple apariencia física del cansancio y de la edad avanzada. Manifestar la apariencia física correctamente (*monomane*) y a la vez su belleza elegante interior (*yūgen*) es el arte de un verda-

dero actor de Nō, que así, mediante su interpretación escénica ante el espectador, será capaz de hacer brotar la flor (*hana*).

VI. ZEAMI EN LA CULTURA JAPONESA

1. *El descubrimiento de un Zeami polifacético*

Durante más de quinientos años, desde la época en que vivió Zeami hasta principios del siglo XX, la figura de Zeami no era conocida en su totalidad. Por supuesto, ya desde su propia época era muy conocido como uno de los dramaturgos de más prestigio y también como actor de primerísima categoría. Pero se tardaría mucho en reconocer a Zeami como gran teórico del teatro. Esto se debe a que los excelentes tratados que dejó para la posteridad estaban redactados «por el bien de este camino y de la casa» (Libro Quinto de *Fūshikaden*), es decir, exclusivamente para su hijo Motomasa, a quien tenía que confiar el futuro del teatro Nō. Eran «enseñanzas secretas transmitidas a una sola persona en cada generación» (Libro Séptimo) y los tratados estaban conservados en secreto en el reducidísimo círculo de la gente relacionada con el Nō. En 1909 el investigador doctor Yoshida Togo publica en Tokio *Colección de 16 escritos de Zeami* basándose en los manuscritos que anteriormente había encontrado en Tokio en una librería de viejo. De esta manera, por primera vez en la historia cultural de Japón, se conoce públicamente la existencia de los tratados de Zeami largamente guardados en secreto.

Este gran descubrimiento causó un impacto enorme y al mismo tiempo fue motivo de mucha alegría en el mundo cultural de principios del siglo. El público se quedó maravillado y sorprendido de que un actor de la lejana época de Muromachi tuviese aquellas teorías del arte tan

completas. En esos escritos se hablaba de unos conceptos tan peculiares como *yūgen* o *hana* y por su claridad de ideas y la profundidad y la minuciosidad con que se exponían sus teorías artísticas, sus tratados superaban en calidad con mucha diferencia a otros tratados ya conocidos de la misma época sobre la poesía o literatura en general. Después de este gran descubrimiento, sus tratados —*Fūshikaden*, *Kakyō*, *Shikadō* y otros— se han venido publicando hasta hoy día en sus múltiples y repetidas ediciones y consecuentemente la figura de Zeami —con sus múltiples facetas de dramaturgo, actor y teórico— ha llegado a considerarse como uno de los grandes genios en la historia cultural de Japón.

Hoy en día es casi obligatorio para los muchachos o muchachas del bachillerato en Japón leer en sus aulas unos fragmentos de *Fūshikaden* en los textos y manuales de literatura japonesa. Además sus escritos ya han dejado de ser unas simples lecciones acerca del arte escénico para convertirse en una importante fuente de inspiración para literatos, filósofos, artistas y hasta pedagogos y se yergue ante nosotros como uno de los grandes legados de la sabiduría de los genios de antaño.

A continuación trataremos primero a Zeami en su aspecto como dramaturgo y en su aportación a la literatura japonesa posterior, y luego pasemos a comentar algunos puntos de interés que se exponen en *Fūshikaden*.

2. *Zeami, creador del Nō fantástico-ilusorio*

En cuanto a la división en grupos de unas 250 obras existentes del Nō, ya durante la época del mecenazgo oficial por el shogunato de Tokugawa (1603-1867) se estableció la clasificación en las cinco categrorías de *shin* (dios), *nan* (hombre), *nyo* (mujer), *kyo* (loco) y *ki* (demonio) fijándose principalmente en el personaje que encarna el *Shite* en cada obra. Según esta clasificación, *Yashima* pertenece al

segundo grupo, *Hagoromo*, al tercero, y *Hanjo* y *Ayanotsuzumi* están agrupados en el cuarto. Y aún sigue siendo válida esta clásica agrupación. Sin embargo, a partir de los años treinta, con el avance en los estudios sobre las obras de Zeami, Kan'ami y otros autores, se ha venido tanteando la posibilidad de establecer otra clasificación, según el mundo —real o ilusorio— que se presenta en cada obra, en dos categorías básicas de *Genzai-Nō* (el Nō del mundo presente) y *Mugen-Nō* (el Nō fantástico-ilusorio).

El Nō del mundo presente nos presenta los hechos del mundo real. El *Shite* es un hombre o mujer de carne y hueso que vive la vida presente y el argumento se desarrolla linealmente siguiendo el transcurso natural del tiempo. En este tipo de obras, el *Shite* y el *Waki* suelen ser antagonistas que se enfrentan en torno a un conflicto común y el tema de la obra se concentra en el choque entre los dos personajes. Por tanto, en cuanto a la actuación de los actores en el escenario, lógicamente se da mucha importancia a *monomane* (la imitación) de la realidad, en contraste con el Nō fantástico-ilusorio en que prevalece más bien lo simbólico y lo irreal en menoscabo de la imitación. Fue Kan'ami, el padre de Zeami, quien estableció las fórmulas básicas de este tipo del Nō y lo elevó a su máxima perfección.

Entre las obras de Kan'ami, el ejemplo más típico de este género será *Jinen Koji* («El predicador Jinen») en que el *Shite* —un bonzo predicador— consigue rescatar a una muchacha de las garras del *Waki* —malvado traficante de esclavos— después de un enfrentamiento violento con éste. Zeami, como buen sucesor de la herencia artística de su padre, también nos dejó algunas obras de este tipo. Entre las cuatro obras que presentamos al lector en este libro, *Hanjo* puede ser un buen ejemplo. El desarrollo del argumento es lineal y el asunto gira en torno a los dos personajes principales —el *Shite*, como Hanago, y el

Waki, como Señor de Yoshida— que en la escena final se reúnen frente a frente para resolver su problema común.

Por otra parte, el Nō fantástico-ilusorio se refiere a aquel tipo de obras en el que el *Shite*, ya muerto tiempo atrás, hace su aparición en este mundo real en forma de fantasma o espíritu y nos cuenta los hechos del pasado. En la época de Kan'ami este tipo de teatro todavía no se cultivaba mucho y es Zeami quien le dio sus fórmulas definitivas y llegó a perfeccionarlo.

El Nō fantástico-ilusorio generalmente se compone de dos partes bien marcadas. En la primera parte, aparece un viajero —en general, un religioso en peregrinación— que desempaña el papel del *Waki*, que se encuentra con un pueblerino y habla con él. El pueblerino, después de contarle alguna historia antigua del lugar, desaparece. Y a continuación, en la segunda parte, otro pueblerino (el *Ai-kyōgen*) le cuenta al *Waki* la misma historia de antaño con más detalles. Entonces el personaje de antes (el *Shite*) vuelve a aparecer, ahora en su forma original, y por su propia boca cuenta la historia antigua y antes de desaparecer ejecuta una danza. Si el lector lee *Yashima*, que aparece traducido en este volumen, entenderá que la fórmula que hemos explicado arriba se aplica a la obra casi al pie de la letra. Al final de la obra se concluye que todo lo que ha ocurrido en el escenario ha sido un sueño o una visión que tuvo el *Waki*, justificando así la aparición de un ser irreal en el escenario. Precisamente por esta razón se emplea el nombre de *Mugen Nō* (traducido literalmente, «El Nō de ensueño y de visión»).

Ahora bien, la mayor contribución de Zeami al Nō o, en definitiva, al teatro japonés, es haber creado y perfeccionado esta forma dramática que es el Nō fantástico-ilusorio. Mientras su padre creó y perfeccionó el Nō del mundo presente basado fundamentalmente en la imitación, en el que nos presenta dos personajes mutuamente enfrentados en un conflicto común, Zeami concentra su

atención en un solo personaje fijándose en su metamorfosis tanto psíquica como física y pretende calar hondo en el interior del protagonista. Y al empezar la visión retrospectiva, logra librar al personaje principal del limitado espacio tanto temporal como espacial y consigue describir con maestría en el mismo escenario distintas manifestaciones emocionales y psíquicas —nostalgia, melancolía, desesperación, entusiasmo, exaltación, pasión, etc.— del mismo protagonista.

De esta manera, y como consecuencia, Zeami consigue unir lo épico y lo lírico en su teatro y, por esta mezcla maravillosa de los dos elementos, crea un magistral mundo artístico. En su Nō fantástico-ilusorio, el tiempo y el espacio se manejan con una libertad y naturalidad absolutas. El mundo real y el mundo sobrenatural se combinan libremente en el escenario y nos hacen adquirir una nueva y original visión de la realidad observándola, no desde el mismo mundo real, sino desde el otro mundo.

3. *Gusto por lo fantástico, constante en la cultura japonesa*

No deja de ser interesante que ya en el siglo XIV se estableciera definitivamente en Japón un teatro que se basa fundamentalmente en la expresión de lo fantástico y lo ilusorio y que ese teatro tuviera una aceptación incondicional no sólo por la clase jerárquica de la sociedad —los nobles y los samurais— sino también, y todavía en mayor grado, por el pueblo en general.

Aún hoy día, unos seiscientos años después de Zeami, el teatro Nō sigue representándose con éxito y fascinando igualmente al público de ahora. Es sorprendente en estos años la proliferación del *Takigi Nō* —representación nocturna del teatro Nō al aire libre con antorchas— en distintos puntos del país y su buena aceptación por parte del público. Parece que el gusto por lo fantástico y

lo misterioso forma parte esencial de la idiosincrasia del pueblo japonés. Creemos que ese gusto tradicional viene expresado ya allá por el siglo XIV por el teatro de Zeami para seguir luego como constante en las ideas estéticas del pueblo japonés, subsistiendo tenazmente hasta nuestros días.

Pues bien, ¿cómo podríamos resumir la influencia del teatro Nō de Zeami en otras manifestaciones artísticas posteriores dentro del contexto de la cultura japonesa? Veamos algunos ejemplos en el campo de la literatura.

Es evidente que el gusto por lo fantástico y la tendencia al simbolismo que evita lo real y lo crudo, bases que constituyen el Nō fantástico-ilusorio, habían preparado el terreno para que se produjeran obras importantes a lo largo de la historia de la literatura japonesa. Por ejemplo, el que lea *Ugetsu Monogatari* («Los cuentos de la luna pálida», 1776) de Ueda Akinari, una de las novelas más destacadas de la época feudal del shogunato de Tokugawa, encontrará sin duda el mismo mundo de fantasía y de ensueño que el del teatro de Zeami. En la época de Tokugawa el teatro Nō recibe el mecenazgo oficial de los señores feudales y se encierra en el ambiente refinado de la alta sociedad sin tener ningún contacto directo con el pueblo en general. Entonces, el pueblo, privado de su teatro Nō, tuvo que satisfacer su natural gusto por lo fantástico a través una nueva forma de teatro que era el Kabuki. Pero éste es un teatro que pone más enfasis en la imitación de lo real que el Nō y representa el gusto por lo recargado y vistoso y a veces por lo pupulachero.

El pueblo, controlado rigurosamente por unos códigos morales intransigentes y por el sistema jerárquico vigente, buscaba su vía de escape para huir a un mundo irreal y de apariciones fantasmagóricas. *Ugetsu Monogatari* viene a satisfacer ese hueco para el pueblo y de esta forma confirmar de nuevo la natural tendencia al simbolismo y el gusto por lo fantástico del pueblo japonés. Es

sabido que ya en pleno siglo XX el cineasta japonés Mizoguchi Kenji creó un maravilloso mundo de fantasía lleno de detalles simbolistas en su película *El cuento de la luna pálida de agosto,* basada en la novela *Ugetsu Monogatari* y galardonada con el Premio León de Plata en el conocido festival de cine de Venecia en 1953.

Dentro del panorama de la literatura moderna japonesa, el nombre del popular escritor Izumi Kyoka (1873-1939) se destaca por su peculiar mundo de fantasía y de misterio, y es uno de los autores en quien se nota más la influencia del Nō. Como su madre fue hija de un actor del Nō, el novelista, en su vida privada, tuvo muchos contactos personales con el mundo teatral. En sus obras se repiten constantemente los motivos relacionados con el Nō. En una de las obras suyas más conocidas *Uta andon* («A la luz de una linterna», 1910) aparece como protagonista un actor de Nō y lógicamente es frecuente la referencia a las costumbres del tradicional mundillo teatral. Sin embargo, aparte de introducir en sus novelas los elementos externos relacionados con el Nō, lo que indica con más claridad la influencia del Nō en este autor es la forma en que están estructuradas sus obras y el maravilloso mundo de fantasía que se crea en ellas. Veamos como una muestra de ello la novela *Kusa Meikyū* («Laberinto de hierba», 1908). Empieza la novela cuando Kojiro, religioso en peregrinación, llega a un pueblo. Una anciana, dueña de una venta, le cuenta dos historias misteriosas ocurridas en el pueblo: una sobre un joven enloquecido por un amor imposible a una dama del pueblo y otra sobre la tragedia de una familia solariega con cinco muertes trágicas consecutivas. Si nos fijamos aquí en la estructura de la parte introductoria, nos damos cuenta en seguida de que la novela sigue la tradicional estructura de una típica obra del Nō fantástico-ilusorio en el que el *Waki*, bonzo en peregrinación, escucha un hecho ocurrido en el lugar hace mucho tiempo a través de la boca de un lugareño. En la segunda mitad de esta novela

tenemos apariciones fantasmagóricas en la casona de la familia y finalmente aparece ante los ojos del bonzo el fantasma de una misteriosa mujer con una máscara blanca de demonio y después de entablar un diálogo con el bonzo desapararece de la casa. Esta aparición correspondería perfectamente a la actuación del *Nochi-jite* en el Nō fantástico-ilusorio. Así toda la novela sigue la esquematización del desarrollo del argumento del teatro Nō y el gusto por lo fantástico y lo misterioso da la nota básica y le confiere un encanto especial a esta obra. También en la famosa novela de Izumi Kyōka de carácter fantástico *Kōya Hijiri* («Peregrino del monte Kōya», 1900), un bonzo peregrino da entrada al argumento de la obra.

Por otro lado, el novelista introduce en sus narraciones algunas obras del teatro Nō como elemento importante para su ambientación fantástica. Por ejemplo, su novela *Rantōba no tennyo* («Dama celestial del cementerio», 1927) está muy inspirada en la obra *Hagoromo* que presentamos en este libro. El protagonista Tachibana Hachiro es actor del Nō y desesperado por su inmadurez en la actuación en dicha obra, escoge la vida de incinerador de un cementerio para poder identificarse con un ser del más allá y de esa manera adquirir una madurez suficiente para ejecutar en el escenario la danza de la dama celestial de Hagoromo. El mismo autor también escoge la obra del Nō *Chikubujima* («Isla de Chikubu») como elemento importante de su novela *Asayu* («Baño matutino», 1923) y la obra *Ama* («Buceadora»), en la antecitada novela *Unta andon*. Como demuestran claramente estos datos, si en la época medieval Zeami creó el maravilloso mundo artístico lleno de fantasía con su Nō fantástico-ilusorio, Izumi Kyōka, en el primer tercio del siglo XX, basado en esa tradición artística y con una dosis del simbolismo sutil y moderno, consigue crear unas obras que satisfacen plenamente el gusto por lo fantástico y la visión simbolista del pueblo japonés.

Posteriormente, ya en la segunda mitad del siglo XX, Zeami consigue hallar un excelente imitador de sus obras en Mishima Yukio (1925-1970). El conocido novelista, al hablar del motivo con que empezó a escribir su serie de *Obras modernas del teatro Nō* (1956), aclara que era para «dar una nueva vida tanto a la técnica del libre manejo del tiempo y del espacio como a los temas metafísicos tratados con una claridad absoluta en el Nō».

Las ocho obras que constituyen la serie se desarrollan en la época actual. Por ejemplo, en *Hanjo* Mishima hace salir a una joven loca y bella llamada Hanako en la época de postguerra. Hanako no puede olvidar a su antiguo novio que la ha abandonado y conserva con cariño el abanico que le regaló. Todos los días va a la estación de ferrocarril con la esperanza de que llegue el novio y espera allí pacientemente. Por fin, cuando un día aparece el hombre delante de la muchacha, ella, ya totalmente enajenada, no puede reconocer a su antiguo novio. Hanako sigue la vida como hasta entonces conviviendo con la pintora solterona que la protege y espera hasta la eternidad a su antiguo novio siguiendo la costumbre de ir diariamente a la estación en busca de aquel amor ideal. De este modo, la trascendencia del amor puro y eterno de la mujer salta el limitado espacio del escenario y consigue crear un maravilloso microcosmos poético lleno de espiritualidad y de simbolismo. Mishima, en su ensayo *Las obras clásicas de Japón y yo,* escribe: «Entre las obras clásicas con que me familiaricé en mi niñez durante la época de la guerra, las que me produjeron un impacto sustancial en mi personalidad y que estaban más acordes con mi sustancial forma de ser eran las piezas del teatro Nō».

Creemos que ese impacto no es privativo de un gran talento literario como Mishima, sino que es un fenómeno común a todos los japoneses cultos que hayan conocido las obras del teatro Nō en su época de formación cultural y estética.

4. *Ideas expuestas en* Fūshikaden

En *Fūshikaden* Zeami nos expone una serie de conceptos que constituyen los pilares fundamentales de sus ideas estéticas y están expresados con unas pocas palabras muy concisas: *shoshin* (espíritu del principiante); *yūgen* (lo garboso, lo grácil); *hana* (la flor), etc. Y además Zeami es muy diestro en expresar en forma de sentencia sus ideas fundamentales sobre qué criterio debe seguir el actor para llegar al máximo grado de perfección artística. Entre esas frases sentenciosas, comentaremos a continuación la de «Shūjin aigyū» («Es necesario ser querido y apreciado por todos») y la de «Hisureba hana» («Si se guarda en secreto, será flor»), que parecen ofrecer unos temas realmente interesantes sobre todo para un lector español.

En el Libro Quinto y en el Sexto Zeami nos repite con insistencia la necesidad y la importancia de contar con el apoyo del público en frases como éstas:

«El ser querido y apreciado por todos se considera como base de la felicidad en el mantenimiento de la compañía (Libro Quinto)».

«Por muy diestro que sea, no se podrá decir que es un actor capaz de aumentar la felicidad, si le faltan el cariño y el aprecio de todos» (Libro Quinto).

«Como este camino es un arte que se basa irremediablemente en los espectadores, se sigue la moda de cada época...» (Libro Sexto).

Todas estas frases coinciden en que el Nō no debe mirar sólo a una minoría de un gusto refinado y culto, sino que siempre tiene que estar atento al gusto de la masas populares. Esta idea de la necesidad de contar con el gusto del pueblo nos recuerda, salvando las distancias tanto temporales como espaciales, claro está, aquellos versos de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

«... escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto».

De todos modos, es sorprendente pensar que ya en los primeros años del siglo XV Zeami, en un país del Extremo Oriente, adelantara la misma idea que predicaría Lope unos doscientos años más tarde en un país del Extremo Occidente —valga la expresión— con un similar entendimiento de lo que es el teatro.

La segunda frase es la que aparece en el siguiente pasaje del Libro Séptimo: «Hay que saber que la flor debe ser guardada en secreto. Se ha dicho que si se guarda en secreto, será flor, y si no se guarda en secreto, no podrá ser flor».

La frase es muy concisa y ha dado lugar a un serie de interpretaciones dispares. Pero creemos que la idea fundamental que pretende expresar Zeami con esta frase se puede resumir así: para crear la sensación de belleza en la actuación escénica y conseguir el aprecio del público, es sumamente importante no hacerles ver nunca a los espectadores esa intención que lleva el actor en la mente y procurar «sorprenderles» con lo novedoso y lo inesperado. Curiosamente, es precisamente en este punto donde encontramos un gran parecido con las ideas estéticas del arte barroco de la España del siglo XVII. Guillermo Díaz-Plaja, hablando de las ideas fundamentales que sostienen el arte barroco, escribe: «*Il Barroco è l'arte di stupire*, el arte de sorprender, dice un preceptista de la nueva escuela. Para ello, la fórmula clásica es rechazada en virtud de su propia y fría perfección. La ruptura consistirá en acrecentar o disminuir radicalmente los elementos retóricos del poema: romper la equilibrada fórmula, recargando de formas el edificio o la expresión verbal sin otro fin que sorprender, que *stupire*. El arquitecto multiplicará los arcos

y volutas; retorcerá las columnas; enriquecerá los adornos; que dejan de ser elementos tectónicos necesarios para ser motivos alegóricos "gratuitos", bellos en su propia inutilidad; o reducirá a un esquematismo desnudo la apariencia de los volúmenes buscando una extraña desnudez. En ese sentido, tan barroca es una ventana churrigueresca, como el Monasterio de El Escorial»[26].

Recordemos ahora todas aquellas técnicas retóricas —*kakekotoba*, *engo*, *makurakotoba*, etc.— que se intercalan constantemente con una complejidad vertiginosa en las obras de Zeami. ¿Acaso Zeami no pretende «acrecentar radicalmente los elementos retóricos del poema para ser motivos gratuitos, bellos en su propia inutilidad»? Y todos aquellos movimientos lentos y graves de los actores del Nō, que parecen a veces por su inmovilidad aparente unas esculturas vivas, ¿no son una consecuencia de reducir «a un esquematismo desnudo la apariencia de los volúmenes buscando una extraña desnudez»?

Unos doscientos años después de Zeami, aparece el primer libro teórico sobre el *Kyōgen* titulado *Warambegusa* («Muchachadas», 1660), escrito por Ōkura Toraakira. En este tratado el autor comenta que «el Nō convierte lo falso en real, y el *Kyōgen*, lo real en falso». Todo ese mundo ilusorio del teatro Nō y todos esos personajes fantasmagóricos pudieron tomar el cuerpo «real» en la mente de los espectadores gracias a la maestría artística de Zeami. Y aún ahora, unos seiscientos años después del establecimiento del Nō fantástico-ilusorio, las obras de Zeami siguen fascinando a todos los espectadores que acuden al teatro.

NOTAS

1. A la vez se empezó a pensar que quizás habría que prestar mayor atención a los elementos no verbales de estos teatros considerados clásicos y se comenzó a reconocer el peso de lo musical, y de lo espectacular en general, en la obra de Sófocles, de Skakespeare o de Calderón.

2. Savarese, 1992, XVIII. Sobre la confrontación de los teatros oriental y occidental véase, además de la obra de Savarese, Pronko, 1967, y *Teatro Oriente/Occidente*, 1986.

3. No podremos extendernos sobre la fortuna y la influencia del arte japonés en la cultura dramática occidental, pero quede constancia de que serían capítulos inexcusables de una historia de la recepción del teatro japonés en Occidente los dedicados a Yeats, Claudel, G. Craig, Meyerhold, J. Copeau, Brecht, Britten, E. Barba y Grotowski.

4. Thomas Immos (1969, 403) piensa que al intrínseco valor del teatro japonés se añade el que nos permite investigar la historia del teatro desde los rasgos arquetípicos de la danza ritual y del drama hasta los más vanguardistas *happenings* en una serie continua. Añade con optimismo que «la investigación del teatro japonés debería permitirnos comprender mejor desarrollos similares en otras culturas en las que las viejas formas se han perdido o sobreviven sólo en restos semiolvidados. Japón nos ofrece un cuadro estratificado de la historia completa del teatro mundial».

5. Suzuki (1996, 279) lo ha expresado con claridad: «Estudiar el teatro Nō es realmente como estudiar la cultura japonesa. El Nō contiene la moral, los ideales, las creencias religiosas y las aspiraciones artísticas del pueblo japonés».

6. «El extremo cuidado con que las mujeres de la Corte elegían los colores de los doce sucesivos vestidos de seda que formaban su atuendo, la atención que ponían en el arreglo de sus largas trenzas negras, de sus rostros emblanquecidos y oscurecidos dientes, eran parte de una continua preocupación por el refinamiento; su vida cotidiana era la viva expresión de la sensibilidad artística. En esta sociedad se cultivaban la sugestión y la expresión indirecta de las emociones» (Collcut, 1990, 78).

7. Por lo general, el amplio periodo histórico de Japón que va desde el siglo XII hasta el XVI, e incluye las eras Heian tardía, Kamakura y Muromachi, recibe el nombre de Medievo (*chūsei*) japonés. El poder político pasa de manos de la Corte imperial a las de los señores de la guerra, estableciéndose gobiernos militares llamados «Bakufu» o «Shogunato». Dan comienzo siete siglos de gobierno feudal con la figura del *Shōgun*, que viene a ser el virtual gobernante de la nación bajo el reinado de un emperador de cuyo poder es expresión legítima. Asimismo, pronto la familia Hōjō ejerce de «regente» del *Shōgun* (*shikken*), instaurando como rasgo típico de la tradición política japonesa el fenómeno que consiste en mantener personajes puramente decorativos que ejercen el poder de modo nominal, mientras el verdadero poder está en manos de otros.

8. «Cuando la mente se entrenó de modo tal que es capaz de realizar un estado de vacío perfecto en el que no queda huella de conciencia, habiendo desaparecido incluso el sentido del ser inconsciente; en otras palabras, cuando se barren por completo todas las formas de actividad mental del campo de la conciencia, dejando la mente como el cielo vacío de toda partícula nubosa, un mero vasto espacio azul, se dice que el Dhyana alcanzó su perfección. En el zen debe haber *satori*; debe haber una revolución mental general que destruya las viejas acumulaciones intelectivas echando los cimientos de una nueva vida; debe haber un despertar de un nuevo sentido que revea las cosas viejas desde un ángulo de observación hasta ahora no soñado» (Suzuki, 1976, 128).

9. El budismo hindú ya incluía en la raíz de sus doctrina el término *maya*: «El acto de definir, de poner límites, de delinear, es acto siempre de división y, por ende, de dualidad, pues tan pronto como se define un límite tiene dos lados»; «[...] el hombre está siempre en peligro de confundir sus medidas con el mundo medido»; «En resumen, la doctrina de *maya* señala, en primer lugar, la imposibilidad de capturar el mundo real con la red mental de palabras y conceptos, y, en segundo lugar, el carácter fluido de esas mismas formas que el pensamiento intenta definir. El mundo de los hechos y de los sucesos es, en conjunto *nama*, nombres abstractos, y *rupa*, forma fluida» (Watts, 1990, 60-61, 63, 65).

10. «La cultura china explica la naturaleza por el principio de sincronicidad. Sincronicidad significa que existe una correspondencia entre los estados simultáneos de dos sistemas de fenómenos. La conexión entre dos fenómenos no es de causa a efecto, sino de homología entre dos fenómenos que ocurran en un mismo instante. Carl Gustav Jung, en un ensayo titulado *Sincronicidad: un principio de relación no causal*, explica cómo esta visión del mundo es precisamente la de la astrología. La tradición esotérica occidental: cábala, tarot, astrología, alquimia, está basada en el postulado de la sincronicidad» (Racionero, 1992, 11-12).

11. Estos cuatro principios (*wa*, *kei*, *sei* y *jaku*) son los selecionados por Suzuki (1996, 182-210) en sus estudios sobre el zen y el arte del té y son extensibles al resto de las artes inspiradas por este pensamiento.

12. Por ejemplo, Onami insiste más en el desarrollo externo de la representación, buscando mayor esplendor. Zenchiku, sin embargo, se preocupa por buscar una profundización en la elegancia y en el espíritu interior del arte. Nobumitsu prefiere ahondar en conflictos personales cargados de mayor realismo, elevando en importancia el papel del *Waki*.

13. De todas maneras cada vez se insiste más en investigar mejor la recepción del Nō por parte del pueblo durante el periodo de los Tokugawa. Parece que su aceptación y seguimiento fue mayor de lo se venía reconociendo hasta ahora, con gran éxito en las frecuentes y multitudinarias representaciones de *kanjin-Nō* (Nō por suscripción para conseguir fondos para la construcción de templos u obras públicas). Además ya desde el siglo XVI empiezan a proliferar los aficionados y semi-profesionales

muy interesados sobre todo en el canto (*utai*) del Nō, lo que llevará durante los siglos siguientes a una floreciente edición de textos para cantar (*yōkyoku*), con la publicación de cientos de piezas en antologías que hicieron extender y profundizar la apreciación popular del Nō (Ruperti, 1997, 12-15).

14. La escena Nō, al estar siempre orientada hacia el Sur, deja al final del puente su lado oeste, en el que simbólicamente se sitúa el Paraíso Occidental de la Tierra Pura, según el concepto budista. La Tierra Pura es un territorio sagrado, el otro mundo. El puente (*hashigakari*) une el mundo real (*butai*), donde tienen lugar los acontecimientos, con el otro mundo, el mundo de los sueños, de la ilusión (*kagami no ma*), que es a la vez espacio real, con un gran espejo ante el que el actor produce su transformación y se pone la máscara, y espacio simbólico, situado en el Paraíso Occidental, de donde proceden las apariciones. El *kagami no ma* está separado del puente por una cortina de cinco tiras de colores (verde, amarillo, rojo, blanco y violeta) como la que separa un altar del lugar para la oración en algunos santuarios. El trayecto del *hashigakari* es un puente entre el mundo ordinario y el otro mundo, el mundo exterior y el mundo interior, entre la vida cotidiana y el mundo del teatro, entre el mundo secular y el mundo sagrado.

15. Sólo me limito aquí a consignar la complejidad del asunto. Para más información véase el minucioso estudio de Komparu (1983, 109-149), que incluye más de veinte grabados, fotografías y esquemas. Es importante tener en cuenta esta división del espacio (físico e imaginario) para entender ciertas especificaciones coreográficas sobre la posición y los movimientos del actor que aparecerán en las obras traducidas.

16. Hay dos explicaciones históricas para la imagen del pino: una la muestra como un vestigio del *Sarugaku*, antecedente del Nō, que era representado en las proximidades o sobre un fondo de pinos. La otra la identifica con el famoso pino originario (*yogo no matsu*) en las cercanías del santuario Kasuga de Nara, considerado como la cuna del Nō. Simbólicamente representaría un árbol cósmico, un lugar donde residiría momentáneamente la divinidad y que serviría de *axis mundi*, punto de unión entre el hombre y lo numinoso.

17. Con la lectura de las obras presentadas en traducción se podrá ir entendiendo todo esto con mayor rigor. En su momento, y a través de las notas, iremos precisando características de los distintos tipos de actor.

18. Según cuenta el antropólogo Yamaguchi Masao (en «La dialéctica del Noh y el Kabuki», *El Público*, 1987, 10) la figura del *Waki* reflejaría una realidad histórica: «A fines del siglo XIII existía en Japón una secta budista conocida con el nombre de *jishū* que se especializaba en la comunicación con las almas de los muertos a través del canto y la danza. Al parecer, ciertos miembros de la secta visitaban antiguos campos de batalla y oraban por los guerreros que allí habían muerto. El sacerdote *jishū* na-

rraba la vida de un guerrero muerto a la gente que se reunía en torno suyo, evocando el espíritu del héroe difunto gracias al poder de su interpretación».

19. Los pies no se despegan del suelo para caminar, salvo una ligera elevación de las puntas de los dedos al final de cada paso. Esto hace que se configure una imagen muy peculiar de los actores Nō, como si resbalaran lentamente por el suelo, pulido y reluciente. Las caderas permanecen fijas y para bloquearlas mientras se camina es necesario doblar ligeramente las rodillas y usar el tronco como bloque único, obligando a la columna vertebral a efectuar una presión hacia abajo.

20. Dentro del *Kyōgen* también hay una larga tradición del uso de máscaras. Suelen tener rasgos distorsionados que congelan exageradas expresiones de burla, muy en consonancia con el género cómico en el que son usadas.

21. Estos gritos compensan la ausencia de un director de orquesta, y son, por ejemplo, los que permiten variar el ritmo de la representación mediante las señales que un músico puede hacer a otro. Hay cuatro tipos básicos de gritos, de distinta duración: *Ya, Ha, Iya* y *Yoi*, de los que este último es el más extenso.

22. Barba (1990, 30) lo define así: «La expresión *jo-ha-kyū* designa las tres fases en que está subdividida cada acción del actor. La primera fase está determinada por la oposición entre una fuerza que tiende a desarrollarse y otra que la retiene (*jo* = retener); la segunda fase (*ha* = romper) está constituida por el momento en que se libera de esta fuerza, hasta llegar a la tercera fase (*kyū* = rapidez) en que la acción llega a su punto culminante, desplegando todas sus fuerzas para luego detenerse imprevistamente como frente a un obstáculo, a una nueva resistencia».

23. Más adelante el profesor Higashitani se referirá a este modo de dividir el repertorio en *Genzai Nō* (obras contemporáneas que presentan a seres humanos que están vivos durante el transcurso de la acción dramática) y *Mugen Nō* (obras de ensueño o fantásticas, con presencia de espíritus y de seres del otro mundo).

24. «Estos intermedios son absolutamente indispensables para el equilibrio del espectáculo. Procuran una reacción de descanso tras la tensión casi intolerable provocada por los Nō, sobre todo por los tres primeros. El Nō apela a las facultades mentales más altas, el *Kyōgen*, por contraste, tiende a provocar una risa visceral, fundada sobre los más probados resortes de lo cómico popular» (Sieffert, 1985, 29-30).

25. Hay toda una familia de palabras en español (duende, ángel, donaire, salero, gallardía...) que participarían en la cualidad de *yūgen*. Torrente Ballester (*Cotufas en el golfo*, Destino, Barcelona, 1986, pp. 390-391 y 406-409) escribe sobre «gracia» y «elegancia» y discurre muy atinadamente sobre los términos. Habla de gracia en la mujer, en la figura de un caballo, en una verónica taurina... El paralelo con la tauromaquia (las escuelas y los estilos) y su mundo de inefabilidades es oportuno. Las

apreciaciones en el cante y el baile flamencos también abrirían un sugestivo campo de comparaciones estéticas, con Lorca y su teoría del duende como referente. Quede aquí solamente apuntado el hecho.

26. «Introducción» a *Tesoro breve de las letras hispánicas* III, Magisterio Español, Madrid, 1968.

*FŪSHIKADEN**

TRANSMISIÓN DE LA FLOR Y DE LOS ESTILOS DE INTERPRETACIÓN

* El título del primer tratado de Zeami requiere por sí mismo una detenida anotación. Este tratado fundamental también es conocido con el título de *Kadensho,* que no ofrece dificultad al ser traducido como «Libro de la transmisión de la flor». Sin embargo, entender el sentido de la combinación de los cuatro caracteres que representan *Fū-shi-ka-den* ya es más dificultoso, como lo prueba el que se hayan propuesto al menos estas traducciones a lenguas europeas: *The Flower in Form* (Whitehouse y Shidehara, 1941, 207); «De la transmission de la fleur de la interprétation» (Sieffert, 1960, 61); «Überliefen der Blute in ihren Formen» (Benl, 1961, 14); «The Flower of Forms» (Ueda, 1965, 11); «The Tradition of the [Full] Flowering of [an Actor's] Expression and Form» (Nearman, 1978, 302); «Instructions on the Posture of the Flower» (Komparu, 1983, 348); «La transmisión de la flor del arte» (Flores, 1983, 80); «Teachings on Style and the Flower» (Rimer y Yamazaki, 1984, 3); «The Transmission of Flower Through [A Mastery of] the Forms» (Hare, 1986, 23); «The Transmission of the Flower of Forms» (Poorter, 1986, 11); «The Transmission of Acting Forms and the Flower» (Goff, 1991, 32). Está clara la traducción de los dos últimos caracteres como «transmisión» (*den*) y «flor» (*ka*). El carácter que se lee *fū* significa «viento» y el leído como *shi* significa «forma», «figura», «aspecto»; ambos caracteres en combinación (*fūshi*) significarían «el aire de la figura», «el estilo», «el modo de comportarse».

Como se puede ver por las traducciones a otras lenguas, se han interpretado muy diversamente las posibilidades de combinación de los cuatro caracteres, aunque hay un evidente fondo común. El título sirve como abreviatura condensada de todo el tratado; cuando se hayan entendido en su plenitud los términos *hana* o *ka* (las dos posibles lecturas del carácter que significa «flor») y *fū[shi]* con todo el torrente de alusiones y conexiones que lleva consigo, se habrá alcanzado una primera comprensión intelectual. Considérese que el título sólo es entendido una vez se haya leído el conjunto de libros y se hayan asimilado sus enseñanzas. «Transmi-

sión de la flor y de los estilos de interpretación» podría ser un buen título provisional, entendiendo por «flor», para empezar, la manifestación de la belleza en la actuación escénica apreciada por el espectador, y por «estilo de interpretación» el modo de componer la figura, de comportarse y de mostrarse el actor en escena.

Digamos que la comprensión de términos como *hana* o *yūgen* se va logrando gradualmente, a medida que se leen las palabras en los diferentes contextos; la tarea lleva su tiempo y lo que en principio parece oscuro o simplemente sin importancia, se revela claro y sustancioso al final. El título, que leído al comienzo resulta algo vacío para un lector occidental (¿qué es flor?), se va llenando de sentido progresivamente.

SOBRE ESTA TRADUCCIÓN

Como base para la traducción de *Fūshikaden* se ha tomado el texto de Zeami tal como aparece en la edición de Nishio Minoru en el volumen 65 de *Nihon koten bungaku taikei* (Iwanami Shoten, 1961) y se ha cotejado con las ediciones de Tanaka Yutaka (1976), Omote Akira (1973) y Kanze Hideo (en Yamazaki, 1983). Se ha establecido una primera versión en castellano, lo más directa y fiel posible, y se ha confrontado con las traducciones a lenguas occidentales propuestas por Shidehara-Whitehouse (1941), Sieffert (1960), Benl (1961), Sakurai (1968) y Rimer-Yamazaki (1984). Sobre los pasajes y términos más discutidos, todas las ediciones (japonesas y occidentales) contienen abundantes anotaciones que también han sido tenidas en cuenta.

El texto final que presentamos al lector español conserva deliberadamente algunas de las oscuridades y durezas de estilo de un original que es elíptico muchas veces, repetitivo otras y confuso en no pocas ocasiones. En algunos casos se ha considerado conveniente mantener parte de la oscuridad o de la ambigüedad del original, porque cuando no hay ciertamente una base fiable para elegir una interpretación, si se aclara demasiado el sentido en una dirección, se cierra el paso a otras interpretaciones también posibles en el texto fuente. No perdamos de vista

que *Fūshikaden* se trata de indicaciones, consideraciones y consejos transmititdos por el experto Zeami a un maestro que se convertirá en el jefe de la familia de actores. Tienen un carácter fragmentario y aparentemente inconexo porque, como se desprende de algunos pasajes, las enseñanzas escritas debían ser completadas con observaciones durante el ejercicio práctico de los ensayos. Es una obra especializada dirigida a un destinatario con una competencia interpretativa muy distinta del receptor español actual y el mayor trabajo del traductor es salvar esa distancia sin perder del todo el sabor del original.

Se han introducido entre corchetes algunas palabras que no aparecen en el texto de Zeami pero que son imprescindibles para su comprensión hoy y aquí. También entre corchetes se ha dejado algún pasaje de una traducción sólo aproximada o conjetural.

Al no tratarse de una edición crítica ni para especialistas, con las anotaciones no se lleva a cabo un estudio exhaustivo de las variantes contenidas en las ediciones japonesas ni en las traducciones a lenguas occidentales. Se pretende, eso sí, aclarar aspectos de nuestra versión, completar con glosas lo que sólo es apuntado o sugerido por Zeami, allanar dificultades de interpretación en algunos pasajes, explicar el sentido de términos de difícil entendimiento o conectar frases y pensamientos dispersos.

[INTRODUCCIÓN]

En cuanto al arte de *sarugaku*[1] al que se atribuye el poder de prolongar la edad (*sarugaku-ennen*)[2], al buscar su origen algunos dicen que se remonta a la [India], patria de Buddha, y otros dicen que se viene transmitiendo desde la época de los dioses (*kami*)[3]. Sin embargo, como ha transcurrido mucho tiempo y aquella época queda lejos, ya no es posible aprender su manera artística (*fū*)[4]. El tipo de *sarugaku* con el que se entretiene la gente ahora tiene su origen en la época de la Emperatriz Suiko, cuando el Príncipe Shōtoku[5], bien fuera para pedir por la paz del país o para la diversión general, ordenó a Hata-no-Kōkatsu[6] montar unos divertimentos con sesenta y seis piezas y las hizo llamar *sarugaku*; desde entonces la gente de cada generación introdujo [en este arte el gusto por] la belleza de la naturaleza y lo utilizó como medio para esta diversión. Más tarde, los lejanos descendientes de aquel Kōkatsu heredaron este arte y sirvieron para los santuarios de Kasuga y de Hie[7]. Por esa razón aún ahora los actores de las regiones de Yamato y de Ōmi suelen prestar servicios asiduamente en los actos rituales de los dos santuarios. De modo que, ya se imite lo antiguo o se aprecie lo nuevo, nunca debes mancillar la manera tradicional. Sencillamente, si un actor sabe decir las frases sin vulgaridad y su figura es garbosa *yūgen*)[8], a ése sí que se le

podría llamar un maestro fiel a la tradición. Ante todo, el que desee llegar a la perfección en este camino no debe practicar otras artes[9]. Sólo el camino de la poesía, como adorno del *sarugaku* en su gusto por las bellezas naturales[10], conviene practicarlo especialmente. A continuación voy a anotar a grandes rasgos unas lecciones sobre los ejercicios prácticos que desde la juventud he visto y oído decir:

— Lujuria, juegos de azar y exceso de alcohol, tres prohibiciones importantes. Ésta es la regla que dan los antiguos.

— Sé constante en la práctica y no te muestres arrogante[11].

NOTAS

1. *Sarugaku* o *sarugaku no Nō* era quizás el término más usado en la época de Zeami para referirse a lo que hoy conocemos como Nō, por oposición al otro gran arte teatral de la época, el *dengaku [no Nō]*. Es término intraducible, aunque los ideogramas que lo representan se refieren a «mono» (*saru*) y «música» o «entretenimiento» (*gaku*). Procede su nombre de que siglos atrás algunas de las compañías populares (distintas de las que en la Corte o en los santuarios actuaban en el refinado *Bugaku*) que representaban las piezas antecedentes del Nō tenían entre sus habilidades algunos números de malabaristas y acróbatas y otros con animales, principalmente monos. No obstante, Zeami en el Libro Cuarto propone una etimología más noble, aunque fantástica.

2. La idea de *sarugaku*, asociada a *ennen*, puede referirse al poder de prolongar la edad y promover la felicidad que se le fue atribuyendo al *sarugaku*, como se podrá constatar a lo largo del texto. Aparte de la referencia a este beneficio del Nō, también podría entenderse, como han hecho otros traductores, como alusión a un tipo de entretenimiento (*ennen*) representado en honor de algún invitado, después de ceremonias budistas o sintoístas, y que contenían danzas, escenas imitativas y cantos muchas veces improvisados.

3. Dioses (*kami*) se refiere a las divinidades del culto sintoísta. Ya desde estas palabras introductorias Zeami recalca la idea de un posible doble origen religioso o mítico del teatro Nō: los ritos budistas de origen continental y las ceremonias sintoístas, propiamente japonesas. Sobre los

orígenes del *sarugaku* escribe Zeami el Libro Cuarto de *Fūshikaden* y allí se extiende más detalladamente sobre la cuestión.

4. Es *fū* un término fundamental de la estética japonesa. Propiamente significa «viento». Pertenece al ámbito natural, pero su sentido se fue desplazando para aludir al refinamiento artístico y al estilo o aire particular de algo. El viento o el aire es el elemento que da vida a los seres y es el mediador entre la naturaleza y el hombre. Por él se transmiten los sonidos, por él vuelan insectos y aves, él mueve las hojas y las flores y las ramas de los árboles, despeja de nubes el cielo o con ellas oculta la luna. Por todo esto es imprescindible en la vida de la naturaleza, de cuya contemplación procede la principal fuente de la poesía china clásica y japonesa. Aparece así en términos como *fūgetsu* («viento-luna») o en expresiones como *kachōfūgetsu no kotowaza* («flores-pájaros-viento-luna») para expresar la contemplación de las bellezas naturales, normalmente asociadas a cada estación del año, como material esencial del arte poético.

Pronto, y en asociación con otros caracteres, fue utilizado con el sentido de «estilo» o «manera artística», como en el título de la primera colección poética publicada en Japón: *Kaifūso* («Añoranzas del estilo chino antiguo», año 751 de nuestra era). En la estética medieval aparece formando otras palabras como *fūga* («arte de escribir en prosa o poesía») o *fūryū* («estilo de gusto artístico»), así como en términos que con frecuencia son usados por Zeami en su teoría teatral: *fūtei*, *fuzei*... Ya en el siglo XVII Matsuo Bashō también utiliza términos como *fūga* en su concepción ideal del poeta y de la poesía (Suzuki, 1996, 174-176).

Traducido como «estilo» puede referirse, según el contexto, al de un actor en particular, al de una escuela determinada y al propio de un personaje o tipo de personaje. Asimismo puede aludir al conjunto de estilos que se han recibido del pasado, a «la tradición», tal como es empleado al comienzo del Libro Quinto.

5. Príncipe Shōtoku (574-622). Una de las figuras principales en la construcción del Imperio japonés. Fue regente durante el reinado de su tía la emperatriz Suiko. Estudioso de los clásicos confucianos, patrón de las artes y uno de los grandes introductores del budismo. Fundó el templo de Hōryūji en Nara, importantísimo centro difusor de la cultura budista. Aparte de varios comentarios a *sutras*, redactó la *Constitución en diecisiete artículos*, de crucial relevancia en la formación del espíritu japonés, estableciendo los principios de gobierno para futuras generaciones.

6. Sobre las relaciones de este personaje y los orígenes del Nō, véase el Libro Cuarto.

7. Tradicional y convencionalmente se suele reservar la palabra «santuario» (*jinja* o *jingū*, en japonés) para referirse al recinto religioso sintoísta y la palabra «templo» (*-ji*, *-dera*, *-in* o *-do* en japonés, como en Hōryūji, Kyomizudera, Chion'in y Sanjūsangendō) para el recinto sagrado budista. En este caso, el recinto sintoísta o santuario Kasuga se encuentra en Nara (región de Yamato) y el de Hie en la región de Ōmi, de

donde proceden dos de los principales estilos de actuación del Nō (véase el Libro Cuarto).

8. Primera aparición de la palabra *yūgen* en el tratado. A diferencia de lo que ocurrirá en escritos posteriores, aquí todavía no contiene el misterio, la profundidad y el encanto inefable que parece llevar consigo tan controvertido término posteriormente. Adjetivando a «figura», es traducido por ahora como «garbosa», en el sentido de «airosa, gallarda y bien dispuesta» (RAE, 1992, 1023). Para un más completo análisis de *yūgen*, véase la Introducción.

9. Tanto «camino» como «arte» traducen el mismo término japonés leído de dos formas distintas (*michi*, *dō*). Se refiere a vías de perfeccionamiento interior de la persona a través de una determinada práctica (poesía, tiro con arco, caligrafía, arreglo floral, artes marciales, ceremonia del té...). Todas estas disciplinas requieren del practicante una disposición espiritual especial y no sólo la adquisición de una técnica.

10. *Fūgetsu ennen no kazari*: Pasaje poco claro, por su excesivo estilo concentrado y elíptico, que hemos interpretado según el contexto.

11. En qué consiste la arrogancia a la que alude Zeami quedará explicado en el «Capítulo de preguntas y respuestas» (Libro Tercero). En resumen se referiría a lo siguiente: el actor debe ser humilde e intentar descubrir los defectos propios y aprender de las virtudes de los demás, incluso de aquellos que en apariencia son inferiores a nosotros.

PRIMER [LIBRO]

ARTÍCULOS PARA LA PRÁCTICA DEL ACTOR AÑO POR AÑO

A los siete años[1]

En general se inicia este arte más o menos a los siete años. En esta etapa de la práctica del Nō[2] sin duda se encuentra algún aire natural innato en lo que empieza a hacer el niño con espontaneidad. Es aconsejable dejar que realice, sin ninguna intervención y con toda libertad, el modo de actuar que le salga espontáneamente, bien se trate de la danza, de los gestos, del canto o de las expresiones de furor (*hataraki*)[3]. No se le debe aleccionar con insistencia diciendo lo que está bien y lo que está mal. Si se le reprende con demasiada dureza, el niño se desanima y empezará a aborrecer el Nō y pronto dejará de progresar en el arte del Nō. No se le debe hacer practicar sino en el canto, los gestos y la danza. En cuanto a las imitaciones demasiado complicadas[4], por muy capacitado que esté el niño, no se le deben enseñar. No debe salir en el primer número de la función (*waki no sarugaku*)[5] [en un lugar amplio y solemne]. Es mejor hacerle actuar con su talento natural en un momento propicio como el tercer o cuarto número de la función.

A partir de los doce o trece años

A partir de esta edad la voz se va ajustando poco a poco al tono; el niño empieza a entender el Nō y deben enseñársele, siguiendo un debido orden, varios tipos de obras. Ante todo, por tener la figura y el aspecto propios del doncel, en cualquier cosa que haga siempre resultará muy brillante (*yūgen*)[6]. También es en esta época cuando la voz empieza a consolidarse. Y con estos dos atractivos se esconden los defectos y los méritos se muestran todavía más llamativos. Por principio, en el *sarugaku* en el que sale un niño, no se le debe obligar a realizar imitaciones demasiado complicadas y detalladas. Eso no va bien con el ambiente del lugar y además sería el síntoma de que el Nō no progrese. Sin embargo, en caso de que el niño esté muy capacitado, se le puede permitir hacer cualquier cosa. Si además del mérito en la forma y en la voz se le añade la destreza en el arte, ¿cómo va a resultar mal? A pesar de todo, esta flor no es la flor auténtica. No es más que una flor temporal[7]. Por eso la práctica en este tiempo es fácil en todo lo que haga. Por lo tanto esto no podrá servir para determinar el nivel como actor que va a tener en su vida. En la práctica de esta época se aplica lo que resulta fácil como atractivo y se deben cuidar mucho las técnicas básicas. Hay que consolidar la ejecución de los movimientos, tener buena dicción de las palabras del canto y dominar los estilos básicos de la danza y, así, seguir la práctica con cuidado.

A partir de los diecisiete o dieciocho años

Como esta época es también una época difícil, no se practica mucho. En primer lugar, como la voz ha cambiado, se pierde la primera flor. Como el cuerpo pierde equilibrio (*koshidaka*)[8], se pierde también el atractivo de la fi-

gura, y el actor queda perplejo ante los repentinos cambios en los métodos de actuación justo después de la época pasada en que todo le resultaba fácil con su voz en auge y con el atractivo de la figura. Además, como [le] parece que los espectadores (*kenbutsushū*)[9] [lo encuentran ridículo], se siente avergonzado y por otras muchas cosas más se desanima aquí en esta etapa. Aunque la gente se ría de él señalándole con el dedo, no debe hacerles caso y en cuanto a la práctica de esta época, dentro de la tonalidad de voz de la que sea capaz, debe ejercitar la voz en casa por la tarde y de madrugada[10], levantar el ánimo en el corazón con una plegaria y dedicarse al Nō apostando la vida por él y diciendo que aquí está justamente la etapa clave de su vida. Si se dejan [de hacer esfuerzos aquí en esta etapa], el arte del Nō se detiene. Aunque en general el tono del canto depende de la voz de cada actor, hay que utilizar el tono de *ōshiki* o el de *banshiki*[11]. Pero si se preocupa demasiado por el tono del canto, suelen aparecer malos hábitos en la postura del cuerpo [y la composición de la figura] y además hay temor de que cuando tenga más años se le estropee la voz.

Veinticuatro o veinticinco

En esta época empieza a consolidarse el arte para toda la vida. Por consiguiente es la frontera de la práctica. Es cuando ya la voz se ha restablecido y el cuerpo se ha formado del todo. Pues bien, hay dos cosas importantes en este camino del arte: la voz y la figura del cuerpo. Las dos se fijan en este periodo. De ahí nace el arte propio de la madurez. Por eso a los ojos de la gente destaca y dicen: «¡Qué bien que haya aparecido un actor diestro!». En una función de competición (*tachiai*)[12], aunque actúe, por ejemplo, con uno que fue maestro, puede ganar alguna vez, por resultar novedosa (*mezurashi*)[13] la flor temporal.

Entonces la gente lo sobrevalora y él mismo llega a creerse que lo hace bien. Esto realmente perjudica al propio interesado. Ésta no es la flor auténtica. Es una flor que nace por el vigor propio de la edad y por la novedad que siente momentáneamente el que la ve. El verdadero ojo crítico lo sabrá discernir. Aunque la flor de esta época no es más que la de la época llamada del espíritu del principiante (*shoshin*)[14], él mismo cree que lo ha dominado todo y, desviado del *sarugaku*, ya empieza a decir tonterías y actúa como una persona que ha alcanzado la cima: es realmente lamentable. Aunque le alabe la gente y gane, por ejemplo, a un maestro [en una competición], se debe convencer de que ésta es una flor novedosa y de un momento, debe procurar hacer suyas las imitaciones básicas cada vez con mayor seguridad y debe practicar con más intensidad, preguntando detalladamente a las personas que ya tienen una fama establecida. Por consiguiente, pensar que la flor temporal sea la flor auténtica hace que el actor se aleje todavía más de la flor verdadera[15]. A pesar de eso, todo el mundo suele quedarse fascinado por la flor temporal de esta época y no se da cuenta de que la flor va a desaparecer pronto. Lo que he llamado el espíritu del principiante es de esta época.

Reflexiona y vuelve a reflexionar bien[16]. Si eres muy consciente del nivel de tu arte, la flor de ese nivel no se pierde en toda la vida. Si te crees un actor habilidoso por encima de tu nivel real, se pierde hasta la flor del nivel en que te encontrabas antes. Tienes que tenerlo muy, muy en cuenta.

Treinta y cuatro-treinta y cinco

En esta época el Nō llega a su cumbre. Si aquí se consiguen aprender a fondo estos artículos y se llega al nivel de madurez, uno tendrá sin duda reconocimiento público y

conseguirá fama y popularidad. Por muy habilidoso que seas, si en esta época te falta reconocimiento público y no has conseguido tanta fama ni popularidad como deseabas, convéncete de que eres un actor (*shite*)[17] que todavía no ha acabado de culminar la flor auténtica. Si no la has conseguido, bajará el Nō después de los cuarenta; [si ocurriera] eso, serviría de prueba de que no has conseguido [la flor en la etapa anterior]. De manera que es antes de la edad de treinta y cuatro o treinta y cinco cuando el Nō sube y es a partir de los cuarenta años cuando [puede] baja[r]. Que no se piense de ninguna manera que se ha alcanzado la cumbre del Nō si no se ha conseguido reconocimiento público en esta época. Aquí tienes que [ser riguroso y estar atento] todavía más. Es en esta época cuando se aprenden todas las cosas pasadas[18] y se descubren los métodos de actuación para el futuro. Si en esta época no se alcanza la cumbre, será realmente difícil que se consiga más tarde reconocimiento público.

Cuarenta y cuatro-cuarenta y cinco

A partir de esta época los métodos de actuación cambiarán mucho. Aunque [el actor] tenga reconocimiento público y haya alcanzado un grado de conocimiento profundo del Nō, precisamente por esa razón tiene que tener a su lado buenos actores colaboradores. Aunque el Nō no decae siempre, mientras se van acumulando los años inevitablemente se pierden tanto la flor corporal como la flor para los ojos ajenos[19]. Aquí no estoy hablando de un tipo guapísimo. Aun tratándose de un actor de aspecto aceptable, si se hace viejo, en el *sarugaku* sin máscara (*hitamen*)[20] da pena verlo. Por consiguiente, se pierde así esta especialidad. Desde esta época no conviene hacer imitaciones demasiado detalladas. Debe actuarse discretamente con el estilo que corresponda más o menos a la

edad, con holgura y sin hacer esfuerzos, dejando que destaquen los actores colaboradores y quedándose en un segundo plano. Aunque no haya buenos actores colaboradores que lo puedan sustituir, no debe realizarse un Nō que requiera movimientos violentos. En cualquier caso no existe la flor a los ojos ajenos. Si existe una flor que no desaparece aún en esta época, ésa sí que será la flor auténtica. En ese caso, si un actor mantiene la flor sin que se pierda hasta cerca de los cincuenta años, es que ya habría conseguido la fama y la popularidad del mundo antes de llegar a los cuarenta. Aun tratándose de un actor que haya conseguido el reconocimiento público, como este tipo de diestros especialmente se conoce a sí mismo, se preocupará por la formación de otros actores de la compañía con más ahínco y no actuará en el Nō donde se revelen los defectos con movimientos excesivamente violentos. El corazón que se conoce a sí mismo de esta manera no será otro que el corazón del hombre que ha conseguido la esencia del Nō.

Más de cincuenta

A partir de esta época, en general, no habrá otro remedio que no hacer nada. Hay un refrán que dice que «hasta el *kirin*[21] cuando envejece es inferior a un rocín». Sin embargo, en el caso de un actor bien dotado que haya conseguido de verdad la esencia del Nō, aunque pierda todo su repertorio y queden pocas cosas dignas de ver, la flor puede seguir existiendo.

Mi difunto padre murió el 19 del quinto mes a los 52 años de edad, y el 4 del mismo mes había ofrecido su arte ante el santuario de Sengen del país de Suruga y el *sarugaku* de aquel día resultó extremadamente brillante y todos los espectadores, tanto nobles como plebeyos, lo alabaron a la vez [unánimemente]. Aunque en aquella época cedía

ya sus números a un principiante y aportaba modestamente su colorido en piezas fáciles, su flor se veía todavía más crecida. Como ésta era una flor conseguida de verdad, en su Nō la flor se mantuvo sin marchitar hasta el momento en que quedaron pocas ramas y hojas y el árbol se hizo viejo. Ésta fue la prueba que vi con mis propios ojos de la flor que quedaba en su viejo cuerpo.

Aquí termina la práctica del actor año por año.

NOTAS

1. El modo tradicional de calcular la edad de una persona en Japón es distinto de la manera occidental. En Japón se refieren a «años de calendario»: una persona tiene un año al nacer y dos al comienzo del siguiente año de calendario. Por lo tanto, y poniendo un caso extremo, alguien nacido en diciembre de 1450 tendrá dos años en enero de 1451, pues está viviendo su segundo «año de calendario», cuando para nosotros aún no habría cumplido ni siquiera un mes. Por otra parte, en las familias de actores de Nō, actualmente al menos, la práctica de los niños comienza hacia los tres años.

2. En la época de Zeami no está fijado el término Nō y puede referirse a: 1) el talento, la habilidad, la técnica del actor; 2) la actuación de un artista; 3) el tipo de teatro que hoy conocemos con ese nombre y que aparece como sinónimo de *sarugaku*; 4) una pieza, una obra determinada de este tipo de teatro («un Nō»). En las acepciones tercera y cuarta se dejará en japonés la palabra Nō.

3. Se refiere a los gestos y movimientos propios de la danza de personajes enfurecidos como guerreros, demonios o personas enloquecidas. Se caracterizan por la rapidez y fuerza de su ejecución.

4. Sobre la imitación (*monomane*) y las diversas imitaciones hablará extensamente Zeami en el Segundo Libro. Es uno de los pilares conceptuales sobre los que se asienta su teoría. En general, se refiere a la captación de la esencia de un determinado personaje-tipo (anciano, guerrero, dama...) y a su representación estilizada en escena, buscando no la reproducción exacta de un modelo real sino la manifestación de las cualidades del arquetipo. En las «imitaciones demasiado complicadas» se requiere un alto nivel de preparación técnica y un amplio conocimiento del repertorio.

5. En el transcurso de una función se solían representar cinco piezas de Nō. La primera tenía un carácter festivo y alegre, y frecuentemente en ellas intervenía como protagonista una divinidad o un ser sobrenatu-

ral. No es buen momento para la aparición del actor-niño, cuando todavía no ha adquirido ritmo la representación y los espectadores no están concentrados.

6. Al lado del «garbo» en el caso del niño la cualidad de *yūgen* se refiere a la brillantez que se aprecia en su figura y a lo llamativo de sus movimientos.

7. El término «flor» (*hana*) es el concepto teatral más veces repetido en *Fūshikaden*, con numerosas variaciones. Aquí se hace una primera distinción entre «flor auténtica» (*makoto no hana*) y «flor temporal» (*jinbun no hana*). Una es verdadera, duradera, y el actor que la alcanza no la pierde nunca; la otra es pasajera, propia del atractivo de un momento de gracia o derivada de una cualidad física que desaparecerá con el paso de los años.

8. La expresión japonesa (*koshidaka*) contiene la palabra «caderas» y hace referencia al momento del crecimiento del adolescente en que el cuerpo puede parecer desproporcionado por un alargamiento, propio del estirón de la edad, de las extremidades o del tronco.

9. En el término japonés *kenbutsushū*, utilizado para referirse al espectador se encuentra, igual que en los correspondientes occidentales, la raíz de «mirar», así como en otros que aparecerán más adelante, como *miruhito kenjo o mikikuhito*.

10. Según algunos autores parece referirse a una cuestión de técnica vocal, que diferiría según la hora del día en que el actor practique. Sin embargo, es pasaje aún discutido.

11. Equivaldrían, más o menos, a nuestros tonos «la» y «si».

12. En algunas ocasiones señaladas había competiciones (*tachiai*) entre diferentes compañías teatrales, en las que a modo de desafío se trataba de demostrar quién era el mejor ante un público entendido.

13. La «novedad» (*mezurashi*) es una de las cualidades más apreciadas por Zeami en la actuación escénica y junto al «interés» será condición necesaria para que haya «flor». Aparecerá este concepto varias veces durante *Fūshikaden*, siempre con un gran valor positivo.

14. Parece que se refiere a la inmadurez y poca experiencia de aquel a quien todavía le falta mucho por aprender. Sin embargo, Zeami se referirá más adelante en un sentido positivo a este espíritu, entendiéndolo como el corazón y la mente del que está empezando: frescos, ingenuos, intuitivos, con ganas, y en este sentido nunca deberá ser olvidado por el actor, procurando reavivar siempre su recuerdo.

15. Literalmente dice: «el corazón que considera la flor temporal como la flor auténtica es el corazón que se aleja todavía más de la flor verdadera».

16. *Kōan*: es frecuente la aparición de este término al final de muchas secciones, señalando la importancia de tener en mente una cuestión, dándole vueltas y vueltas. Será traducido de diferentes formas según el

contexto, pero siempre con la idea de esfuerzo personal, tanto intelectual como físico, para solucionar un problema clave.

17. En la época de Zeami *shite* («el que hace») parece referirse a «actor» en general. En la actualidad *shite* sólo se utiliza para designar a uno de los participantes en escena: el que lleva la máscara, sufre las transformaciones y desarrolla el papel principal. De todas formas, parece que es a este último a quien van dirigidas las enseñanzas de Zeami.

18. En el sentido de «es en esta época cuando se domina y se entiende todo lo que se ha aprendido en el pasado».

19. «Flor corporal» (*mi no hana*) y «flor a los ojos ajenos» (*yosome no hana*): la primera se refiere a la pérdida de «un cuerpo en forma» y la segunda a que los ojos del espectador no pueden apreciar ninguna flor en el actor; son dos puntos de vista distintos.

20. Como su nombre indica, se trata de obras en que el actor principal aparece en escena a cara descubierta. Es una de las pruebas más difíciles para el intérprete. De esta especialidad se hablará en el Segundo Libro.

21. Se trata de un animal fabuloso, un caballo alado de grandes poderes que, para entender el refrán, podría traducirse por «Pegaso» o «el unicornio».

SEGUNDO [LIBRO]

ARTÍCULOS SOBRE LA IMITACIÓN

En cuanto a los tipos de imitación, es difícil escribir sobre ellos agotándolos. Pero, por ser los fundamentos de este camino, hay que empeñarse en estudiar a fondo los diversos tipos de imitación. En general, en cualquier cosa que se trate es esencial intentar parecerse bien a fondo. Sin embargo debe tenerse en cuenta que hay un grado de parecido mayor o menor, dependiendo de los temas de que se trate. Primero, empezando por el rey o los ministros, por el porte de los nobles y por la conducta de los guerreros de alto rango, como no son accesibles, es difícil que el parecido sea suficiente, pero hay que estudiar en la medida de lo posible su lenguaje y averiguar sus gestos y después esperar la opinión del auditorio. Además de esto, en cuanto a los gestos de los altos cargos y las cosas relacionadas con la adoración de las bellezas de la naturaleza, hay que buscarles un parecido muy, muy detallado. En el caso de labradores y campesinos no hay que buscar el parecido de sus maneras vulgares con demasiado detallismo. [Pero], por ejemplo, en cuanto a leñadores, segadores, carboneros y salineros, a los gestos que resulten bellos en el escenario puede buscárseles parecido detalladamente. A los oficios más vulgares que éstos no hay que buscarles demasiado parecido. Este [tipo de cosas] no debe exponerse a los ojos de la gente noble. Si se expone, por ser

demasiado vulgar, no encontrarán ningún punto interesante (*omoshiroki tokoro*)[1]. Hay que tener en cuenta especialmente esta consideración. En la labor de imitación debe haber un grado de parecido mayor o menor, dependiendo del tipo de personaje.

La mujer

En general la figura de la mujer es una cosa idónea para la práctica del joven actor. Sin embargo es cosa muy difícil. Para empezar, si la apariencia resulta molesta a la vista, no hay nada digno de verse. En cuanto a la labor de parecerse a una [dama de alto rango como una] Nyōgo, una Kōi[2], etc., como no se puede ver su comportamiento con facilidad, hay que [procurar] averiguarlo con insistencia. En la manera de vestirse con el *kinu* y la *hakama*[3] nada hay personal. Hay que preguntar. Pero en cuanto a la figura de una mujer normal y corriente, como se está acostumbrado a verla siempre, será realmente fácil [imitarla]. En llevando vestuario de mangas sencillas, basta con que la figura general tenga el aire propio [de la mujer corriente]. En cuanto a la figura de danzarina de *mai*, de *shirabyōshi*[4] o de una loca se debe llevar en la mano con la máxima suavidad, sin agarrar fuertemente, bien sea el abanico o cualquier otro objeto (*kazashi*)[5]. Se debe llevar *kinu*, *hakama*, etc., tan largos que cubran los pies; se deben enderezar las caderas y las rodillas y se debe mantener flexible el cuerpo. En cuanto a la postura de la cara, si [el actor] la levanta, parece fea, y si la inclina hacia abajo, la figura vista desde atrás queda fea también. Por otra parte, si se mantiene el cuello rígido, no se parece a una mujer. Se debe llevar un vestido con mangas lo más largas posible y no dejar a la vista ni las puntas de las manos. Se debe llevar el cinturón con holgura. Pues bien, lo que se ha dicho de que hay que cuidar la apariencia es para pro-

curar que la figura resulte agradable. Es verdad que en cualquier imitación la apariencia no debe ser mala, pero en especial en cuanto a la figura de la mujer la apariencia constituye su fundamento.

El anciano

La imitación del anciano es un profundo secreto de este camino. Como es una cosa que deja inmediatamente al descubierto el nivel artístico a los ojos del espectador, es de primera importancia. En general, aun entre los actores que han alcanzado un nivel bastante alto [del arte] del Nō, hay muchos que no han dominado [la imitación de] la figura del anciano. Por ejemplo, si [un actor] consigue imitar aproximadamente la figura de un anciano como leñador o salinero, para el que se requiere mucha técnica, en seguida se le llama diestro, pero ésta es una apreciación equivocada. La figura de un noble anciano con el traje formal de *kaburi naoshi* o con el traje normal de *eboshi kariginu*[6] no le irá bien sino a un actor diestro. No le sentará bien si no ha acumulado muchos años de experiencia practicando y si no ha alcanzado un alto nivel artístico. Por otra parte, si no hay flor, no habrá ningún interés.

En general, en cuanto al comportamiento de un anciano en la escena, si, por ser viejo, se agachan las caderas, se doblan las rodillas y se encoge el cuerpo, se pierde la flor y llega a parecer un viejo achacoso[7]. Por eso escasea el interés. En general, hay que comportarse sin moverse demasiado y con aplomo[8]. Sobre todo la figura del anciano cuando danza es un asunto de suma dificultad. Se tiene que estudiar a fondo el difícil problema de cómo tener la flor y además parecerse a un anciano. Es como si de un viejo árbol brotara una flor.

Sin máscara

Esto también es una cosa muy difícil. En general, como se trata de un personaje corriente, para el actor tiene que ser fácil [representarlo], pero curiosamente, si no es alto el nivel del Nō [del actor], se puede decir que no resulta digna de verse [la actuación] sin máscara. Primero, en cuanto a esto y hablando en general, es lógico imitar ajustándose a cada cosa. Pero no habiendo razón para buscar el parecido hasta en la expresión del rostro, hay casos en que el actor cambia su cara de siempre y procura componer la expresión de la cara [adaptándola a la del personaje]. Y esto resulta completamente indigno de verse. El comportamiento y los gestos sí que hay que hacerlos parecerse a los del personaje en cuestión. En cuanto a la expresión de la cara, hay que mantenerla natural, sin (re)componerla, tal como es la suya propia.

El loco (monogurui)[9]

Es el arte de máxima amenidad en este camino. Como hay muchas variedades de loco, un actor experimentado que haya alcanzado la maestría en esta especialidad habrá dominado todos los tipos [de imitación]. Es una práctica que hay que realizar poniendo atención en ella una y otra vez. En general, en cuanto a los casos de posesión por la maldición de los dioses, de budas o de espíritus de vivos o de muertos, si se imitan las maneras de ese [ser que posee al loco] resultará fácil [la imitación] y proporcionará claves [para la mejor interpretación del papel]. [Pero] es extremadamente difícil [la imitación] del loco que enloquece, por ejemplo, por el sufrimiento de haberse separado de sus padres, de ir en busca de un hijo [perdido], de ser abandonada por el esposo o de habérsele muerto la esposa. Hasta un buen actor, cuando hace el papel de loco de

una sola manera sin tener en cuenta esto, no despierta la emoción en el espectador. En este caso de la locura originada por el sufrimiento, sin duda habrá emoción y unos puntos interesantes [atractivos] que entretengan, si se tiene como fundamento ese aire del que está realmente ensimismado, se utiliza como «flor» la escena de enloquecimiento y se pone el corazón en hacer de loco con entusiasmo. Si se consigue hacer llorar a la gente con esta destreza se sabrá que se trata de un diestro de máxima categoría. Hay que tener esto muy en cuenta en lo más profundo del corazón.

En cuanto a la apariencia externa del loco, por supuesto que debe ajustarse de tal manera que corresponda al papel. Sin embargo, con el buen pretexto de que es un loco [lo que se está representando], según los casos la apariencia externa puede ser muy vistosa. Sería bueno que llevara en la mano una flor del tiempo como adorno.

Algo más: aun siendo una imitación como las otras, hay una cosa que debe tenerse en cuenta. Aunque el loco enloquece tomando como base al que le ha poseído, lo peor de todo es que una mujer loca sea poseída por el espíritu de un guerrero o por un demonio. [Y esto es porque] si con la intención de tomar como base al ser que la ha poseído, muestra su enfurecimiento, teniendo la forma de una mujer, no queda bien a los ojos [del espectador]. [Pero, por otra parte,] si se toma como base únicamente la figura de una mujer, entonces se pierde [el sentido del ser] que la ha poseído. También se podrá entender del mismo modo el caso de que un hombre loco esté poseído por una mujer. En conclusión, el secreto está en no hacer este tipo de obras. Esto[10] se debe a la falta de buen criterio en los que escriben Nō. Sin embargo, cuando hayan alcanzado un alto nivel en este camino, no escribirán sin ton ni son tales obras faltas de armonía. El secreto está en tener en la mente siempre este problema.

Por otra parte, en cuanto al [papel de] loco sin másca-

ra, no se podrá representar satisfactoriamente hasta que no se haya alcanzado el máximo nivel del Nō. Si no se ajusta la expresión de la cara a la del loco, no se le parecerá. [Pero] si se cambia la expresión de la cara sin destreza, hay cosas que no se toleran a la vista. Se podría decir que éste es un profundo secreto de la imitación. En un[a representación de] *sarugaku* de importancia un principiante deberá dejar de actuar. Es muy difícil actuar sin máscara y también es muy difícil [realizar el papel de] loco; procurar dominar estas dos dificultades al mismo tiempo y además utilizar las partes de entretenimiento [que son escenas de enloquecimiento] como «flor», ¿no será esto cosa dificilísima? Debe realizarse la práctica con mucha intensidad.

Monjes budistas

Aunque esto pertenezca a nuestro camino, se representa pocas veces y por eso no hace falta mucha práctica. Por ejemplo, en cuanto a un *sōjō* bellamente vestido, a un *sōgō*[11], etc., teniendo como base mucha ceremoniosidad, hay que imitar su aire de dignidad. En caso de otros monjes de menos categoría y de ermitaños o [ascetas], como su vida se basa en sus andanzas pidiendo limosna, es importante la apariencia y el aspecto de mucha devoción. Sin embargo, según los casos, puede haber casos en que haga falta más variedad de técnicas de lo que se cree.

El espíritu de un guerrero condenado (shura)[12]

Esto también es un género [de imitación] aparte. Aunque se haga bien, hay pocos puntos que susciten interés. Es mejor que no se haga muchas veces. Sin embargo, si se escriben los hechos de la gente famosa de los clanes

Minamoto o Taira[13], añadiendo el gusto por las bellezas de la naturaleza, si el Nō se representa bien, resulta más interesante que nada. En [este tipo de Nō] es deseable que haya puntos de vistosidad extraordinaria. Este tipo de movimientos violentos del guerrero, si se descuidan un poco, se convierte en el comportamiento de un demonio. O también se convierte en simples movimientos de danza. Sin embargo, si existe algún elemento de *kusemai*, serían permisibles hasta cierto punto gestos de danza. [El guerrero] lleva flechas y aljaba y se adorna con una espada. Preguntando con mucho detalle sobre la forma de llevar y manejar [esas armas], hay que procurar expresar la esencia del guerrero. Con un cuidado muy especial hay que estar prevenido para que no aparezcan ni los gestos de un demonio ni los simples movimientos de danza.

Dioses (kami)[14]

En general, esta imitación tiene una característica parecida a la de un demonio. Como hay cierto aire de ira [en ella], no habría ningún inconveniente en que tuviera una característica parecida a la de un demonio, dependiendo del carácter que tenga el dios. Sin embargo hay un punto completamente diferente en la esencia [de los dos]. El [papel] de dios es adecuado para los movimientos relacionados con la danza; en el demonio no habrá nada que dé pie a los movimientos relacionados con la danza. El dios debe mostrar su apariencia como mejor corresponde a su condición de dios, con mucha dignidad, y, en especial, como no se puede ver al dios sino en escena, se debe adornar el vestuario y actuar cuidando la forma de vestir.

Demonio (oni)[15]

Ésta es una cosa que se les da muy bien a los de Yamato[16]. Es muy difícil. En general, en cuanto a los demonios como los espíritus vengativos o los de posesión, como hay motivos para que resulten interesantes, son fáciles [de representar]. Si [el actor], enfrentándose con su oponente[17], usa los pies y las manos minuciosamente y actúa de acuerdo con el ritmo de la música (*monogashira*)[18], hay motivos para que [su actuación] resulte interesante. [Pero, como] los demonios del infierno, que son los auténticos, si se imitan bien parecen terribles, no va a haber ni un punto de interés. Realmente es una técnica demasiado difícil y quizás por eso haya tan pocas personas que lo realicen con interés.

Ante todo, el carácter fundamental de un demonio tiene que ser fuerte y terrible. Lo fuerte y lo terrible se diferencian de la sensación de interés. La imitación de un demonio tiene ya de por sí una gran dificultad. Y es que, por regla general, cuanto mejor se haga, menos interesante es. La esencia misma del demonio es lo terrible. La sensación de terror y el interés se diferencian tanto como el negro y el blanco. Por eso, del actor que suscite interés [en su actuación] de demonio, ¿no se podrá decir que es un diestro de máxima categoría? Sin embargo, en este caso el que sea capaz de hacer bien únicamente el papel de demonio será un actor que precisamente no sabe lo que es la «flor»[19]. Por eso, un actor joven [en el papel] de demonio, aunque se vea que lo hace bien, no suscita el mínimo interés. En cuanto al que es capaz de hacer bien únicamente de demonio, ¿no habrá alguna causa por la que ese demonio no resulta interesante? Se tiene que estudiar [esto] a fondo. El difícil problema de hacer que el demonio suscite interés es como si de una roca brotara una flor.

Como ésta es una cosa muy especial, no hay ningún patrón fijo según el cual se deba practicar. La apariencia externa es más importante que nada. Y en cuanto a la máscara, aunque [los chinos] son igualmente seres humanos, hay que mostrar la figura de tal manera que tenga un cierto aire extraño, poniéndose [una máscara] de fisonomía diferente. [Esta figura] suele sentarle bien a actores experimentados. En resumen, no hay otra manera de actuar que tener una apariencia al estilo chino. De todos modos, ya se trate del canto o de los gestos y movimientos, aunque se hagan parecer realmente al estilo chino, la figura no resultará nada interesante y por eso basta con que se procure dar un toque distinto. Lo que antes he dicho de mostrar una figura que tenga un aire extraño, aunque parece sin importancia, sirve de clave válida para muchas cosas. Es verdad que no es aconsejable dar un aire extraño a ninguna cosa, pero puestos a buscar el parecido al estilo chino como sea, con tal de que su figura se diferencie de nuestras maneras, se ve a los ojos del espectador como algo chino, y así se llega a tomar como tal. Éstas son las lecciones transmitidas desde antiguo.

Aquí terminan los artículos básicos de la imitación. Es difícil poner por escrito otras minuciosidades. Sin embargo, el que haya dominado a fondo estos artículos podrá hacer suyas otras minuciosidades por su cuenta.

NOTAS

1. Como ya se ha anotado, junto a la sensación de novedad el interés supone uno de los requisitos para el florecimiento del arte del actor: si su actuación no resulta novedosa e interesante para el espectador, no podrá haber flor. Es la primera vez que aparece este término, muy usado a lo largo del tratado.

2. Se refieren a damas de la Corte, de alto rango. Entre sus ocupaciones se encontraban las de servir al Emperador en el dormitorio y prepararle la ropa, respectivamente.

3. Piezas del vestuario. *Kinu* se refiere a diversas ropas de paño o tela que se ponían debajo de otras. *Hakama* es un pantalón de seda amplio, frecuentemente más largo que las piernas.

4. Hacen referencia a danzas populares de finales de la época Heian. Contienen elementos que posteriormente serán asimilados y desarrollados por el teatro Nō.

5. No hay unanimidad entre los críticos, pero parece referirse a una rama florecida que solían portar las mujeres enloquecidas, aunque la palabra significa propiamente «adorno en la cabeza».

6. Se refieren a dos tipos de indumentaria, una más formal y propia de ceremonias, y otra más informal, de llevar en la vida cotidiana.

7. «Viejo achacoso» (*kojō*): otras interpretaciones apuntan a que aquí quiere decirse que el actor puede parecer que use un estilo de actuar antiguo, más realista.

8. Se relaciona con la idea de serenidad y gravedad propias del anciano.

9. Se refiere a las personas que han enloquecido por celos, por un abandono amoroso, por la separación de los seres queridos, por estar poseídos por otros seres... Normalmente son sólo momentos de delirio, mostrados como en arrebatos de locura.

10. Se refiere al caso de conflicto entre el carácter del personaje enloquecido y el carácter del ser que posee al loco.

11. *Sōjō* y *sōgō* hacen referencia a dos tipos de rango entre los religiosos budistas.

12. Se refiere a los guerreros que han muerto en la batalla, cuyos espíritus (llenos de remordimiento, de deseos de venganza o de apego a las cosas de este mundo) vagan por una de las seis regiones del infierno budista (*Jigoku*). A veces se manifiestan mostrando su sufrimiento y contando las principales hazañas en que intervinieron.

13. Son los dos bandos (Minamoto o Genji y Taira o Heike) que mantuvieron durante largos años una gran guerra decisiva para la obtención del poder en el Japón medieval. Buena parte de los sucesos más relevantes de esta guerra se cantan en la narración épica *Heike monogatari*, fuente de numerosas obras Nō como la que presentamos en traducción, *Yashima*.

14. Hacen referencia a las divinidades del sintoísmo o culto nacional japonés. Pueden ser seres sobrenaturales, misteriosas fuerzas de la naturaleza o espíritus ancestrales que habitan cielos, rocas, árboles, ríos...

15. Manifestaciones demoniacas de espíritus que buscan venganza y cuya esencia es lo terrorífico. A esta categoría de personaje pertenecería el espíritu del viejo jardinero en la segunda parte de la obra *Aya no tsuzumi*,

traducida en este volumen. Sin embargo, como se dice en el texto, los auténticos demonios son los que habitan en el infierno.

16. Se refiere a las compañías teatrales de la región de Yamato.

17. «Su oponente» se refiere a la figura del *Waki*, que normalmente representa al monje que, mediante plegarias y exorcismos, intenta calmar a la aparición demoniaca.

18. Pasaje oscuro y controvertido que hemos traducido según el contexto.

19. En el Séptimo Libro se volverá sobre esta cuestión y se incidirá en la necesidad de tener variedad de estilos y de personajes en el repertorio como requisito para que un actor alcance la maestría y el triunfo. «Si la gente considera al actor como un diestro que sólo sabe hacer de demonio, sin tener otros estilos, como no puede suscitar la sensación de lo novedoso, no habrá flor para el espectador».

TERCER [LIBRO]

ARTÍCULOS EN FORMA DE CUESTIONARIO

Pregunta: Bien, pues, [se dice que] al comenzar el *sarugaku*, en el mismo día, primero se mira a la sala y se sabe de antemano si [la función] tendrá éxito o no. ¿En qué consiste esto?

Respuesta: Éste es un asunto dificilísimo. No [lo] entenderá sino una persona que sepa mucho de estas cosas. Ante todo, al mirar al auditorio de ese día, tiene que haber señal de si el Nō va a salir bien o mal esta vez. Esto es muy difícil de explicar. Sin embargo, lo vamos a ver de una forma general. [Por ejemplo], en el *sarugaku* como ceremonia sintoísta o ante nobles se reúne mucha gente y [a veces] la sala no se calma. En esos casos, si se deja que se calme por completo, el público espera con impaciencia el *sarugaku*, el corazón de todos se hace uno y mira hacia el camerino[1], diciendo «¡Cuánto tarda!» [; entonces], aprovechando la ocasión, se sale a escena y se cantan las primeras palabras[2]. Así pronto la sala se identifica con el tono de la ocasión, el corazón de todos se armoniza con la actuación del actor y siente una suave emoción (*shimijimi*)[3]. Y así, con cualquier cosa que se haga, ya está asegurado el éxito para el *sarugaku* de ese día.

Sin embargo, [como] el *sarugaku* tiene como criterio [para empezar la hora de] la llegada de los nobles[4], en caso de que lleguen temprano se tiene que empezar in-

mediatamente. Entonces, el público no se habrá colocado todavía en su sitio o llegará tarde corriendo, estando algunos de pie y otros sentados en desorden y el corazón de todos no está aún preparado para el Nō. Por consiguiente no podrá sentir [esa] suave emoción. En estos casos, en la primera obra del día, al salir a la escena, se debe procurar hacer los gestos más llamativos que de ordinario, usar la voz con mucha fuerza, golpear [el suelo] con el pie levantándolo un poco más alto de lo normal[5] y hacer que los movimientos tengan un aire de viveza y vigor para llamar mucho la atención de la gente. Esto es para calmar a la sala. Al mismo tiempo que se hace así, especialmente se debe procurar realizar una actuación que coincida con el respetable gusto de los nobles. Por tanto, será muy, muy difícil que ocurra que en estos casos la primera obra del día resulte completamente satisfactoria. A pesar de ello, como lo primero es satisfacer la respetable opinión de los nobles, esto es muy importante. De todos modos, en caso de que la sala ya esté calmada y en una buena disposición para recibir por sí sola esta suave emoción, no resultará mal la [representación]. Pero juzgar si está dispuesta o no la sala, no lo sabrá hacer fácilmente sino una persona que sepa mucho de estas cosas.

Añadiré a esto que el *sarugaku* de la noche es completamente distinto. Como la función de la noche empieza tarde, siempre resulta sombría. Por eso, es mejor representar como primera obra de la noche ese tipo de Nō adecuado para el segundo número cuando es de día. Si se comienza la primera obra del *sarugaku* en un ambiente sombrío, el Nō no se recuperará [en toda la función]. De verdad, de verdad, hay que representar un buen Nō con mucha viveza. En cuanto a la función de la noche, aun en caso de que haya bullicio de voces y movimientos de la gente, con las primeras palabras del actor se suelen calmar pronto. Por consiguiente, en el *sarugaku* de día sale mejor la segunda mitad [de la función] y en el de la noche

sale mejor el comienzo. Si ese comienzo se inicia sombríamente, nunca habrá ocasión de recuperarse.

Enseña una transmisión secreta: «Hay que saber que en el punto en que se armonizan lo negativo y lo positivo[6] está la perfección ideal de todas las cosas». La atmósfera del día es la atmósfera positiva. Por otro lado, los intentos de hacer el Nō en la mayor calma posible son [propios de] la atmósfera negativa. Producir la atmósfera negativa en el tiempo de la atmósfera positiva es el espíritu de armonizar lo negativo y lo positivo. Éste es el comienzo de la perfección ideal por la que el Nō sale bien. Éste es el espíritu que hace seguir con interés [la función]. Por otra parte, como la noche es de la atmósfera negativa se hace un buen Nō con mucha animación ya desde el comienzo y se alegra el corazón de la gente, lo cual es propio de lo positivo. Ésta es la perfección ideal que [se consigue] al armonizar lo negativo de la noche con la atmósfera positiva. Por esta razón, si se hiciese lo positivo en una atmósfera positiva o lo negativo en una atmósfera negativa, no habría manera de armonizarse y no habría perfección ideal. Si no hubiera perfección ideal, ¿qué interés podría haber? Y, además, si, aun siendo de día, la sala se encuentra poco animada y algo triste, cosa que ocurre a veces, se debe actuar con brío con el convencimiento de que el tiempo es de lo negativo, para que no decaiga [el ambiente]. De esta manera, a veces hay casos en que la atmósfera del día se convierte en la de lo negativo, pero apenas hay casos en que la atmósfera de la noche se convierta en la de lo positivo. Esto es lo que significa [lo que hemos dicho] de observar de antemano a la sala.

Pregunta: En el Nō ¿cómo hay que disponer la introducción, el desarrollo y el desenlace[7]?

Respuesta: Es una regla muy fácil. Así como en todas las cosas existe introducción, desarrollo y desenlace, lo mismo pasa con el *sarugaku*. Se decidirá según el tono del

Nō. Ante todo, para la primera pieza de la función [se representa] una cosa basada correctamente en una fuente clásica, con gusto fino pero que no requiera mucha técnica y los cantos y los gestos con un tono normal, con suavidad y tranquilidad. Lo primero debe tener un carácter festivo. Por muy buena que sea la primera obra, si carece del carácter festivo no puede ser. Aunque la [calidad de la] pieza sea algo inferior, si tiene carácter festivo, puede pasar. Esto es así porque se trata de la introducción. Cuando se llega a la segunda o tercera pieza, se deberá hacer un buen Nō del estilo en el que se tenga destreza. Como la etapa final corresponde a la etapa de desenlace, especialmente se debe actuar con un ritmo acelerado y empleando toda la técnica. Y para la primera obra de la función de los días sucesivos se debe dar un aire diferente al de la primera pieza del día anterior. [Una obra de] *sarugaku* que haga llorar se debe representar buscando un momento propicio en la parte central de los días sucesivos.

Pregunta: ¿Cuáles son los medios para ganar en una competición de *sarugaku*?

Respuesta: Esto es muy importante. Primero hay que tener un variado repertorio de Nō y representar obras de un carácter diferente del de los rivales y de una manera distinta. A esto se refiere precisamente lo que se dice en la introducción: «Estudia un poco del camino de la poesía». Si el autor de este arte es otra persona [que el actor], por muy diestro que sea no puede actuar como quiera. Si fuera su propia obra, las palabras y los gestos podría hacerlos según su idea. Por otro lado, si el que tiene [la capacidad] de actuar en el Nō tiene el talento de la poesía (*wasai*)[8], será fácil que escriba *sarugaku*. Esto es la vida de nuestro camino. Por consiguiente, el actor que no tiene [sus propias obras de] Nō, por muy diestro que sea, es lo mismo que un guerrero de fuerza extraordinaria que no tuviera armas en el campo de batalla. De todos modos, lo mejor

de la destreza [del actor] se pondrá de manifiesto en una función competitiva. Si el rival hace un Nō muy vistoso, se debe hacer con tranquilidad un Nō de un gusto distinto y con escenas de mucha tensión. Si, de esta manera, se hace un *sarugaku* distinto del del rival, por muy excelente que resulte el *sarugaku* del rival, por lo menos no perderá con facilidad. Si el Nō sale bien, será seguro que ganarás.

Pues bien, a la hora de representar un *sarugaku*, parece que hay diferentes niveles de actuación: superior, medio e inferior. Se podrá decir que un Nō es bueno si está basado correctamente en una fuente clásica, si es novedoso y está provisto de garbo e interés. Si ese buen Nō se representa bien y además se logra el éxito, será del primer [nivel]. Aunque el Nō sea regular, si está basado fielmente en una fuente clásica, está escrito sin defectos y se representa bien y se logra el éxito, será del segundo [nivel]. Aunque el Nō esté mal escrito, si se representa bien con mucho esfuerzo aprovechando esos mismos puntos en que se desvía de la fuente clásica como medio [de crear interés], será del tercer [nivel].

Pregunta: Aquí hay una gran duda. Aunque se trate de un actor que ya ha acumulado méritos y además es un maestro, a veces un joven actor novato le gana en una función competitiva. Esto es extraño.

Respuesta: A esto [se refiere] precisamente la flor temporal de antes de los treinta [años] de la que hablé anteriormente. Cuando un viejo actor ya ha perdido la flor y ha quedado anticuado, hay casos en que se le gana con una flor novedosa. El verdadero ojo crítico lo sabrá discernir. Entonces se pondrá a prueba la capacidad crítica de los que tienen buen ojo y de los que no lo tienen.

Sin embargo, hay problemas que tener en cuenta. A un actor que no haya perdido la flor después de cumplidos los cincuenta, no le podrá ganar ninguna flor joven. A veces ocurre que un actor que lo hace bastante bien pier-

de por haber[le] desaparecido la flor. Por muy apreciado que sea un árbol, ¿se contemplará el árbol cuando no florece?; aunque sean las flores humildes de un cerezo vulgar, ¿no se contemplarán los primeros brotes que florecen con mucho colorido? Cuando pensamos en este tipo de ejemplos, [nos damos cuenta de que] es lógico que se gane en una función competitiva sólo con la flor del momento.

Por consiguiente, lo más importante es que en este camino sólo la flor es la vida del Nō, y es un error gravísimo del viejo actor fiarse solamente de la fama y del prestigio sin ser consciente de que la flor ha desaparecido. Aunque sea capaz de representar muchas obras, si no sabe lo que es la flor, es como coleccionar y contemplar plantas y árboles cuando no están florecidos. Entre los miles de árboles y plantas el color de cada flor es distinto de los demás y, sin embargo, si el corazón se siente interesado [en todas ellas] es porque son igualmente flores. Aunque tenga poco repertorio, al actor que haya hecho suya la flor en alguna especialidad, su fama y su prestigio en esa rama le durarán muchos años. Por otro lado, aunque él mismo crea en su interior que cuenta con bastante flor, si no pone algún medio para que [esa flor] se haga visible a los ojos de la gente, sería como si florecieran y diesen olor inútilmente las flores del campo o los ciruelos silvestres.

Y, además, entre [actores] igualmente diestros habrá varios grados. Aun siendo diestro o maestro que haya alcanzado un nivel notable, si es un actor que no ha realizado esfuerzo en conseguir esa flor, aunque pueda pasar por diestro, la flor no seguirá existiendo por mucho tiempo. Al diestro que haya realizado el máximo esfuerzo [en conseguir la flor], aunque baje su habilidad, le quedará la flor. Con tal de que por lo menos le quede la flor, habrá puntos interesantes [que durarán] toda la vida. Y al actor al que le queda la auténtica flor no podrá ganarle ningún actor joven.

Pregunta: En el Nō cada uno tiene su punto fuerte, y hasta en un actor muy inferior existe un punto en el que es superior, en un determinado aspecto, a los diestros. Si no lo hace suyo el diestro[9], ¿es porque no es capaz o no lo hace porque es una cosa que no se debe hacer?

Respuesta: En todas las cosas cada uno tiene su punto fuerte, un mérito con el que se nace. Aun siendo superior en el nivel [del arte], hay casos en que [un diestro] no puede competir en este punto. Sin embargo, esto es un criterio aplicable simplemente en el caso de un diestro de mediano nivel. Si se tratara de un diestro que haya alcanzado realmente el máximo grado en la habilidad y en la invención de recursos (*kufū*)[10], ¿por qué no va a ser capaz de hacer todos los tipos [de arte]? Por consiguiente, [el hecho de que el diestro no haga suyos puntos fuertes de un actor inferior] es porque entre miles no hay ni un actor que haya alcanzado el máximo grado en la habilidad y en la invención de recursos[11]. No hay [ni uno] porque no hay esfuerzo por mejorar y hay vanidad.

Por regla general, en un [actor] diestro también hay defectos y en uno torpe hay siempre virtudes. [Pero] no hay nadie que lo distinga. Tampoco lo sabe el propio interesado. El diestro confía demasiado en su fama, se vanagloria de su destreza y no conoce sus defectos. El torpe, como por naturaleza no posee invención de recursos y no conoce sus defectos, no es consciente de sus virtudes, si las hay. Por consiguiente, tanto el diestro como el torpe deben pedir la opinión de la gente. Pero el que haya alcanzado el máximo grado en la habilidad y en la invención de recursos lo sabrá.

Por muy ridículo que sea el actor, si el diestro ve que hay virtudes [en él], también debe imitarlo. Éste es el mejor método. Si, aunque vea méritos, tiene la arrogancia de pensar que por qué ha de imitar a un inferior a él, queda atado a esa idea y quizás no conocerá sus propios defectos. Es decir, ésta es precisamente la actitud mental del

que no alcanza el máximo grado [en la habilidad y en la invención de recursos]. Por otra parte, si el torpe, al descubrir defectos en el diestro, piensa: «Hasta un diestro tiene defectos. Entonces ni que decir tiene que un novato como yo tendrá sin duda muchos defectos», si se preocupa por ello y pide opinión a la gente y hace esfuerzos por mejorar, [eso] valdrá tanto como la práctica y el Nō progresará rápidamente[12]. Si no se hace así y se tiene la vanidad de pensar: «Yo no haría tan mal las cosas de esa manera», será un actor que no conoce realmente ni sus propias virtudes. Si no conoce sus virtudes, llega a creer que hasta los defectos son virtudes. De esta manera, aunque pasen los años, su Nō no progresa. Ésta es precisamente la actitud mental de los torpes.

Por eso hasta en los diestros, si hay vanidad [en ellos], el Nō bajará. Y no digamos nada de la vanidad [de un torpe]. Reflexiona y vuelve a reflexionar detenidamente. Debes esforzarte por mejorar con la idea de que el diestro es el modelo del torpe y el torpe el modelo del diestro. Es lo más razonable del mundo escoger las virtudes de los torpes e incluirlas entre los recursos de los diestros. Hasta el ver los defectos de la gente nos sirve de modelo. Así que no digamos nada de las virtudes. Esto es lo que significaría [la enseñanza]: «Sé constante en la práctica y no te muestres arrogante»[13].

Pregunta: ¿Cómo se debe entender la distinción de «clase» en el Nō?[14].

Respuesta: El ojo crítico lo podrá ver fácilmente. En general, subir de clase significa ir subiendo de etapa en etapa en el Nō, pero curiosamente incluso en un actor de Nō de diez [años puede] haber una manera artística en que esta clase se encuentra en alto grado por naturaleza. Pero si se descuida la práctica, aunque tenga esa clase por naturaleza, no [le] sirve de nada. Ante todo, lo normal sería subir de clase como consecuencia de mucho tiempo

de práctica. Y, por otra parte, la clase innata es «distinción». A lo que se llama «dignidad» es otra cosa. Muchas veces la gente piensa que distinción y dignidad son la misma cosa. Pero lo que se llama dignidad se refiere a un aire aparatoso y vigoroso. Y también se dice que dignidad significa «dominarlo todo en general». Clase y distinción son otras cosas. Por ejemplo, se puede ser garboso por naturaleza, y eso es la clase [innata]. Sin embargo, entre los actores que no son garbosos en absoluto hay algunos que tiene distinción. Esto es la distinción que no es garbo.

Por otra parte, los principiantes deben pensar: es absolutamente imposible pretender conseguir la clase a través de la práctica. Así[15] habría menos posibilidad de alcanzar la clase y además bajaría [el nivel de] lo conseguido con la práctica. En resumen, tanto la clase como la distinción son cosas innatas y si no se tienen de nacimiento, en general, sería difícil conseguirlas. Por otra parte, cuando con muchos años de bien aprovechada práctica se refine [el actor], a veces ocurre que aparece esa clase [innata] por sí sola. La práctica es la pauta para dominar las técnicas del canto, de la danza, de los gestos, de la imitación, etc. Al reflexionar bien, ¿[se prodría concluir que] la clase del garbo será una cosa innata?, ¿[y que] la clase con un alto contenido de distinción será el resultado de la práctica? Se debe reflexionar bien en el interior de cada uno.

Pregunta: ¿Qué quiere decir eso del gesto conforme a la letra?

Respuesta: Esto supone una práctica minuciosa. [Cuando se dice] «variedad de gestos del Nō» es esto. Lo que se llama «postura» o «empleo del cuerpo» se refiere a esto mismo. Por ejemplo, debe emplearse el corazón llevado por la letra del canto. Para la palabra «ver» se hace el gesto de mirar, para palabras como «extender» o «retirar la mano», etc., se extiende o se retira la mano, y para

«oír» o «sonar algo», etc., se agudiza el oído, y si así se emplea el cuerpo dejándose llevar por todas las palabras, se producen los gestos por sí solos. En primer lugar [de importancia] se emplea el cuerpo; en segundo lugar se emplean las manos y en tercer lugar los pies. Debe graduarse el comportamiento corporal según los pasajes cantados y la tonalidad general de la música. Esto es difícil de explicar por escrito. Al llegar la hora de la práctica se debe aprender tal como se vea.

Cuando se consiga dominar esta labor de ajustarse a la letra a través de la práctica, el canto y los gestos se fundirán en uno. En resumen, lo que se llama fusión de canto y gestos se refiere a la etapa de haber alcanzado el secreto [del Nō]. Lo que se llama verdadera maestría también se refiere a esto. Es un secreto importante. El canto y los gestos son [en principio] dos cosas [distintas] a las que [el actor] atiende separadamente, y el que, a pesar de eso, haya conseguido dominarlas con maestría hasta el punto de fundirlas en una, será el primer diestro, superior a todos. Éste será realmente un Nō fuerte.

Por otra parte, muchas veces la gente confunde [los conceptos de] fuerte y débil[16]. Considera fuerte el Nō sin elegancia o califican de grácil al débil. Eso es ridículo. Habrá un actor que por mucho tiempo que se le mire no llega a cansar nunca[17]. Ése es [un Nō] fuerte. El actor que, por mucho que se le mire, sigue resultando llamativo, éste sí que es grácil. Pues bien, el que haya hecho suyo el principio de ajustarse a la letra, funde en uno el canto y los gestos y será un actor que ha alcanzado por sí mismo el máximo nivel tanto en el ámbito de lo fuerte como en el de lo grácil conjuntamente.

Pregunta: Se emplea muchas veces en la crítica la palabra «marchito». ¿A qué se refiere?

Respuesta: Esto es muy difícil de explicar por escrito. No quedaría claro ese aire artístico. Sin embargo, existe

ciertamente el aire artístico de lo marchito. Éste es un aire artístico que depende únicamente de [la existencia de] la flor. Aun a través de la práctica o de la actuación es difícil de conseguir. Acaso se pueda conocer, si se ha alcanzado la flor en el máximo grado.

Entonces, se podrá dar el caso de que el que haya alcanzado en máximo grado un determinado tipo de flor, aunque no en todas las imitaciones, llegue a conocer el aire artístico de lo marchito. Por consiguiente, se podría decir que ese aire artístico que se dice «de lo marchito» pertenece todavía a una etapa más alta que la de la flor. Si no existiera la flor, sería inútil [mostrar un aire] marchito; eso resultaría «sombrío». Lo interesante es precisamente la flor que está marchita. ¿Qué podría haber de interesante en las plantas que no dan flor y están marchitas? De esta manera es a todas luces muy difícil [conseguir] el aire artístico de lo marchito, porque debe situarse más arriba de [la etapa] de la consecución de la flor, que es dificilísima de por sí. Por tanto es difícil explicarlo aun con ejemplos.

Una antigua poesía dice: «En la fina neblina [otoñal] / las flores aparecen enredadas en el seto [de bambú] / humedecidas por el rocío matutino. / ¿Quién habrá dicho que [el mayor encanto] del otoño / está en el crepúsculo?».

Y también dice otra poesía: «Lo que cambia de color sin ser visto, ¡eso es la flor que habita en el corazón de los hombres de este mundo!».

Quizás se refiera a este tipo de aire artístico. Hay que reflexionar detenidamente en el interior de uno[18].

Pregunta: Al ver estos artículos de enseñanza [se entiende que] conocer la flor en el Nō es lo primero de todo. Es importante. Y al mismo tiempo es difícil de comprender. ¿Cómo se debe considerar esto?

Respuesta: [Conocer la flor] pertenece a la etapa de

alcanzar el secreto de este camino. Lo que se considera «problema difícil» o «cosas secretas» apunta a este único objetivo. Las generalidades [sobre la flor] ya están explicadas detalladamente en los artículos de práctica y de imitación. Las cosas como la flor temporal, la flor de la voz y la flor del garbo se ven a los ojos de la gente, pero como son flores que surgen de sus condiciones físicas son como las flores que brotan [en la naturaleza], y por eso pronto llega la hora de deshojarse. Por tanto no son eternas y la fama dura poco tiempo. Por otra parte, la flor verdadera puede florecer o deshojarse según la libre voluntad [del actor]. Si es así, [esa flor] se mantendrá por mucho tiempo. ¿Qué se puede hacer para entender estos razonamientos? Acaso se encuentre en el libro anexo de la tradición oral. Pero no debe considerarse que sea una cosa complicada.

En primer lugar, deben aprenderse, distinguiéndolos bien y grabándolos en el corazón, los artículos de la práctica año por año desde los siete en adelante y los diversos tipos de imitación, y después de hacer práctica a fondo en todas las técnicas y de ejercitar al máximo la invención de recursos, se conocerá la clave para que la flor no desaparezca. Este propósito de intentar dominar a fondo todos los tipos de imitación será, por decirlo así, la semilla de la flor. Es decir, si se quiere conocer la flor, primero hay que conocer la semilla. La flor será el corazón y las semillas serán las técnicas.

Un hombre de la antigüedad dice: «En el fondo del corazón se contienen muchas variedades de semillas / y por la lluvia que cae para todos, brotan todas las semillas / y luego, cuando se acabe de captar a fondo el sentimiento de la flor, / se formará por sí solo el fruto de la iluminación»[19].

Pues bien, lo que mi difunto padre había dejado dicho lo he conservado en el fondo del corazón y lo anoto a grandes rasgos para sostener la casa y por valorar la im-

portancia del arte, y [hago esto] porque pienso que, olvidándose de la crítica del mundo[20], pueda decaer este arte, y, por supuesto, no para influir en los estudios de los demás. Sencillamente, dejo esto a mis descendientes como código de la familia.

Aquí terminan los artículos de *Fūshikaden.*

Es ahora el día trece del cuarto mes del año siete de la era Ōei, año Kanoe-Tatsu [1400 d.C.].

Escrito por Hada-no-Motokiyo [con el puesto oficial de la Corte] Jūgoi-no-Ge. Saemon-no-Taifu.

NOTAS

1. Más que en cuanto a lugar donde se cambia el actor y se pone la máscara para introducirse en el personaje, «camerino» significa aquí al lugar por donde ha de salir el actor a escena, conectado en la actualidad por una cortina de colores con el puente o *hashigakari.*

2. Hace referencia a las palabras de presentación del personaje que sirven para situar la acción y dar a conocer al que habla.

3. *Shimijimi* es un concepto complejo que contiene la idea de un estado de ánimo en calma y se refiere a un afecto tierno en el que se aprecia algo con simpatía y cariño. También puede aparecer teñido de melancolía o con un toque de nostalgia. Hemos simplificado todo esto, traduciendo por «suave emoción».

4. Aunque en la época de Zeami asistían a las representaciones gentes de toda condición, se reserva un lugar especial para los nobles, que en muchas ocasiones sostenían con su apoyo económico el desarrollo de las actuaciones. También se supone que el mejor ojo crítico abundaría entre la clase social alta que tenía una educación refinada y estaría, en consecuencia, mejor preparada para entender las sutilezas del Nō.

5. «Golpear [el suelo] con el pie» (*ashi bumi*): es un tipo de golpe, o sucesión de golpes, que se dan sobre el tablado en algunos momentos de la acción. Normalmente lo realiza un personaje enfurecido, o que quiere mostrar su fuerza, y puede formar parte de una danza. Se da únicamente en ciertas partes del escenario, justamente en aquellas que coinciden con unas cajas de resonancia en forma de grandes jarras huecas que están colocadas bajo el tablado. El sonido resultante retumba como un trueno y confiere al espectáculo un peculiar efecto sonoro.

6. «Lo negativo y lo positivo» (*in/yo*): se refiere a lo que normalmente se conoce en Occidente con los nombres de *yin* y *yang*, términos fundamentales del taoísmo. La armonía del universo descansa sobre el

equilibrio de estos dos polos opuestos y complementarios. Uno es el principio femenino, negativo, pasivo, húmedo, frío, sombrío...; el otro es el principio masculino, positivo, activo, seco, caluroso, soleado... La noche y el día, el mal y el bien, etc.

7. «Introducción, desarrollo y desenlace» (*jo-ha-kyū*): es uno de los principios constructivos del Nō. Se encuentra en la ejecución de un gesto, de una melodía cantada, de un movimiento, de una danza, de una escena, de una obra, de la articulación de las obras en una jornada... *Jo-ha-kyū* estructura todo el mundo del Nō. Originalmente el concepto procede de las danzas y de la música *Bugaku* y se refiere a una división en el tempo y en el ritmo de ejecución: un comienzo más o menos lento y tranquilo (*jo*) se ve roto por un movimiento más agitado y variado (*ha*) que conduce progresivamente a un final rápido (*kyū*) que culmina toda la secuencia, tras la cual puede comenzar otra unidad *jo-ha-kyū* en la que de nuevo se aprecia un incremento gradual de intensidad y velocidad.

8. *Wasai* significa propiamente «conocimiento de la lengua japonesa» y en este contexto quiere decir «saber componer en lengua japonesa poesía o escritos en general».

9. Si el diestro no hace que pase a formar parte de su repertorio de técnicas de actuación.

10. Tras un duro y largo entrenamiento, mediante el esfuerzo mental y físico el actor llega a adquirir los recursos necesarios para ingeniárselas en cualquier circunstancia.

11. Ha debido alterarse la puntuación original y se ha introducido una frase aclaratoria entre corchetes para restaurar el oscuro sentido de un pasaje ciertamente contradictorio.

12. Como líneas más adelante en las expresiones «su Nō no progresa» y «el Nō bajará», debe entenderse Nō como la habilidad del actor y su capacidad de conocimiento en materia teatral.

13. He aquí el texto que explica detenidamente la recomendación final de la Introducción. Hay que ser humilde y reconocer que se puede aprender algo de provecho hasta del actor más torpe, aunque sea observando sus defectos.

14. Esta sección sobre «la clase del actor» y su origen natural o a través de la práctica es de las más difíciles de entender y de traducir. Zeami se adentra en finas discriminaciones entre «clase» (*kurai*), «distinción» (*take*), «dignidad» (*kasa*) y «garbo o gracia» (*yūgen*), pero él mismo acaba por mostrar la necesidad de seguir pensando sobre un asunto contradictorio. La clase de un actor parece que es un don natural (que no se aprendería en las escuelas); sin embargo a veces el esfuerzo y la práctica parece que ayudan a manifestar algo innato que sin el entrenamiento no hubiera podido surgir y mostrarse. No obstante, los críticos y los traductores a diversas lenguas no se ponen de acuerdo sobre el sentido de todo el pasaje y sobre el modo de precisar el contenido de cada término.

15. «Así»: si se intentara llegar a ser un actor con clase mediante la práctica.

16. Este párrafo final hay que ponerlo en relación con otro del Libro Sexto en el que Zeami vuelve sobre la distinción entre lo fuerte, lo rudo, lo débil y lo grácil. Traducimos aquí (y lo haremos en el Libro Sexto) *yūgen* por «grácil», entendiendo por tal la suma de cualidades de «gracia y delicadeza» que hacen que el espectador encuentre en todo momento llamativa la actuación del actor.

17. Otros interpretan: «por mucho tiempo que se le mire no se le encontrarán defectos». En cualquier caso se refiere a una idea de «fuerte» en el sentido de un actor que da impresión de solidez y de sobriedad mediante una interpretación entera, sin fisuras, en la que se funden canto y gestos.

18. Zeami insiste en la dificultad de explicar el concepto de «lo marchito» (*shioretaru*), aire artístico que evoca la flor a punto de morir, pasado ya su momento de esplendor. Es difícil encontrar la relación con los dos poemas que propone. El primero es de Fujiwara Kiyosuke (1104-1177) y está recogido en la antología imperial *Shinkokinshū* (1206); quizás las flores húmedas, y ya no perfectas, en una mañana de otoño intenten aludir al aire de lo marchito o simplemente le parece a Zeami que al leer esta poesía deberíamos sentir algo similar a la contemplación de una flor marchita. El segundo poema pertenece a Ono no Komachi y se incluyó en la antología imperial *Kokinshū* (905): resulta también difícil la conexión con el concepto de *shioretaru*, a no ser que se trate de evocar más que el poema en sí a la poetisa Komachi (cumbre de la lírica amorosa y símbolo del amor apasionado femenino que vive un triste final en su ancianidad), imagen de una bella flor a punto de marchitarse.

19. Se trata de una cita de un himno budista atribuido al patriarca Hui-neng (638-713). La ley budista «llueve» sobre todos los hombres por igual y cualquiera de ellos puede alcanzar la Iluminación. Para Zeami los elementos del proceso natural semilla-flor-fruto tienen su analogía en el mundo del espíritu y en la práctica del arte del actor.

20. Parece querer decir que los actores desoyen las críticas que hacen los espectadores sobre su modo de actuar y por eso el Nō está en decadencia. Otros interpretan que es el propio Zeami el que dice desoír la censura pública sobre sus anotaciones. Por otra parte, nótese la vinculación directa y explícita que establece Zeami entre el contenido de *Fūshikaden* y la doctrina de su padre.

CUARTO [LIBRO][1]

ACERCA DEL ORIGEN SAGRADO DEL NŌ[2]

— Se dice que el *sarugaku* tiene su origen en la época de los dioses[3], cuando la Gran Diosa del Sol se encerró en la Cueva de Roca del Cielo y el mundo quedó en perpetuas tinieblas; y entonces se reunieron en el Monte Celeste de Kaguyama miles de dioses y, con la intención de agradar a la gran diosa, tocaron música de *kagura* y empezaron un *seino* [que es un baile cómico]. De entre ellos se adelantó la diosa Amano-Uzumeno-Mikoto, puso *shide* en una rama de *sakaki*[4], alzó la voz, encendió una hoguera, hizo resonar sus pasos y, poseída por la divinidad, cantó, danzó y tocó. Como la voz se oía a lo lejos, la Gran Diosa entreabrió la puerta de roca. [Entonces] todo el país volvió a estar claro. Las caras de los dioses parecían blancas. Dicen que [este] divertimento de entonces es el origen del *sarugaku*. Los detalles se encontrarán en la tradición oral.

— En la India, patria de Buddha, cuando Shudatsu, hombre rico y caritativo, construyó el templo de Gion-Shoja, mientras en la ceremonia de inauguración Buddha pronunciaba su sermón, Daiba, con el acompañamiento de diez mil infieles, puso *shide* en una rama de árbol y en ramas de bambú, y gritó, y se hacía difícil continuar la ceremonia de inauguración[.] Entonces Buddha hizo un guiño a Sharihotsu, éste recibió [su] poder, preparó flauta

y tambor y se representaron en la parte posterior [del templo] sesenta y seis números de imitación con [ayuda de] la sabiduría de Anan, la inteligencia de Sharihotsu y la elocuencia de Furuna[5]. Entonces los infieles, al oír el sonido de la flauta y del tambor, se reunieron en la parte de atrás y se calmaron viendo esto. Aprovechando ese momento, Buddha pronunció su sermón. Desde entonces empezó este camino en la India.

— En cuanto a Japón, cuando hubo una inundación del río Hatsuse en el reinado del emperador Kinmei[6], vino río abajo un cántaro. Lo cogió un cortesano cerca del portal de cedro del templo de Miwa. Dentro había un bebé. Su figura era bonita y era como una piedra preciosa. Como era persona bajada del cielo, se dio aviso a la Corte. Esa noche, en el sueño del Emperador dijo el bebé: «Yo soy la reencarnación del emperador Shi del País de Shin [de la China]. Estoy aquí ahora en Japón conducido por cierta providencia». Se extrañó el Emperador y lo llamó a la Corte. A medida que iba creciendo, su ingenio sobresalía entre la gente y subió al puesto de ministro a los quince años, recibiendo del Emperador el apellido de «Shin». El carácter chino para *shin* también se lee como *hata* y por eso Hata-no-Kokatsu no es otro que éste.

El príncipe Shōtoku, cuando hubo algunos disturbios en el país, siguiendo los buenos ejemplos de la época de los dioses y de la patria de Buddha, ordenó a aquel Kōkatsu los sesenta y seis números de imitación y al mismo tiempo hizo máscaras para los sesenta y seis números y se las dio a Kōkatsu. Los representó éste en la sala principal del palacio [imperial] de Tachibana. Se pacificó el reino y el país se calmó. Para las generaciones posteriores, el príncipe Shōtoku, de los dos caracteres que se leen *kagura*, quitó el componente izquierdo (*kami*) del primero y conservó el componente derecho. Como este componente derecho significa «mono [del calendario]» y se lee *saru*, se

estableció el nombre de *sarugaku*. Y los sonidos de este nombre también se pueden representar con los caracteres que significan «contar amenidades». Por eso *sarugaku* deriva de *kagura* [o divertimento de los dioses][7].

Aquel Kōkatsu sirvió a los emperadores Kinmei, Bidatsu, Yōmei, Shushun y Suiko y al príncipe Shōtoku, y transmitió este arte a los descendientes, y como los reencarnados no dejan huella[8] embarcó en una canoa en la playa de Naniwa del País de Settsu y salió hacia el mar del oeste a merced del viento. Llegó a la playa de Shakushi en el país de Harima. La gente de la playa arribó la barca [a la orilla] y vio que la figura era diferente a la de un ser humano. [Después] hizo posesiones e impuso castigos y mostró signos extraños. Entonces lo adoraron como dios y prosperó el país. Lo llamaron Taikō Daimyōjin (el Gran Dios de Taikō) que [escrito en caracteres chinos] significa «hacer grandes atrocidades». Aún hoy día sigue manifestando su poder a ruego de sus fieles. Su verdadera personalidad es el rey Bishamonten[9]. También cuando el príncipe Shōtoku acabó con los cortesanos rebeldes de[l clan] Moriya, dicen que Moriya pereció por los medios divinos de aquel Kōkatsu.

— En la época de Heian[10], en el reinado del emperador Murakami, al leer «Notas sobre *sarugaku-ennen*» escritas por el príncipe Shōtoku de su puño y letra, [vio que estaba allí explicado] su origen en la época de los dioses y en la India, patria de Buddha, y que a través de[l «arte de] palabras necias y adornadas»[11] transmitido desde la India y China a Japón, se mantenía la tradición de adorar a Buddha y de difundir el budismo, se alejaba a los demonios y se atraía la buena suerte. Como estaba escrito claramente de puño y letra del príncipe Shōtoku que si se ejecuta la danza de *sarugaku* se pacifica el reino, se calma el pueblo y se alarga la vida, el emperador Murakami quiso utilizar el *sarugaku* para pedir por la paz del país. En esa época el descendiente al que aquel Kōkatsu había transmitido este arte de *sarugaku* era Hata-no-Ujiyasu.

Representó los sesenta y seis [números] de *sarugaku* en el salón principal Shishinden [del Palacio Imperial].

En aquel entonces había una persona llamada Kino-Gon-no-Kami, que era una persona de ingenio. Era el marido de la hermana de Ujiyasu. Este hombre también [le] acompañó para hacer el *sarugaku*. Después de eso, como era difícil representar sesenta y seis números en un día, de entre ellos se escogieron y se establecieron estos tres números: Inatsumi-no-okina (u Okina omote), Yonatsumi-no-okina (o Sanban Sarugaku) y Chichi-no-jō. Shiki Sanban (o «los tres números ceremoniales») de la época actual es esto. Es decir, [estos tres números] simbolizan los tres cuerpos de Buddha (*hō*, *pō* y *ō*, respectivamente[12]). Se encontrará en otro libro la tradición oral sobre los tres números ceremoniales.

Komparu desciende de Hada-no-Ujiyasu, pasando por Mitsutaro, en veintinueve generaciones. Ésta es la compañía de Enman'i del País de Yamato. Asimismo, desde Ujiyasu se han transmitido las máscaras de demonio hechas por el príncipe Shōtoku, la imagen sagrada del dios del santuario de Kasuga y huesos de Buddha, y estos tres [tesoros] se han conservado en esta casa.

— En nuestra época, con ocasión de los actos sagrados de Yuimae[13] en el templo Kōfukuji de Nara, cuando se celebra el oficio religioso en el salón de actos, las danzas de longevidad (*ennen-no-mai*) se dan en el refectorio. [Es para] calmar a los infieles y para pacificar a los demonios. Y mientras tanto se comenta el *sutra* en cuestión enfrente del comedor. Es decir, [se hace así para seguir] el buen ejemplo del templo de Gion-Shōja[14]. Pues bien, el *sarugaku* con hogueras del santuario de Kasuga y del templo de Kōfukuji en el país de Yamato es representado los días dos y cinco del segundo mes en el Kōfukuji por las cuatro compañías y es el comienzo de sus servicios religiosos sintoístas del año. Son peticiones por la paz del reino.

— Las cuatro compañías que ofrecen sus servicios en los actos sagrados del santuario Kasuga del país de Yamato son: Tobi, Yūzaki, Sakado y Enmani[15].

— Las tres compañías que ofrecen sus servicios en los actos sagrados del santuario de Hie del país de Ōmi son: Yamashina, Shimosaka y Hie.

— [Hay] dos compañías de *sarugaku* de *shushi*[16] en [el país de] Ise.

— Las tres compañías que prestan servicios en los actos religiosos de *mishushō*[17] del templo de Hosshōji [de Kioto] son: la compañía de Shinza (en el país de Kawachi), la de Honza (en el país de Tamba) y la de Hōjōji (en el país de Settsu). Estas tres compañías también prestan sus servicios en los actos sagrados de los santuarios de Kamo [en Kioto] y de Sumiyoshi [en Settsu]

NOTAS

1. Ciertamente este breve capítulo, cuya autenticidad fue puesta en duda durante mucho tiempo, resulta de un interés limitado para el lector no especializado. Además de algunas viejas leyendas sobre la procedencia del Nō (casi siempre nacido para reparar una situación de crisis), se habla de la fuerte relación de continuidad entre las compañías antiguas y las familias de actores contemporáneas a Zeami. También se propone una etimología para *sarugaku* y se cuenta el origen de algunas ceremonias que seguían celebrando en templos y santuarios las compañías de *sarugaku*.

2. Literalmente «Sobre los dioses» (*jingi*). Parece referirse únicamente a la conexión del *sarugaku* con las divinidades sintoístas, pero en realidad también se habla de su posible origen budista y se recuerda, por ejemplo, la leyenda de Daiba (primo de Buddha que pronto se convirtió en su enemigo) cuando intentó impedir un oficio religioso y para evitar que lo consiguiera se distrajo a los alborotadores con un divertimento, que resultaría ser el origen del Nō.

3. Empieza Zeami por recordar el origen legendario del Nō según la mitología japonesa. El primer divertimento de los dioses (*Kagura*) tuvo lugar cuando la gran diosa Amaterasu, enfadada con su hermano, se retiró del mundo y, al ocultarse en su caverna, dejó al universo triste y en tinieblas. Con el fin de congraciarse con la gran divinidad los dioses cantan y bailan: una diosa realiza un número especial (algunos dicen que

obsceno) y, ante el jolgorio producido, la curiosidad de Amaterasu no puede más y entreabre la roca que cierra su caverna. Un rayo de luz ilumina las caras de los dioses («kamitachi no on omote shiro karikeri») que parecen blancas: de aquí procedería la expresión *omoshiroi* («interesante-atractivo», pero literalmente «cara blanca»), de tanta importancia en los escritos de Zeami.

4. *Sakaki* es, dentro del sintoísmo, el árbol sagrado por excelencia. *Shide* son unas tiras de tela o de papel que se cuelgan en las ramas de los árboles, o se enlazan a otros objetos, como ornamentos votivos en los recintos sagrados. La rama de *sakaki* con *shide* es habitual entre los objetos que portan los chamanes japoneses y los que ejecutan las danzas antiguas.

5. Se trata de los nombres japoneses de tres de los discípulos más eminientes de Buddha (Sariputra, Ananda y Purna en sánscrito).

6. Emperador Kinmei (509-571): se cuenta que durante el decimotercer año de su reinado se produjo el primer contacto formal de Japón con el budismo, mediante un envío de *sutras* y de esculturas budistas procedentes de un reino de Corea.

7. *Kagura*, en la escritura japonesa, se escribe con los dos caracteres: 神 y 楽. Como el primero significa literalmente «dios» y el segundo «amenidades», la palabra *kagura* significa literalmente «amenidades divinas». Si se quita del primero (神) el componente izquierdo (礻), queda el componente derecho (申). Este componente, a su vez, por sí solo también constituye otro carácter independiente que se pronuncia *saru* y que significa «mono» del calendario tradicional de origen chino.

En cuanto al segundo carácter (楽), las normas de la pronunciación japonesa establecen que cuando se coloca detrás de 申 se pronuncie *gaku*. De ahí que naciera el nuevo término *sarugaku* (申楽).

Por otra parte, como el carácter 申, además de significar «mono», tiene el sentido de «contar», resulta que *sarugaku* (申楽) puede siginificar también «contar amenidades».

8. «Reencarnados» (*kenin*) se refiere a un dios o *hotoke* (Buddha) que para salvar al mundo aparece en la tierra tomando forma de persona. No muere, pero desaparece sin dejar rastro de su marcha.

9. Uno de los cuatro reyes del cielo budista. Se corresponde con el hindú Vaisravana. Se aprecia en este pasaje una de las características fundamentales de la religiosidad medieval japonesa: el sincretismo. Prevalece la doctrina *honji suijaku* que considera a los dioses budistas (de procedencia continental) avatares o manifestaciones de las divinidades sintoístas, pudiendo mantener las dos naturalezas a la vez. Eran muchos los que sostenían la prioridad de buddhas y bodisatvas como fuente verdadera (*honji*) de las divinidades sintoístas, que serían sus «huellas manifiestas» (*suijaku*). En todo caso, se coincidía en que las dos formas espirituales reflejaban una realidad común.

10. El emperador Murakami reinó desde el año 947 hasta el 966.

11. «Arte de palabras necias y adornadas» (*kyōgen kigyo*). Frase hecha, traducción de una conocida fórmula literaria china, para designar al arte literario.

12. Los tres cuerpos de Buddha. En el budismo mahayana se considera que el Buddha tiene un triple cuerpo (*trikaya*): el cuerpo de la Esencia, el cuerpo de la Felicidad y el cuerpo de la Transformación. Para más precisiones sobre esta división tripartita (*Dharmakaya*, *Sambhogakaya* y *Nirmanakaya*), véase Suzuki, 1996, 283).

13. Se trata de un ceremonial que dura siete días (del 10 al 16 de octubre) en el que se lee el *sutra* «Vimalakirti» (en japonés «Yuimakyō»).

14. Se refiere al suceso entre Buddha y su primo Daiba, explicado al comienzo de este Libro Cuarto.

15. Estas cuatro compañías se corresponden, respectivamente, con las cuatro actuales: Hōshō, Kanze, Kongō y Komparu. La quinta escuela actual, Kita, es mucho más tardía (data del siglo XVII).

16. Tipo de *sarugaku* con resonancias de exorcismo y elementos mágicos.

17. Ceremonias realizadas durante varios días a comienzos de cada año.

QUINTO [LIBRO]

ACERCA DE LOS SECRETOS ÚLTIMOS [DEL ARTE]

En principio he anotado los artículos de *Fūshikaden*, ocultándolos a la vista ajena, con el propósito de servir de código familiar para los descendientes, pero la verdadera intención y lo que deseo [es lo siguiente:] hoy en día, al ver a los compañeros de este camino, [se observa que] descuidan los entrenamientos, sólo se entusiasman con otros caminos[1] y, aun en las raras veces en que se dedican con atención a este arte, se olvidan de los fundamentos [del Nō] y pierden la tradición, viciados por el aplauso de un día o por fama y ganancias temporales. [Por todo esto] me pregunto si no estaremos ya en época de decadencia de este camino y no puedo menos que lamentarlo[2]. Pues bien, si [los actores] se entrenan en este camino, respetan el arte y además no hay egoísmo, ¿cómo no van a recoger sus frutos? Especialmente en este arte se transmite la tradición, pero como también hay técnicas de actuación surgidas del esfuerzo personal [del actor], es difícil explicarlo con palabras. Como se trata de la flor que, después de aprendida esa tradición, se transmite de corazón a corazón, he titulado [esto] *Fūshikaden*, [«Transmisión de la flor y de los estilos de interpretación»].

En general, en este camino son diferentes los estilos del país de Yamato y de Ōmi[3]. En el país de Ōmi se da prioridad al arte garboso, se deja en segundo plano la imi-

tación y se considera como base la hermosura de la figura. En el país de Yamato ante todo se da prioridad a la imitación, se estudia a fondo todo tipo de repertorio y, además, se pretende dar un estilo garboso. Sin embargo, un verdadero diestro no tendrá ningún fallo en cualquiera de los dos estilos[4]. El que no realiza más que un estilo determinado será uno que no ha dominado realmente la técnica. Por ejemplo, el estilo del país de Yamato tiene como base la imitación y el argumento, y la gente piensa que es la especialidad [de Yamato] ese tipo de repertorio con apariencia majestuosa o con gestos de furia, y la preparación se centra únicamente en esto. Pero cuando mi difunto padre consiguió fama en su época culminante, el estilo en que se demostraba especialmente su maestría era el del Nō de «la danza de Shizuka» y la imitación de «la loca del gran rezo de Saga». Por ello consiguió elogio general, fama y prestigio, y eso no es un secreto para nadie. [Ahora bien,] estas obras son de estilo sumamente garboso.

Por otra parte, el estilo de *dengaku*[5] es algo particularmente distinto y todos los espectadores sin excepción están acostumbrados a pensar que no es digno de ser enjuiciado del mismo modo que el estilo de *sarugaku*, pero he oído decir que Itchū de [la compañía de] Honza, con fama de ser figura máxima de este camino en época reciente, dominaba todo tipo de repertorio, dentro del cual se encontraba la imitación del demonio y la apariencia de furia y [también he oído decir] que no había ningún estilo que se le escapara. Por eso, mi difunto padre, hablando de Itchū, decía de verdad: «Es el maestro de mi estilo».

Sin embargo [ahora] todo [actor] sin excepción, bien por arrogancia o por estar poco versado [en este camino], adquiere solamente un determinado estilo y, sin tener una visión global del arte, rechaza otros estilos ajenos. [Pero] esto no es «rechazo» sino la arrogancia originada por su incapacidad. Y, así, por su incapacidad, aunque consiga momentáneamente la fama y buena reputación que co-

rresponden al dominio de un estilo determinado, no habrá flor por mucho tiempo y no tendrá el reconocimiento general. El que, por tener maestría en el arte, es capaz de llegar a obtener el reconocimiento general, cualquier estilo que haga resultará interesante. Los estilos y los patrones básicos de actuación (*katagi*)[6] son diferentes según las personas, pero lo interesante se extiende por todos ellos. Donde se ve este interés, está la flor. Esto no se les escapa ni en el Nō de los países de Yamato y de Ōmi ni en el de *dengaku*. De esta manera, si no se es un actor que tenga esa flor común [a todos los estilos] no se podrá tener el reconocimiento general.

Y añadiré a esto que si un diestro, aunque no haya dominado todo el repertorio completo, domina por ejemplo siete u ocho décimas partes y de entre ellas hace suyo un estilo conseguido con especial maestría, tomándolo como patrón básico para sus discípulos[7], y si además pone medios para mejorar, este [actor] también conseguirá fama y prestigio generales. Sin embargo, en realidad, si faltaran cosas para la perfección, podrá haber críticas positivas o negativas, dependiendo de que [los espectadores] sean de ciudades o de pueblos y de superior o inferior condición.

En general hay muchos modos de conseguir fama y prestigio en el Nō. Es difícil que un diestro satisfaga el corazón de los que no tienen buen ojo crítico. No suele ocurrir que un actor torpe resulte bien a los ojos de los que tienen buen ojo crítico. No sería extraño que un actor torpe no pudiera satisfacer los ojos de los que tienen buen ojo crítico. El que un diestro no satisfaga el corazón de los que no tienen buen ojo crítico se debe a la incapacidad de los ojos de los que no tienen buen ojo crítico, pero si es un diestro que ha alcanzado la maestría y además un actor que posee invención de recursos, actuará de tal manera que también a los ojos de los que no tienen buen ojo crítico se suscita el interés. Se podría decir que

un actor que haya alcanzado la máxima categoría en esta invención de recursos y maestría ha alcanzado la flor. Y así, el actor que haya llegado a este grado, por muy viejo que se haga, no quedará por debajo de la flor joven. Y, además, precisamente ese actor que haya conseguido tal grado tendrá reconocimiento público y también hasta la gente de países lejanos y de las zonas rurales, todos sin excepción, lo encontrarán interesante. El actor que haya conseguido esta invención de recursos será un diestro que es capaz de [representarlo] todo, ya sea [el estilo del] país de Yamato, el del país de Ōmi o hasta el estilo de *dengaku* según el gusto y el deseo de la gente. Para aclarar el espíritu fundamental de esta práctica redacto el *Fūshikaden*.

Aunque diga así, si se descuidara el patrón básico de nuestro propio estilo, la actuación no tendría vida en absoluto. [El que haga] de este modo será un actor débil. Es sólo a través del dominio del patrón básico de nuestro propio estilo como se podrán llegar a conocer todos los estilos en general. El actor que, preocupado por aprender todos los estilos en general, no procura hacer suyo nuestro patrón básico, no sólo no conocerá nuestro propio estilo sino que, por supuesto, no conocerá los estilos ajenos con seguridad. Y, así, la actuación será débil y la flor no durará mucho. El no haber flor por mucho tiempo equivaldrá a no conocer ninguno de los estilos. Por eso dije en el pasaje de la flor en *Fūshikaden*: «Después de hacer práctica a fondo en todo tipo de imitación y de ejercitar al máximo su invención de recursos, se conocerá la clave para que la flor no desaparezca»[8].

Dice la tradición secreta:

En principio el arte suaviza el corazón de todos y provoca la emoción de nobles y plebeyos, y eso será la base para aumentar la felicidad (*jufuku*)[9] y servirá de base para prolongar la vida. Si se consigue la perfección hasta el máximo grado, todos los caminos [del arte] sin excep-

ción aumentan la felicidad. Especialmente en este arte [del Nō] conseguir el más alto grado y dejar buena fama, esto es el reconocimiento general. Esto es aumentar la felicidad.

Sin embargo, hay un detalle que tener en cuenta especialmente. Si un ojo de capacidad e inteligencia superiores ve a un actor que haya alcanzado al máximo grado distinción y clase, como hay un equilibrio perfecto [entre las dos partes], no habrá problema[10]. [Pero] en general, para la gente mediocre y para el ojo vulgar de provincias lejanas o del campo, es incomprensible este estilo de alta categoría en distinción y clase. ¿Qué se podría hacer en estos casos? En cuanto a este arte [del *sarugaku*], el ser querido y apreciado por todos se considera como base de la felicidad en el mantenimiento de la compañía. Por eso, si exclusivamente se muestra sólo un estilo incomprensible, no habrá elogios de nadie. Por esta razón, sin olvidarse del espíritu del principiante en el Nō[11], dependiendo del momento y del lugar, hay que actuar de tal manera que se convenza al ojo vulgar; eso sí que es la felicidad. Al considerar bien a fondo lo que suele pasar en el mundo, se podría decir que el que no recibe protestas ni en un lugar noble, ni en un templo de la montaña, ni en el campo, ni en los países lejanos, ni hasta en los festejos de los santuarios, es el actor maestro en [conseguir] la felicidad [de todos]. Por consiguiente, por muy diestro que sea, no se podrá decir que es un actor [capaz] de aumentar la felicidad si le faltan el cariño y el aprecio de todos. Por eso, mi difunto padre hacía su arte en cualquier rincón solitario del campo o en la montaña, teniendo en cuenta el gusto [del público] y considerando como cosa de máxima importancia los hábitos y las costumbres del lugar.

Aunque diga así, el principiante no debe desanimarse pensando, por ejemplo: ¿Cómo podré alcanzar con facilidad ese nivel [tan alto]? Tiene que tener muy en cuenta

estos artículos, ir asimilando poco a poco esas razones e ingeniárselas discurriendo mucho de acuerdo con su [propia] capacidad.

En general, los recursos para mejorar [que señalo] aquí en [estos] artículos, más que para los principiantes, son enseñanzas y recursos para los diestros. Entre los actores que por fortuna han llegado a ser diestros con maestría, hay mucha gente que, demasiado engreída y engañada por su fama, sin considerar estas enseñanzas, no tiene [talento para] la felicidad, aunque goce de prestigio; y eso lo lamento. Aunque se tenga maestría, no servirá de nada sin invención de recursos. Si se tiene maestría y se ha llegado al máximo grado en la invención de recursos, es como si se tuviera la flor junto con las semillas. Aunque haya, por casualidad, momentos en que decaiga un poco por la fuerza caprichosa de la suerte, a un actor de categoría que haya conseguido el reconocimiento en la capital, si no se le ha perdido la flor del elogio [del público] del campo y de las provincias lejanas, no se le podrá acabar de repente el camino [de su arte]. Si no se le acaba el camino [del arte], podrá tener la ocasión de volver a encontrar un momento de reconocimiento en la capital.

—Aunque aquí se habla de procurar aumentar la felicidad, si [uno] está viciado por ideas mundanas y dominado por la avaricia, eso constituirá la primera causa por la que el camino tiene que decaer. Si se realizan los esfuerzos con la vista puesta [únicamente] en el camino, se aumentará la felicidad[12]. Si se realizan los esfuerzos con la vista puesta [únicamente] en la felicidad, el camino decaerá irremediablemente. Si decae el camino, desaparecerá la felicidad por sí sola. Hay que realizar los esfuerzos pensando que el ser honesto y equitativo es la causa por la que se abre la flor exquisita de todos los beneficios del mundo[13].

En general, lo que he venido anotando en forma de artículos de enseñanza en el libro de *Fūshikaden*, empe-

zando por la práctica año por año, no es de ninguna manera una teoría que haya nacido de mi propio esfuerzo. Tal como lo he visto y lo he oído durante veintitantos años desde que me hice hombre gracias a la ayuda [que me dispensó] mi padre desde la infancia, redacto esto recogiendo su tradición, por el bien de [este] camino y de la casa; ¿y cómo podría ser por motivos personales?

Terminado de escribir con la fecha del 2 del tercer mes del año 9 de la era de Ōei [1402].

Zea (firma).

NOTAS

1. Como en la Introducción, se insiste aquí en la idea de que un verdadero actor no debe distraer su arte con la práctica de otras «vías artísticas», como parece que el propio Zeami empezaba a detectar en el ambiente de su época.

2. Hasta aquí el largo y tortuoso párrafo inicial que hemos debido ordenar con una puntuación ausente en el original.

3. Para aclarar el sentido de este pasaje se nos permitirá el uso redundante de la palabra «estilo». Esta primera sección del capítulo trata de la diversidad de «estilos» y de públicos (con sus gustos y manías) y de lo que debe hacer un maestro para suscitar el interés de todos. Hay el estilo de *sarugaku* de la escuela de Ōmi, el de *sarugaku* de la escuela de Yamato (al que pertenecían Zeami y su padre) y el estilo de *dengaku* (de menor refinamiento, en teoría). Además hay que contar con que cada tipo de personaje tiene su «estilo» (no se representa igual a un viejo que a una dama o que a un guerrero) y con que cada actor va desarrollando su propio «estilo». Aquí se habla sobre todo de cómo un actor debe llegar a conseguir su personal estilo a través del dominio del estilo propio de su escuela, pero sin olvidar la práctica de otros estilos que den variedad a su técnica de actuación. De esta manera, según las circunstancias y el gusto y deseo de la gente, el actor podrá usar cualquier estilo para conseguir conectar con el público y así lograr el éxito.

4. Se solía admitir que había dos estilos de *sarugaku*: el de Ōmi (que daba importancia sobre todo a la delicadeza, la elegancia y el garbo en una actuación cargada, por lo tanto, de *yūgen*) y el de Yamato (que ante todo ponía el énfasis en que la imitación —*monomane*— del perso-

naje fuera la más apropiada, siendo aceptado que principalmente destacaba en las imitaciones de personajes fuertes o furiosos).

5. *Dengaku* (literalmente, «música de campo»): las representaciones de *dengaku* de la época de Zeami conservan aún parte de su sabor original procedente de las ceremonias y danzas populares relacionados con los ritos agrícolas. Aunque llegó a alcanzar gran aceptación, compitiendo con el *sarugaku* en éxito y popularidad, nunca dejó de tener una cierta rústica simplicidad y al final sería sobrepasado por la renovación de Zeami.

6. La ejecución de una danza o de una melodía puede dividirse en unidades estructurales menores que, a modo de módulos, pueden recombinarse y articularse de otra forma para crear nuevas danzas y melodías. Estas unidades de movimiento (gestos y pasos) y de canto son aprendidas por el actor mediante la observación y la imitación de un maestro y son la base de la actuación. Cada escuela imprime su estilo al modo de ejecutar estos patrones básicos y un verdadero actor le dará su toque personal sin salirse de la tradición.

7. Algunos autores piensan que aquí hay un error del copista y que la lectura correcta debe ser (en vez de *fûtei*) *montei*, es decir, «tomándolo como base de su estilo propio».

8. Con una pequeña variación, se trata de una breve cita del Libro Tercero (última pregunta-respuesta).

9. Aunque la traducción es literal y no ofrece dudas, el concepto es más amplio e incluye matices como éxito, prosperidad, estabilidad de la compañía de actores, alegría y satisfacción de los espectadores...

10. En este caso tanto el actor como el público son competentes y un espectador preparado sabrá reconocer la excelencia de la interpretación. El problema se presenta cuando hay un desfase de competencia entre actor y espectador que impide una correcta apreciación.

11. «Espíritu del principiante» (*shoshin*): Zeami recurre varias veces a este concepto, en este caso para referirse a la simplicidad y frescura que muestra el que comienza a practicar.

12. Se insiste en la idea de que el actor no debe ser egoísta ni arrogante y que debe centrar su esfuerzo en la práctica, concentrándose en el camino artístico del Nô y no procupándose obsesivamente por la finalidad de la actuación; de este modo el éxito y la felicidad de todos vendrán por sí solos.

13. Literalmente: «de los diez mil beneficios del mundo». Sentido impreciso, aunque evidentemente positivo y ponderativo.

SEXTO [LIBRO]

ACERCA DEL APRENDIZAJE DE LA FLOR

— Componer el texto del Nō es la vida de este camino. Aunque no se tuviese un poder destacado de sabiduría, simplemente por la habilidad, [la obra] puede llegar a ser un buen Nō. El estilo general [de cómo debe ser una obra] sale en la parte de introducción-desarrollo-desenlace.

Especialmente, en cuanto a la primera obra de la función, basándose correctamente en una fuente clásica, se debe escribir algún asunto que, desde la primera intervención, la gente pueda reconocer en seguida, dándose cuenta de qué se trata. Hay que escribir la primera obra de la función de tal manera que la tonalidad general sea sencilla y coherente y que el comienzo sea vistoso, sin necesidad de recurrir a un estilo demasiado detallado. Por otro lado, en cuanto a las obras que siguen [en la función], hay que escribirlas detalladamente, poniendo un especial cuidado en palabras y estilos. Por ejemplo, cuando el tema trata de lugares famosos o históricos, hay que colocar en los puntos culminantes palabras conocidas por todos de poesías y cantos relacionados con esos lugares. No se deben poner las palabras importantes en los puntos no relacionados ni con las palabras ni con los gestos del actor [principal]. Pase lo que pase, los espectadores no prestan atención a lo que ven ni a lo que oyen si no se trata de un [actor] diestro. De modo que cuando se cap-

tan con los ojos y se graban en el corazón las palabras y los gestos interesantes del jefe de la compañía, los que ven y oyen sienten emoción en el acto. Esto es el primero de los medios [a tener en cuenta] para componer un Nō.

A este respecto, de las poesías y de los cantos hay que escoger las palabras que sean finas y cuyo sentido se comprenda fácilmente. Si se ajustan los gestos a las palabras finas, curiosamente también el personaje llega a adquirir por sí solo un aire de delicadeza[1]. Las palabras que son chocantes al oído no se acomodan bien a los gestos. Sin embargo, por el contrario, puede haber casos en que palabras chocantes (*kowaritaru*)[2] y poco familiares resulten bien. Pueden acomodarse bien dependiendo del personaje que constituye el material básico [de la obra]. Hay que distinguirlo según la procedencia china o japonesa [de la historia][3]. Pero las palabras bastas y vulgares suelen convertir [la obra] en un Nō de mal estilo.

Pues bien, dentro de lo que se dice un buen Nō, deberán ser considerados como de primera los que están correctamente basados en una fuente clásica, con un estilo novedoso, en los que hay un punto culminante y en los que el aire sea de delicadeza. Deberán ser considerados como de segunda los que, aunque su estilo no sea novedoso, no son complicados, son sencillos [y fáciles de asimilar][4] y tienen puntos de interés. Éstas son las reglas generales. A parte de eso, el Nō puede ser interesante con tal de que haya sólo un punto [que ofrezca] al diestro un medio [para mostrar su habilidad]. Cuando se representan muchas piezas y [las funciones] continúan por varios días, aunque se trate de un mal Nō, si se pinta de un colorido diferente para que resulte novedoso, parecerá interesante. Por tanto, el Nō [depende] del momento [en que se representa] y del lugar en que se coloca [en el orden de la función]. No deseches [una obra] por considerarla que es un mal Nō. [Depende] del cuidado del actor.

Sin embargo aquí hay un detalle que tener en cuenta.

Hay un Nō que en ningún caso se debe hacer. Por mucho que se pretenda imitar, no se debe enloquecer ni enfurecer demasiado al desempeñar el papel de una religiosa vieja, una anciana o un monje viejo, etc. Y también se puede decir lo mismo de la imitación con delicadeza de un personaje enfurecido. Se debe llamar a esto un Nō realmente falso y una caricatura[5]. Sobre este punto ya he hablado en el pasaje del loco en el segundo libro.

Por otra parte, en todas las cosas, si no hay concordancia (*sōō*)[6], no podrá haber tampoco perfección. Se podrá decir que hay concordancia cuando un diestro hace un Nō con un buen material básico y además resulta bien. Pues bien, todo el mundo suele pensar que cómo va a resultar mal cuando un diestro hace un buen Nō, pero curiosamente hay veces en que no resulta bien. En este [caso] un buen ojo crítico discierne y sabe que el actor no tiene la culpa, pero la gente en general ve que el Nō es malo y que el actor no es tan bueno. Al reflexionar por qué no se obtiene buen resultado aun cuando un buen Nō se represente por un diestro, [se podrá suponer que] será porque no se armonizan lo positivo y lo negativo de la ocasión. ¿O será porque no se ha preocupado por la flor[7]? Todavía queda la duda.

— Hay una cosa que el autor debe entender. En cuanto a [una obra] con un material básico muy apacible que pone énfasis únicamente en el aspecto cantado, o [en cuanto a una obra] que pone énfasis únicamente en la danza y en los movimientos[8], como apuntan sólo a un aspecto, son fáciles de escribir. [Pero] habrá un [tipo de] Nō en que [el actor] se mueva de acuerdo con el canto. Este [tipo] es sumamente difícil. Es éste el que deja realmente interesado y emocionado [al público]. Se debe escribir de tal modo que lo que se escuche sean palabras familiares al oído e interesantes, que sea agradable la tonalidad general de los pasajes cantados, que estén bellamente encadenadas las palabras y además procurando

colocar puntos culminantes que tengan especialmente movimientos con sabor artístico. Cuando hay concordancia entre estas cosas, se produce emoción en toda la gente en general.

Pues bien, hay una cosa que hay que saber detalladamente. El actor que ejecuta el canto basándose en los movimientos está en la etapa de principiante. El hecho de que los movimientos nazcan del canto se deberá a que [el actor] sea un experimentado. El canto es lo que se escucha y los movimientos son lo que se ve. En cualquier cosa es lo natural que nazcan todos los movimientos sólo cuando están basados en el sentido. Es la palabra la que manifiesta el sentido. Por tanto, el canto es la «sustancia» y los movimientos son su «manifestación»[9]. Entonces es del proceso lógico que del canto nazcan los movimientos. Es contrario al proceso lógico que se ejecute el canto según los movimientos. En todos los caminos del arte y en todas las cosas se debe ir del «proceso lógico» al «proceso contrario a la lógica». No debe ser del «proceso contrario a la lógica» al «proceso lógico»[10]. Tomando como base las palabras del canto se debe procurar con mucho cuidado matizar los movimientos. En esto consiste la práctica para fundir en uno el canto y los movimientos.

Pues bien, al escribir [una obra de] Nō hay también un recurso [que tener en cuenta]. Para que nazcan del canto los movimientos, al escribir, [el autor] tiene que escribir tomando como base los movimientos. Cuando se escriba tomando como base los movimientos, una vez se canten las palabras, nacerán por sí solos los movimientos. Por lo tanto, al escribir se debe procurar dar prioridad a los movimientos y además al mismo tiempo hacer que los pasajes y la tonalidad general del canto sean agradables. Y después, cuando se llegue a representar de verdad, hay que dar prioridad al canto. Si así se procura y se acumula experiencia, el cantar se convierte en movimientos y el danzar en canto, y se llegará a ser un actor excelente en el

que todas las técnicas forman una unidad. Esto también es mérito del autor.

— Aunque parece fácil conocer en el Nō [la distinción entre] «lo fuerte», «lo grácil», «lo débil» y «lo rudo»[11], puesto que en general se ven [con los ojos], hay muchos actores débiles o rudos por no conocerla de verdad. Ante todo hay que saber que en todas las imitaciones, cuando hay falsedad en ellas, [la actuación] resulta ruda o débil. Esta frontera [entre lo falso y lo no falso] no se podrá distinguir por medio de un esfuerzo mediano. Es una cosa que hay que reflexionar y conservar en el fondo del corazón.

En primer lugar, puesto que hacer fuerte lo que debe ser débil es una falsedad, es «lo rudo». Hacer fuerte lo que debe ser fuerte, eso es «lo fuerte». Y no es «lo rudo». Al pretender hacer «grácil» lo que debe ser fuerte, si no se consigue imitar satisfactoriamente, [eso] no será «lo grácil», sino que será «lo débil». Por otra parte, si se concentra únicamente en la imitación, se mete de lleno en el papel y no hay falsedad, [la actuación] no será ni ruda ni débil. Además, cuando es más fuerte de lo que debe ser, será particularmente ruda. [Y] cuando se pretende actuar con más suavidad que el estilo de lo grácil, eso será particularmente débil.

Al considerar estas distinciones con detenimiento, [vemos que] se confunde la gente por creer que lo grácil y lo fuerte tienen una existencia independiente. Estas dos cosas están presentes en la sustancia de ese objeto [que se imita]. Por ejemplo, los estilos tales como [mujeres de la Corte llamadas] Nyōgo o Kōi, mujeres elegantes con habilidad artística (*yūjo*)[12], mujeres bellas y hombres hermosos (en el caso de los seres humanos) y flores y cosas de ese género (en el caso de plantas y árboles) son cosas cuyas formas tienen delicadeza. Por otra parte, los tipos tales como guerreros y bárbaros o demonios y dioses, o

como el pino y el cedro en el caso de las plantas, se podrá decir que son cosas fuertes. Si se logra un buen parecido con esta múltiple variedad de cosas, la imitación de «lo grácil» se hace grácil y [la imitación] de «lo fuerte» se hace fuerte por sí sola. Si no se considera esta distinción y se descuida la imitación procurando sólo actuar con delicadeza, no se logra el parecido. Si uno piensa que actúa con delicadeza sin darse cuenta de que no logra el parecido, eso sí que es «lo débil». Bien, pues si en la imitación de las mujeres elegantes con habilidad artística o de los hombres hermosos se logra un buen parecido, [la actuación] será grácil por sí sola. Se debe pensar sólo y únicamente en lograr el parecido. Por otra parte, si se consigue lograr un buen parecido a los tipos «fuertes», [la actuación] será fuerte por sí sola.

Sin embargo, hay una cosa que tener en cuenta. Como este camino es un arte que se basa irremediablemente en los espectadores, se sigue la moda de cada época y si [el actor] se encuentra ante un público que gusta de «lo grácil», deberá orientar el aspecto de lo fuerte hacia el aspecto de «lo grácil», aunque se desvíe un poco de la [correcta] imitación. En relación con este recurso hay también una cosa que el autor debe tener en cuenta. Para el material básico del *sarugaku* [debe escoger] en la medida de lo posible un personaje que sea «grácil» y además debe escribir cuidadosamente para que sus sentimientos y sus palabras sean finos. Si [uno] representa [esa obra] sin falsedad, se mostrará por sí solo como un actor con delicadeza. [De esta forma], si se consigue el conocimiento profundo del principio de lo grácil, se conocerá también por sí solo [el de] lo fuerte. Entonces, si se logra un buen parecido en todos los objetos de imitación no hay motivos para causar intranquilidad en los espectadores. No causar intranquilidad es ser fuerte[13].

Bien pues, en cuanto al sonido delicado de las palabras, palabras como *nabiki* (ondear), *fusu* (acostarse),

kaeru (volver), *yoru* (pasar), etc., son suaves, y por ello parece que se produce una sutil resonancia (*yosei*)[14]. Palabras como *otsuru* (caer), *kuzururu* (derrumbarse), *yabururu* (romperse), *marubu* (tambalearse), etc., como suenan fuertes, serán también fuertes los movimientos. Por lo tanto, lo que se dice «lo fuerte» y «lo grácil» no tienen existencia independiente, y son resultado sencillamente de la imitación exacta y hay que saber que «lo débil» y «lo rudo» son resultado de desviarse de la imitación exacta. Basándose en esta consideración, el autor, de acuerdo con el personaje que se imita, debe buscar la sutil resonancia de lo realmente «grácil» y los medios [para lograrlo] en las frases de entrada del personaje, en composiciones poéticas de *waka*[15], etc. Pero si, en lugar de ello, intercala palabras rudas o pone expresiones demasiado rebuscadas en sánscrito o en chino, etc., eso es un error del autor. Si se hacen los gestos según las palabras tal como son, con seguridad habrá puntos que no sienten bien a los personajes. Sin embargo, un actor excelente tomará nota de esta diferencia y por medios extraordinarios podrá actuar para que resulte suave. Eso es mérito del actor. [Pero] no se puede disculpar el error del autor. Por otro lado, si, aunque el autor escriba siendo consciente de ello, se da el caso de que el actor represente sin cuidado, eso sería ya imperdonable. Eso es todo.

Por otra parte, dependiendo del [carácter] del Nō, puede haber obras de Nō que deban representarse de una forma global, sin obstinarse meticulosamente en las palabras ni en la trama. En este tipo de Nō se [debe] bailar y cantar con sencillez y deben hacerse los movimientos con soltura y suavidad. Hacer este tipo de Nō detalladamente, ése es el modo de actuar de un actor torpe. Hay que saber que esto también hace bajar la habilidad del actor. Por consiguiente, buscar palabras adecuadas y una sutil resonancia es una cosa aplicable a la obra de Nō en la que son indispensables la trama y los puntos culminantes.

[Pero] en el caso de un Nō sencillo, aunque un personaje con aire grácil cante unas palabras chocantes, no habrá problema con tal de que la tonalidad general del canto se mantenga con seguridad. Esto es en otras palabras lo que se debe considerar como la forma ideal del Nō. Sin embargo, insisto en que se deben dominar al máximo grado estos artículos y luego se pasa a representar de una forma global. Y si no, no se habrán [aprendido] todavía los códigos de la familia sobre el Nō.

— Al considerar si una obra de Nō es mala o buena hay que tener en cuenta si hay «concordancia» con la clase artística del actor. [Por ejemplo], hay [obras de] Nō que, aun siendo un [tipo de] Nō [compuesto] a grandes rasgos y sin preocuparse por frases ni estilo, están muy correctamente basadas en una fuente clásica y tienen clase en un grado muy alto. En este tipo de Nō algunas veces no se encuentran a la vista detalles atractivos. En cuanto a este tipo de obra hay casos en que no le sienta bien ni a un diestro notable. Aun cuando se trate de un diestro supremo que concuerde en clase con este tipo de obras, no se podrá dar el caso de que salga bien [la representación] si no se actúa ante un ojo crítico y en un lugar amplio. Es decir, si no concuerdan todas esas condiciones como la clase del Nō y la clase del actor, y [además] el ojo crítico [del espectador], el lugar de la representación y el momento, no será fácil que salga [bien].

Por otra parte, hay [obras de] Nō que, aun siendo modestas y no estando basadas tan correctamente en una fuente clásica, son gráciles y de un gusto delicado. Esto incluso le va bien al actor de la «época del principiante». [Y] en cuanto al lugar de representación, concordará por su naturaleza con los servicios sagrados sintoístas en las zonas rurales o en los jardines por la noche. Tanto los espectadores de buen ojo como los actores de Nō [suelen] hacerse falsas ilusiones por esta [concordancia] y cuando

[la representación] resulta interesante en el campo o en un jardín de un local pequeño, se acostumbran mentalmente a este hecho, y a lo mejor los entusiastas le organizan una función a su actor favorito en un gran local esplendoroso o delante de un noble[16]. Y cuando el Nō sale mal en contra de lo que se esperaba, a veces ocurre que hacen al actor desacreditar su nombre y también ellos mismos se quedan muy avergonzados. De esta manera, a no ser que se trate de un actor que no tenga altibajos [en su actuación] sin verse condicionado por ese tipo de obras o de lugares, no debería decirse de él que es un diestro que ha alcanzado la flor suprema. Por eso, no habrá lugar para la discusión cuando se trate de un diestro capaz de «concordar» con cualquier sala.

Por otro lado, entre los actores hay algunos que, aun siendo habilidosos, no conocen el Nō y hay otros que conocen el Nō [en un nivel] más [alto] que el de su habilidad artística. Si, aun siendo habilidosos, cometen errores en la actuación y hay faltas ante un público de nobles o en una gran sala, es porque no conocen el Nō. Por otra parte, si actores que no son muy habilidosos, con poco repertorio, y que son, por decirlo así, principiantes, no pierden la flor ni incluso en una sala grande y acrecientan el elogio de todo el mundo, sin grandes desniveles [en el resultado de la actuación], será porque conocen el Nō [en un nivel] más [alto] que el suyo como actores[17].

Pues bien, sobre estos dos tipos de actores se entremezclan varias apreciaciones. Sin embargo, el que siempre realiza una buena actuación ante un público de nobles, en una sala grande, etc., tendrá fama y popularidad que durarán eternamente. Si es así, se podría decir que tiene más ventaja para ser jefe de la compañía y para mantenerla el que, aun siendo un actor no del todo perfecto, conoce el Nō que el que, aun siendo habilidoso, no conoce su propio Nō[18] [en un nivel] tan [alto] como el de su habilidad. Como el actor que conoce el Nō sabe también

lo que le falta a su destreza, en las funciones de Nō de grandes ocasiones prudentemente deja de hacer aquello para lo que todavía no está capacitado y da preferencia sólo al estilo que domina, y si así se realiza bien la representación, recibirá sin duda alguna el elogio de los espectadores. Por otra parte, practicará repetidamente aquello para lo que todavía no está capacitado con ocasión de funciones de Nō en salas pequeñas o en zonas rurales. Si practica así, llegará el momento en que, ya muy experimentado, sabrá realizar con naturalidad aquello para lo que no estaba capacitado. De esta manera, finalmente aparece «dignidad»[19] en su actuación y se refina, y van creciendo y prosperando más y más tanto la fama y el prestigio [del actor] como la compañía, y entonces se mantendrá la flor hasta que envejezca [el actor]. Esto se debe a que conoce el Nō ya desde la época del principiante. Si uno se esfuerza en reflexionar y practicar a fondo con el corazón [concentrado] en conocer el Nō, se conocerá la semilla de la flor. Sin embargo, en cuanto a estos dos tipos [de actores], cada uno con su propio parecer juzgará libremente cuál de los dos es mejor.

Aquí termina el libro del aprendizaje de la flor.

Estos artículos de enseñanza no deben ser expuestos a los ojos de nadie, ni siquiera una ojeada, excepto a los de los artistas con propósito de mejorar.

Zea (firma).

1. Debido al contexto, nos hemos inclinado aquí por traducir *yūgen* con «delicadeza». La solución es a todas luces insuficiente, como siempre que se traduce este término. Está relacionado con la finura y se refiere a una cualidad que reúne la elegancia, la gracia y el encanto y que produce un efecto de deleite en quien la percibe. Al leer «delicadeza» debe pensarse en todo momento que es traducción de *yūgen*, teniendo también en cuenta lo dicho en nuestra Introducción al respecto.

2. Se refiere, por ejemplo, a palabras altisonantes, a los términos en otras lenguas (sánscrito o chino), a las palabras demasiado cultas y a los neologismos.

3. Ciertas palabras en boca de un chino no resultarían chocantes, precisamente por ser chino el personaje. Sería un modo de guardar el decoro.

4. Traducción dudosa.

5. Escrito en hiragana en el original, se leería *kyōsō*. Como en el caso de la nota anterior, no se sabe descifrar bien su significado, que apunta a algo como «maquillaje de locura», «desbarajuste de locura» o «apariencia enloquecida». La traducción elegida, «caricatura», es dudosa y sigue lo señalado por los comentaristas modernos.

6. Concepto fundamental sobre el que se insistirá más adelante. El éxito de la representación depende de la concordancia de muchos factores: de la habilidad del actor, de la calidad de la obra, del momento y del lugar de la representación y de la competencia del espectador. Saber poner en correspondencia estos factores según las distintas circunstancias es una de las características que revelan a un gran actor.

7. «Preocupado por la flor» (*hana no kōan*). ¿Será porque el actor no se ha esforzado bastante, tanto física como intelectualmente, por captar el verdadero sentido de la flor?

8. En todo el pasaje hay que entender que «movimientos» incluye también los «gestos» del actor.

9. «Sustancia» y «manifestación» (*tai-yū*). Términos de la doctrina budista de los que Zeami sacará gran rendimiento en otros tratados. Por ejemplo en *Shikadō* compara la sustancia con la flor y la manifestación con el perfume que desprende, e igual relación habría entre la luna y su brillo. En términos teatrales se correspondería con la energía interior del actor que se manifiesta en gestos y movimientos.

10. «Proceso lógico»-«proceso contrario a la lógica» (*jun-gyaku*): para llegar a conseguir que el canto nazca de los movimientos (proceso contrario a la lógica) es necesario haber logrado antes dominar el que los movimientos nazcan del canto (proceso lógico).

11. Se vuelve aquí sobre una distinción ya tratada en el Libro Tercero. En toda la sección se usa diecinueve veces el término *yūgen*, siendo traducido por «grácil» o «delicadeza», por las razones ya explicadas. Téngase en cuenta lo apuntado sobre este término controvertido y básico. Para entender mejor el concepto, obsérvese que aquí la cualidad de *yūgen* se indica como propia de las flores, de las mujeres y hombres bellos, de las damas de la Corte y de las mujeres elegantes con habilidad artística.

12. Se trata de personajes femeninos, normalmente cortesanas, dotadas de habilidad para la danza y el canto, como Komachi, Shizuka o Giō.

13. Probablemente, en el sentido de mostrarse seguro el actor o tener sobriedad, no hacer temer al espectador que se puede fallar por falta de dominio.

14. Efecto sutil, fino, que se produce después de haber experimentado una sensación artística. En este caso se refiere conjuntamente al sonido y a la posterior impresión de sentido.

15. *Waka* es un poema escrito en la forma clásica de 31 sílabas (5-7-5-7-7), extraído con frecuencia de alguna antología poética antigua. Normalmente sigue a la larga danza (*mai*) con apoyo instrumental.

«Frases de entrada» traduce a *issei*, porque se refiere a las palabras de presentación del personaje; pero también se emplea este nombre para la canción que precede a la larga danza o *mai*.

16. A veces, ante el éxito de un actor se piensa que ya es un gran artista. Pero un simple cambio en las circunstancias de la representación revelará sus puntos débiles y que verdaderamente aún no está preparado: había triunfado por la coincidencia de un determinado tipo de obra con el nivel de actuación y con el gusto de ciertos espectadores. Zeami insiste una y otra vez en la importancia crucial de la concordancia entre tipo de obra, clase del actor, gusto del público, lugar y tiempo, como base del éxito de la representación. El que reconozca el valor de la concordancia conocerá el Nō.

17. En esta última sección del Libro Sexto se habla de «conocer el Nō». Sobre todo se distingue entre dos clases de grandes actores y Zeami se pregunta cúal de ellos es el más conveniente para dirigir una compañía. Uno es el que sobresale por su habilidad o destreza técnica; otro el que destaca por su perspicacia, controla todas las circunstancias de la representación, conociendo hasta sus propios defectos y limitaciones, y sabe lo que hay que hacer en cada momento, aunque técnicamente no sea tan hábil. Uno posee en alto grado el «mecanismo» de la gestualidad, del canto y de la danza, pero el otro conoce mejor el funcionamiento global del espectáculo.

18. «Conoce su propio Nō»: es la única vez que aparece esta expresión en el capítulo. Quizás se refiera al conocimiento del tipo de Nō que le conviene al actor: conocer cuál es el Nō que verdaderamente le sale y le va bien.

19. «Dignidad» traduce a *kasa*, término que ya apareció en el Libro Tercero, en la pregunta sobre «la clase del actor». Parece referirse a una sensación de algo que se impone, que tiene presencia, y nace de la experiencia al ir ampliando el repertorio (recuérdese que una de sus acepciones era la de «dominarlo todo en general»).

SÉPTIMO [LIBRO]

LIBRO ANEXO SOBRE LOS SECRETOS DE LA TRANSMISIÓN ORAL

— En esta transmisión oral de los secretos [se trata] de conocer la flor. Para empezar, hay que entender bien, al ver nacer una flor, la razón por la que hemos comenzado a compararlo todo con la flor. Ahora bien, hablando de flores, la gente las aprecia porque brotan en miles de árboles y plantas [cada una] en su tiempo a lo largo de las cuatro estaciones y así, por tener su propia temporada, resultan novedosas. En el *sarugaku*, también, lo que el corazón de la gente reconoce como novedoso es, en otras palabras, el interés que [siente] el corazón. La flor, lo interesante y lo novedoso son tres cosas que significan lo mismo. ¿Qué flor quedará sin deshojarse? Precisamente por deshojarse, cuando llega el tiempo de florecer, resultan novedosas. En el Nō, además, hay que saber ante todo que la flor consiste en no estancarse. Si [uno] no se estanca y va pasando a otros estilos, [su arte] parece novedoso.

Sin embargo, hay un detalle [que tener en cuenta]. Aunque hablo mucho de lo novedoso, no quiere decir que se deba inventar un estilo que no exista en este mundo. Después de haber acabado de practicar sin excepción todos los artículos de enseñanza que he señalado en la *Transmisión de la flor*, cuando llega el momento de representar el *sarugaku* hay que escoger [obras], según las necesidades, de su repertorio. Hablando de las flores, en-

tre los miles de plantas y árboles [que hay], ¿puede haber una flor novedosa fuera de las flores del momento en cada temporada de las cuatro estaciones[1]? Del mismo modo, si uno ha dominado los diversos tipos de arte que ha aprendido, puede emplear el estilo de arte según el tipo que guste a la gente del momento teniendo en cuenta la moda de cada momento, lo cual sería como ver brotar la flor del momento. En cuanto a las flores, nacen éstas de las semillas de las que brotaron el año anterior. En el Nō también, aunque se trate de un estilo artístico que [el espectador] ya ha visto una vez, si el actor domina mucho repertorio, se necesitará mucho tiempo hasta que se agoten esos números. Si [aquel estilo] se ve después de mucho tiempo, vuelve a resultar novedoso. Además, como en el gusto de la gente hay mucha variedad y [los gustos] del canto, de los gestos y de la imitación varían dependiendo de los lugares, no se podrá quedar [sin aprender] ningún tipo de estilo artístico.

Pues bien, el actor que domina al máximo grado todo el repertorio sería como si tuviera las semillas de todas las flores a lo largo del año, desde [la época] del ciruelo de la temprana primavera hasta que en otoño las flores de crisantemo acaben de brotar. [Así el actor] podrá emplear cualquier flor según el deseo de la gente y del momento. Si no domina [todo] el repertorio, a veces habrá casos en que pierda la flor. Por ejemplo, en la época en que, pasada la temporada de las flores de primavera, se está dispuesto a apreciar las flores del verano, si el actor que ha dominado únicamente el estilo de la flor de primavera, por no tener la flor del verano vuelve a sacar la flor de primavera, ¿podrá corresponderse [eso] con la flor del momento? Baste con esto para comprender lo que quiero decir.

En resumen, la flor sólo puede ser flor cuando es novedosa para el corazón de la persona que la ve. Por consiguiente, lo que he dicho en el pasaje de la *Transmisión de*

la flor donde hablo de la flor: «Después de dominar a fondo todos los tipos de imitación y de hacer el máximo esfuerzo en toda invención de recursos, conocerá la clave para que la flor no desaparezca»[2], se refiere a este secreto de la transmisión oral. Por tanto, la flor no es una cosa que exista independientemente. Dominar todos los tipos de imitación, adquirir la invención de recursos y [así] llegar a conocer la sensación de lo novedoso, eso es [conocer] la flor. A esto se refiere lo que he escrito: «La flor será el corazón y las semillas serán las técnicas».

He dicho también, en el pasaje del demonio en [el libro de] imitación[3], que «el que es capaz de hacer únicamente de demonio, no conocerá tampoco lo que hay de interesante en el demonio». Después de que se han dominado todos los tipos de imitación, cuando se va sacando el papel de demonio [de vez en cuando] para que resulte novedoso, [la actuación] sería interesante porque la flor consiste en lo novedoso. Si [la gente] le considera como «un diestro que sólo sabe hacer de demonio» sin tener otros estilos, aunque se vea que lo hace bien, como no puede suscitar la sensación de lo novedoso, no habrá flor para el espectador. Dije que el papel de demonio «es como si de una roca brotara una flor», y si no se hace con fuerza y terror que espanten [al público], no se produce el estilo propio [de un demonio]. Esto es la roca. En cuanto a lo que se llama «flor», cuando [el actor], después de haber dominado todos los otros estilos, consigue que la gente se acostumbre a pensar de él que es un diestro con un supremo grado de delicadeza, al hacer [el papel] de demonio, en contra de lo que se espera, se ve como algo novedoso; esto sí que es la flor. Por consiguiente, el actor que haga sólo [el papel] de demonio tendrá sólo la roca y no la flor.

— Dice un secreto de la transmisión oral en sus pormenores: el canto, el baile, los movimientos, los gestos y la actuación con gusto artístico también obedecen a un

mismo principio. Es decir, como [en una obra] se adoptan siempre los mismos movimientos y cantos[4], la gente suele pensar que posiblemente se harán así, pero[5] si [el actor], sin obstinarse demasiado en esa idea, procura en su interior realizar un estilo con más ligereza de lo habitual, aun sacando los mismos movimientos [de siempre]; si, aun tratándose de los mismos cantos [de siempre], hermosea [la melodía] con especiales matices expresivos, empleando recursos todavía con más esfuerzo [de lo habitual], y se preocupa por los matices de la voz; y si realiza la actuación con gran cuidado hasta tal punto que piensa de sí mismo que nunca había puesto tanta atención como ahora, entonces ocurre [a veces] que la gente que lo ve y escucha lo enjuicia diciendo, por ejemplo, que ha sido todavía más interesante que de ordinario. ¿No se deberá esto a la sensación de lo novedoso captada por la gente que lo ve y escucha?

Pues bien, aun tratándose de los mismos cantos o movimientos de siempre, cuando los realiza un diestro resultarán especialmente interesantes. En un actor torpe, como sólo sigue las notaciones musicales que ha aprendido antes, no hay sensación de lo novedoso. El que se llama diestro, aun siguiendo la misma modulación musical, sabe lo que son los especiales matices expresivos[6]. Lo que se llama «especial matiz expresivo» es la flor [que sale] sobre la melodía. Aun entre los mismos diestros de igual capacidad y con la misma flor, el que haya dominado los recursos supremos conocerá la flor todavía más. En general, la melodía es el patrón fijo y los especiales matices expresivos pertenecen al diestro. En la danza, las fórmulas [o pasos] son el patrón que se aprende, y los finos matices de los gestos pertenecen al diestro.

— En la imitación habrá una categoría en la que no se pretende buscar el parecido. Cuando [el actor] alcanza el máximo grado de imitación y se hace realmente el objeto

[imitado], ya no hay conciencia de tener que buscar parecido [con el personaje]. Entonces, si se esfuerza sólo en suscitar interés, ¿cómo no va a haber flor? Por ejemplo, en cuanto a la imitación de un hombre viejo, para la mente de un diestro ejercitado sería simplemente como si un anciano no profesional vestido muy adornadamente bailara y cantara durante las danzas de, por ejemplo, una procesión. Como él mismo es un viejo, no habrá en él la conciencia de procurar parecerse a un viejo. Y se preocupará solamente por la imitación del personaje de ese momento[7].

Por otra parte, en cuanto al artículo de enseñanza de la tradición oral sobre el viejo que trata de «tener la flor y además parecerse a un viejo»[8], ante todo, en ningún caso deberá preocuparse por [hacer] los movimientos propios del viejo. En general lo que se llama danza o «movimientos de baile vigorosos» siempre consisten en dar los golpes con los pies y extender y retirar las manos ajustándose al ritmo de la música, y en hacer todo tipo de gestos y movimientos en consonancia con el ritmo. En cuanto a la consonancia con el ritmo, cuando [un actor] envejece suele ocurrir que da los golpes con el pie y extiende y retira las manos retrasándose ligeramente al ritmo del tambor grande o *taiko*, del canto y de los tambores pequeños o *tsuzumi* y todo tipo de gestos y movimientos, se atrasa un poco con respecto al ritmo. Este recurso puede ser el mejor patrón a seguir para [el papel de] viejo. Se debe tener en mente sólo esta consideración y, respecto al resto, procurar mostrarse vistoso en lo posible, como se acostumbra. Ante todo, hablando en general, suele ser la mentalidad del viejo querer portarse como joven en todas las cosas. Sin embargo, como es inevitable que los movimientos de su cuerpo se hagan lentos y le falle el oído, aunque esté dispuesto mentalmente no es capaz de hacer los movimientos a su satisfacción. En conocer este principio consiste la verdadera imitación. [Por tanto,] en cuanto a la

actuación en general se deben adoptar movimientos juveniles, siguiendo el deseo del viejo. ¿No sería esto imitar el corazón y los movimientos del viejo envidioso de ser joven? Por mucho que se esfuerce el viejo por portarse como un joven, es inevitable aquel retraso en el ritmo y es razonable que no sea capaz de superarlo. Ésta es la razón de lo novedoso que resulta del comportamiento juvenil del viejo. «Es como si de un viejo árbol brotara una flor».

— Hay que dominar los diez estilos[9] en el Nō. En caso de que el actor haya dominado los diez estilos, aunque repita una y otra vez el mismo repertorio, como se tarda mucho tiempo en recorrerlo entero, [su actuación] resultará novedosa. El que haya dominado los diez estilos podrá abarcar cien variedades según los remedios y recursos que se apliquen a ellos. [Para eso,] ante todo, se debe tener el cuidado de revestir de lo novedoso [la representación] una vez cada cinco o tres años. Esto da seguridad [al actor]. Y, por otra parte, en el curso de un año hay que prestar atención también a las cuatro estaciones y a las temporadas[10]. Y también, en cuanto a la función de *sarugaku* que se prolonga por varios días, hay que saber dar colorido a los diversos estilos, por supuesto incluso dentro [de las obras] de un mismo día. De esta manera, si se atiende [a estas cosas] con naturalidad, empezando por los fundamentos hasta los pequeños detalles, la flor no desaparecerá en toda la vida.

También me gustaría decir que no hay que olvidar «la flor que viene y se va cada año»[11], lo cual es [más importante] que conocer los diez estilos. En contraste con esta flor que viene y se va cada año, por ejemplo, los diez tipos de estilos se refieren a diversas clases de imitación, [pero] esta flor que viene y se va cada año significa tener reunidos, como su propio arte actual, todos los estilos de que ha estado provisto por naturaleza en cada época [de la vida]: la figura de cuando era niño, la técnica de la época

de principiante, el modo de actuar en su apogeo y el estilo de después de ser viejo. Hay que hacer una actuación que a veces parezca la de un niño o un muchacho, otras veces la de un actor que está en su apogeo, o bien la de [un actor] experimentado y con un aire muy digno, de tal manera que no parezca que sea la de la misma persona. Esto es lo que, lógicamente, significa en otras palabras tener reunido a la vez el arte desde la época de la niñez hasta la vejez. Por eso he hablado de «la flor que viene y se va cada año».

Sin embargo, no se ha conocido al actor que haya alcanzado esa categoría ni en el pasado ni en la época actual. [Pero] he oído decir que mi difunto padre, cuando era joven, en su actuación especialmente dominaba un estilo digno [y experimentado]. Yo acostumbraba a verlo a partir de [que tuvo] cuarenta y tantos años, y no hay ninguna duda [de ello]. Respecto a su actuación subido en la tarima durante la imitación de *Jinen-Koji*[12], la gente de aquellos tiempos comentó que parecía la figura de [un muchacho] de dieciséis o diecisiete años. Como esto es con seguridad lo que dijo la gente y lo que yo he presenciado, he pensado que [mi padre] era un maestro que correspondía a esa categoría. De esta forma, no he visto ni oído de un actor aparte de mi padre que ya en su juventud hubiera conseguido el estilo, propio de la vejez, que viene y se va cada año, y que en su vejez conservara dentro de sí los estilos de la época pasada.

Ahora bien, sin olvidarse de las diversas técnicas del Nō, desde la época de principiante hasta ahora hay que sacarlas según la ocasión y la necesidad. ¿No es novedoso [tener] el estilo propio de la vejez cuando se es joven y conservar el estilo de su época de apogeo cuando se es viejo? Por tanto, si [el actor] desecha y vuelve a desechar los estilos del pasado y se olvida de ellos mientras va subiendo de categoría en el arte, eso no es otra cosa que ir perdiendo las semillas de la flor. Si sólo florece en cada

época y no deja semillas es como si fuera la flor de una rama cortada. Si [quedan] semillas, ¿cómo no van a [florecer] cada año en su época? Me gustaría volver a insistir en que no se debe olvidar el corazón del principiante. Así entre los comentarios [que se oyen] hay los que elogian a un actor joven diciendo, por ejemplo, «ya se ha hecho tempranamente» o «[es] muy experimentado», y comentan de un viejo [actor] diciendo «parece muy joven». ¿No se explicaría esto por lo novedoso? Si se colorea en el interior de los diez estilos, llegarán a tener cien colores [diferentes]. Y si, además de eso, [el actor] tiene reunidos en su propio arte de ahora diversos estilos que vienen y se van cada año, ¡qué variedad de flores tendrá!

— Al [representar] el Nō hay que tener cuidado en todo. Por ejemplo, cuando se intenta hacer un estilo de furia, no debe olvidarse el corazón suave. Esto es el medio para no resultar rudo por mucho que se enfurezca. Mantener un corazón suave al enfurecerse es la causa de lo novedoso. Por otra parte, en la imitación de lo grácil no hay que olvidarse del principio de ser fuerte. Todo esto [está basado] en el principio de no estancarse nunca en nada[13], ya sea por ejemplo en la danza o en los movimientos o en la imitación.

Y, también, al emplear el cuerpo hay que tener especial cuidado. Cuando se mueve con fuerza el cuerpo, se deben dar los golpes con el pie con menos energía. Cuando se dan los golpes con el pie con fuerza, hay que mantener tranquilo el cuerpo. Esto es difícil [de explicar] por escrito. Es un secreto de la transmisión oral cara a cara. Esto se explica detalladamente en un artículo de *El aprendizaje de la flor*[14].

— Hay que saber que la flor debe ser guardada en secreto. Se ha dicho que, si se guarda en secreto, será flor, y si no se guarda en secreto, no podrá ser flor. Saber esta

diferencia es de vital importancia en [el tema de] la flor. Ahora bien, en todas las cosas, en todos los caminos y en todas las artes, en toda casa (*ie*)[15], [hay] lo que se llaman secretos y es porque en guardar el secreto hay gran eficacia. Por eso, si se revela lo que se llama cosa secreta, no suele ser una cosa de mucha importancia. [Sin embargo], el que diga que eso no es una cosa de mucha importancia será porque no conoce todavía la gran eficacia de lo que es cosa secreta. Sin ir más lejos, en el caso de esta transmisión oral de la flor, si toda la gente supiera que sólo lo novedoso [puede] ser la flor, ante un público que está a la espera de que haya sin duda algo novedoso, no se suscitaría la sensación de lo novedoso en la mente del espectador, aunque se hiciera lo novedoso. Precisamente, cuando es desconocida la flor para la gente que lo ve podrá haber la flor del actor. Es decir, cuando el espectador sólo ve que es un diestro más interesante de lo que espera y no se da cuenta de que eso es la flor, podrá haber la flor del actor. En otras palabras, los medios para suscitar la emoción a través de lo inesperado, ésos sí que [producen] la flor.

Por ejemplo, en cuanto a los métodos del arte militar, ocurre a veces que se vence a un enemigo fuerte por un medio inesperado gracias al plan o a la estrategia del gran general. ¿No quiere decir esto que a los vencidos les [parecerá que] fueron derrotados engañados por el principio de lo novedoso? Esto constituye el principio para vencer en un enfrentamiento en todas las cosas, en todos los caminos y en todas las artes. Es fácil [encontrar recursos contra] este tipo de medios después cuando, resuelto el asunto, se sepa que ha sido este tipo de estrategia [el utilizado], pero como no se conocía entonces, uno fue vencido. Por eso se guarda una cosa como secreta en nuestra casa. De lo anterior hay que saber esto: no basta con no revelar[lo]; ni siquiera se debe hacer saber a la gente que se es una persona que posee un secreto así. Si la gente se

enterara de su pensamiento, el oponente tomaría precauciones sin perder cuidado y así, en contra de lo previsto, resultaría que hace al oponente ponerse en guardia. Cuando el oponente no toma precauciones, será todavía más fácil que venzamos nosotros. Conseguir la victoria haciendo que la gente se descuide ¿no se deberá a la gran eficacia del principio de lo novedoso? De esta manera, gracias a no hacer saber a la gente que [eso] es un secreto de nuestra casa, [se consigue] la flor de la que seremos dueños para toda la vida. Si se guarda en secreto, será flor, y si no se guarda en secreto, no podrá ser flor[16].

— Conocer [el principio de] causa y efecto será el punto máximo. Absolutamente todo en el mundo depende del [principio de] causa y efecto. Son causas las diversas técnicas [aprendidas] desde la época de principiante. Es efecto dominar el Nō y conseguir fama. Por consiguiente, si se descuida la práctica, que constituye la causa, es muy difícil conseguir el efecto. Hay que saber muy, muy bien esto.

También hay que tener el debido respeto por la suerte del momento. [Por ejemplo,] hay que saber que si el año anterior hubo flor en auge, este año no la habrá. En un corto periodo de tiempo hay lo que se llama momento masculino y momento femenino. En el Nō también hay momentos buenos y, por mucho que haga [el actor], siempre hay momentos malos. Esto se debe al [principio de] causa y efecto, que no se puede remediar. Teniendo esto en cuenta, en el *sarugaku* de una ocasión de no mucha importancia, en una función competitiva, si uno actúa con discreción sin empeñarse con egoísmo en ganar, sin hacer esfuerzos y sin preocuparse demasiado por perder en la competición, ahorrando recursos técnicos, entonces los espectadores se llevan una desilusión, pensando que qué es lo que pasa aquí. Y en un día de *sarugaku* de importancia, si cambia de método, hace un Nō que se le dé muy

bien y expone lo mejor de su arte, en este caso también, como surge la sensación de lo inesperado en la gente que lo ve, es seguro que ganará en un encuentro importante como una función competitiva de la máxima importancia. Esto se debe a la gran eficacia de lo novedoso. Por haber estado mal antes, según la ley de causa y efecto, ahora está bien.

Por ejemplo, cuando hay tres funciones durante tres días, en el primer día se actuará a grandes rasgos, ahorrando recursos técnicos, y en un día de entre los tres que se cree que es de especial importancia, hay que hacer un Nō que sea bueno y que se le dé muy bien, poniendo todo el espíritu [en ello]. [Por otra parte,] en el curso de un mismo día, por ejemplo en una función competitiva, en caso de que al principio se tropiece con un momento femenino, hay que ahorrar recursos técnicos, y cuando el momento masculino del oponente pase al femenino, hay que hacer un buen Nō con mucha viveza. Éste es el momento en que nos volvemos a incorporar al momento masculino. Si aquí sale bien la actuación, [a continuación] hay que representar la mejor [obra] del día.

En cuanto a estos momentos masculino y femenino, en todo tipo de encuentros ocurre sin falta que una de las partes cobra fuerza y tiene su momento bueno. Hay que entender esto como el momento masculino. Cuando la competición se prolonga muchos números, irá alternando entre ambas partes. Dice cierto libro: «Como dioses de competición están el dios de la victoria y el de la derrota; tienen sus asientos en el lugar de la competición y la observan atentamente. Esto es lo que se guarda especialmente en secreto en el camino del arte militar». Cuando sale bien el *sarugaku* del oponente, ante todo hay que guardarle el debido respeto, entendiendo que el dios de la victoria se encuentra del lado de allá. Como éstos son los dos dioses del [principio] pasajero de causa y efecto, alternan entre ambas partes, y en el momento en que se

piensa que la suerte está de nuestro lado, se deberá hacer un Nō que [el actor] crea que hace bien. Es decir, esto es el [principio] de causa y efecto dentro de la sala. Insisto en que no se debe descuidar [este principio]. Donde hay fe, habrá virtud[17].

— Pues bien, al reflexionar profundamente sobre el hecho de que existen los momentos buenos y malos como [principio] de causa y efecto, [se ve que] sólo hay dos [cosas], lo novedoso y lo no novedoso. Ocurre a veces que al ver el mismo Nō hecho por el mismo diestro ayer y hoy, lo que nos pareció interesante [ayer] ahora ya no es interesante; eso es porque, como el corazón está habituado a la idea de que lo de ayer fue interesante, lo de hoy no resulta novedoso y por eso se ve mal realizado. Y, más tarde, de nuevo hay momentos en que [la actuación] parece buena, eso es porque la consideración de lo mal que había resultado la vez anterior nos devuelve [la sensación de] lo novedoso y [la actuación] llega a resultar interesante.

Pues bien, al pensarlo después de acabar de dominar al máximo este camino, [se ve] que la flor no existe independientemente. Si uno no domina los secretos últimos y no entiende por sí mismo el principio de lo novedoso en todo, no habrá flor. Dice un *sutra*: «Lo bueno y lo malo no son dos [cosas separadas]; maldad y bondad son una misma cosa». ¿Con qué criterio esencial se deben decidir lo bueno y lo malo? Sencillamente se considera como cosa buena lo que es útil y como cosa mala lo que no es útil. En cuanto a los diversos estilos [de Nō], el estilo que se emplea según el gusto general del momento ante gentes y lugares diversos de nuestra época, ése será la flor que es útil [para el público]. Si aquí se divierten con este estilo, allí aprecian otro estilo. Ésta es la flor [que varía] de persona a persona y de corazón a corazón. ¿Cuál debe ser considerada como auténtica? Simplemente hay que saber que cualquiera que se aprecie en el momento es flor.

— Este Libro Anexo sobre los Secretos de la Transmisión Oral es un asunto muy importante para nuestra casa en este arte, y son enseñanzas secretas transmitidas a una sola persona en cada generación. Aunque se trate del hijo heredero, si es un hombre incapacitado, no deben transmitírsele. Se dice: «Casa no es simplemente la casa [familiar]; [sólo] puede ser casa por el hecho de una correcta sucesión. La persona [que herede] no es [simplemente cualquier] persona; [sólo] puede ser persona [que herede] por el hecho de conocer bien [este camino]»[18]. Estos artículos son los que ayudan a alcanzar la flor exquisita de todos los beneficios.

— Aunque estos artículos del Libro Anexo los he transmitido hace unos años a mi hermano menor Shirō, también los paso a Mototsugu por ser un hombre talentoso en el arte. Consérvense en secreto.

Primer día del sexto mes del año 25 de la era Ōei [1418].

Ze (firma).

NOTAS

1. Zeami explica la relación entre las flores naturales y el florecimiento del arte del actor. Hay que tener en cuenta el punto de vista japonés sobre esto: debido a una ancestral afición por la contemplación de la naturaleza (la luna, los árboles, los animales...) y a que se cumple con extrema precisión el ciclo de las estaciones, el japonés tiene un agudo sentido para la asociación de cada flor, animal o fenómeno natural con determinada época del año. Por ejemplo, la flor por excelencia, la del cerezo, brota a primeros de abril durante unos pocos días; pero semanas antes y en su momento habrán salido, por este orden, las del melocotonero y las del ciruelo, que también son objeto de particular contemplación y veneración. Dentro de cada estación, pues, se pueden establecer con claridad distintas temporadas, y cada flor tiene su momento. Si la flor del cerezo brotara todo el año, perdería su novedad y su interés. Si un actor realiza siempre los mismos personajes y actúa con el mismo estilo, ¿dónde estarán la novedad y el interés que propician el florecimiento del arte?

2. Con alguna pequeña variante se repite una cita del Libro Tercero que ya había sido recordada también en el Libro Quinto.

3. Zeami apuesta decididamente por que el actor domine un amplio número de estilos y de tipos de personaje; de ese modo, dependiendo del público y del momento, podrá mostrar siempre algo novedoso en su interpretación. El actor que se estanca en la adquisición de nuevos estilos y se especializa demasiado no puede sorprender al público y no logrará que el interés, la novedad y, en suma, la flor nazcan de su actuación. Aquí lo ejemplifica con el papel del demonio, explicando lo apuntado ya en el Libro Segundo.

4. Siempre que se hace una obra se repiten los mismos movimientos en escena (ya codificados) y se canta la misma letra y música; ¿quiere esto decir que hay que representarlo siempre igual y que todas las actuaciones serán lo mismo? Zeami cree que aquí también debe entrar el principio de la novedad como fundamento de la actuación.

5. Comienza aquí un largo periodo con tres condicionales que hemos separado por punto y coma para propiciar un mejor entendimiento.

6. «Matices expresivos» (*kyoku*): sobre la norma, sobre lo pautado y codificado, el actor diestro sabrá introducir su propio toque personal que acentúe expresivamente la interpretación cantada o danzada. Hay unos patrones de actuación establecidos por la tradición, unos pasos obligados, un modo regulado de ejecutar los pasajes musicales, pero hay un margen para que el artista los recree con su estilo, sin desviarse de lo transmitido por su maestro.

7. Hay un grado altísimo de maestría en la imitación del personaje: cuando el actor tiene tan asimilado el modo de imitar que ya no se tiene que preocupar por buscar el parecido con el personaje, se hace uno con el objeto que imita; se convierte en un «tipo» (viejo, dama, guerrero...) y ya sólo tiene que encargarse de revelar lo que de individual tiene su personaje (la dama Hanjo, el guerrero Yoshitsune, el viejo jardinero de *Ayanotsuzumi*).

8. Se vuelve aquí sobre lo comentado en el Libro Segundo en torno a la imitación del viejo y de las dificultades para que surja la flor en este tipo de actuación.

9. «Los diez estilos»: puede referirse a los nueve tipos de imitación contenidos en el Libro Segundo, a los que habría que añadir el papel de «ángel» o dama celestial, tal como aparece en *Hagoromo*.

10. Además de lo dicho al respecto en la primera nota de este Libro Séptimo, hay que tener en cuenta que poco a poco se van asociando ciertas obras Nō a determinadas épocas del año, en las que será habitual representarlas. Así tenemos obras propias de las festividades de Año Nuevo, o de la entrada de la primavera o de la llegada del otoño. En estas obras es normal que aparezcan flores, árboles o fenómenos naturales propios de la estación y de la temporada en que se representan.

11. «La flor que viene y se va cada año»: se refiere a un tipo de flor que aparece y desaparece con determinada edad pero que el verdadero maestro sabrá conservar entre el bagaje de sus técnicas. Incluso el actor genial será capaz de adelantar una flor que es más bien propia de una edad más avanzada.

12. *Jinen-Koji*: se trata de una obra de Kan'ami en la que en cierto momento el actor canta y danza sobre una tarima. La tarima o plataforma es un elemento auxiliar en algunas obras, sobre el que el actor realiza algún número especial.

13. El actor no debe limitarse a un concepto demasiado rígido de las cosas ni obstinarse únicamente en repetir los esquemas tópicos aprendidos durante los ejercicios. Desde el comienzo de este Libro Séptimo Zeami insiste en la idea de que el actor no debe estancarse; debe ser flexible, variado y con capacidad de adaptarse a cualquier circunstancia.

14. *El aprendizaje de la flor* (*Kashū*): parece haber sido una versión preliminar de *Kakyō* (*El espejo de la flor*), otro importante tratado de Zeami. Efectivamente, se puede leer allí un breve artículo titulado «A movimiento fuerte con el cuerpo, golpe suave con el pie; a golpe fuerte con el pie, movimiento suave del cuerpo».

15. En todas las artes japonesas el aprendizaje se lleva a cabo dentro de una familia o escuela (casa) que asegura la transmisión correcta de lo que hay que hacer según la tradición viene enseñando. Se conoce con el nombre de *iemoto* este sistema de organización cerrado que, por un lado, garantiza la sucesión y la estabilidad del arte, pero que, por otro, limita las posibilidades de cambio o evolución. Conocer en profundidad el papel del sitema *iemoto* en la cultura japonesa ayuda a explicar y a entender mucho de sus características y contradicciones.

16. Aquí queda claro el papel del «secreto» en la transmisión de trucos, de técnicas y de recursos dentro de una «casa»: asegura la aparición de lo inesperado, de lo novedoso, que es fuente del interés del espectador y del florecimiento del arte del actor. Si el público está sobre aviso de lo que va a ocurrir en la actuación, no podrá ser cautivado ni emocionado por el actor y por tanto éste no logrará el éxito.

17. En el Nō, recomienda Zeami, hay que estar pendientes de toda circunstancia, sabiendo que todo tiene su causa. Si queremos lograr determinado efecto, hay que saber bien qué es lo que hay que hacer para conseguirlo. En primer lugar, no olvidemos que la suerte tiene sus momentos: hay que aguantar las rachas malas, esperar y saber aprovechar el momento en que esté de nuestra parte para utilizarlo en nuestro beneficio. Nunca hay que ir en contra de la fuerza de las cosas reflejada en el principio de causa y efecto y en los buenos o malos momentos de la suerte.

18. El modo de asegurar la pervivencia de una «casa» artística, con garantía de que se seguirán transmitiendo las enseñanzas debidamente, es traspasando los escritos y secretos a la persona más capacitada, sin tener en cuenta cuestiones de consanguinidad.

CUATRO DRAMAS NŌ

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA TRADUCCIÓN

De entre el extenso repertorio de obras que se representan actualmente hemos elegido diferentes dramas muy representativos de la variedad de personajes que intervienen en el Nō. En concreto el lector verá desfilar ante sus ojos al guerrero, a la dama enamorada y al anciano como los tres tipos fundamentales, a los que se añaden, dentro de los desempeñados por el actor principal o *Shite*, el papel de «dama celestial» y la aparición demoniaca de un espíritu vengativo. También podrá el lector comprobar la misión secundaria del *Waki*, que aunque muy frecuentemente se reduzca a una función contemplativa, según la obra puede adquirir mayor o menor relevancia en el desarrollo del argumento[1]. Tanto el *Shite* como el *Waki* pueden llevar unos acompañantes (*Tsure* y *Waki-zure*) de los que también hay buena muestra en el conjunto de las cuatro obras. Por último, el tercer tipo de actor (*Ai-Kyōgen*) que aparece en el Nō tiene en estos dramas diversas intervenciones que principalmente muestran con claridad su papel como presentador de la acción, como breve interlocutor de los personajes o como encargado de resumir el argumento a mitad de la obra, aunque sobre todo destaca su función en *Yashima*, al contar y mimar unos sucesos legendarios en una larga escena de gran efecto.

Los cuatro dramas han sido desde siempre atribuidos

a Zeami. En los últimos años se han mostrado serias dudas sobre la autoría de *Ayanotsuzumi* y *Hagoromo*, pero sin pruebas decisivas. Aunque al fin se lograra descubrir que Zeami no es su verdadero autor, no importaría para el plan de esta obra: si no son de él, al menos estamos seguros de que hubieran podido serlo y de que responden perfectamente al quehacer artístico y a la imaginación teatral de este creador que, parafraseando a Borges, «es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura».

Sobre la labor y los resultados de la traducción nos gustaría dejar claros los siguientes puntos:

1) Aquellas intervenciones que en el original están redactadas en prosa se mantienen en prosa en la traducción. Los pasajes en verso del original son presentados con una disposición tipográfica en «líneas cortas» que evidentemente no nos atrevemos a llamar «verso», pues ni están concebidas con espíritu artístico ni se atienen rigurosamente a normas métricas en relación con los textos japoneses (normalmente en versos de cinco y siete sílabas sin rima). Fundamentalmente nos ha guiado un ideal de concisión, procurando atenernos lo más fielmente posible al contenido de un texto verbal breve pero denso e intentando sobre todo conservar la belleza de las imágenes poéticas.

2) Seguimos la línea de las ediciones japonesas modernas al identificar al que habla por el nombre del tipo de actor (*Shite, Waki, Ai-Kyōgen*) y no con el nombre del personaje que representan.

Para que el lector tenga siempre presente el rígido control ejercido durante la representación del drama, ofrecemos, además de las típicas indicaciones sobre entradas y salidas de actores, aquellas que se refieren a sus movimientos y a en qué parte del escenario deben realizarse. Sin embargo no describimos la precisa coreografía de las danzas ni entramos en detalles sobre las características de los pasajes musicales, pues nos parecen únicamente perti-

nentes para lectores especializados y con un interés particular en la ejecución escénica[2].

Mantenemos en letra cursiva y entre corchetes [si es una indicación para la orquesta] o entre paréntesis angulares <si es una indicación para el actor-cantante> el nombre de los *shōdan* o unidades estructurales en que se subdivide el drama y que contienen diversas informaciones sobre el tipo de intervención en escena. La composición de una obra depende del modo en que estos segmentos son elegidos y combinados. Algunos de estos *shōdan* son declamados (*nanori*, *tsuki-zerifu*, *katari* o *mondō*) y otros son cantados y normalmente en verso (*shidai*, *issei*, *ageuta*, *kuri*, *sashi*...). Con todos ellos ofrecemos un Glosario al final, y a través de su consulta el lector podrá constatar cómo cada nombre se refiere a un tipo de subdivisión con unas determinadas características musicales y rítmicas o, en otros casos, simplemente se refieren a nombres de subsecciones típicas de una obra: «presentación y nombre del personaje» (*nanori*), «diálogo» (*mondō*), «anuncio de la llegada a un lugar tras un viaje» (*tsuki-zerifu*), etcétera.

Como hemos apuntado, sobre todo se trata de que el lector no olvide que el conciso texto verbal que tiene a la vista se dilata extraordinariamente al ser presentado en el teatro según unas estrictas observaciones sobre gestos, movimientos y situación de los actores en escena y según unas precisas indicaciones musicales que regulan el ritmo de la representación y el juego de diferentes tipos de recitativo y de canto. Para entender en su justa medida el papel de las obras verbales que se presentan habría que pensar, analógicamente, en lo que la lectura de un guión cinematográfico o un libreto operístico nos aportan. Sin duda sería erróneo valorar *Lucía de Lammermoor* o *Ciudadano Kane* únicamente por el contenido verbal de los diálogos. Querer hacerse una idea o juzgar el mérito artístico de este tipo de manifestaciones espectaculares (en las

que la parte verbal sólo es una más junto a la musical y la visual) mediante la consideración única del mensaje cifrado en palabras sería un enfoque inadecuado. En el caso del Nō, el canto, la belleza y calidad de los materiales, el marco escénico, la delicada gestualidad, los silencios, la precisa coreografía... cargan de sentido y de fuerza estética la parquedad de los argumentos. Lo que es leído en diez minutos tarda siete veces más en ser captado por los sentidos en la representación espectacular, durante un largo proceso de recepción. Repare el lector en que en una actuación duran más los intervalos en que no se pronuncia ninguna palabra que los pasajes hablados, y por tanto muchas veces los verdaderos focos de comunicación son los movimientos danzados, un leve pero preciso gesto del actor, el brillo de una máscara o el ritmo de una música.

3) Sin pretensión de exhaustividad, las notas sólo tratan de aclarar el sentido de algunos términos y localizar en las obras correspondientes las alusiones y citas poéticas más relevantes. Otras anotaciones se referirán a circunstancias de la representación que siempre debe tener en mente el lector de teatro.

NOTAS

1. A veces en los libros y manuales de Nō se simplifica excesivamente la importancia del papel del *Waki*, tomándolo por un simple testigo o «mirón». Es indiscutible su menor relevancia escénica respecto a la del *Shite*, pero pueden comprobarse en la lectura de las cuatro obras sus diversas funciones dramáticas y las diferencias de matiz en el carácter del personaje que representa en *Yashima*, *Hanjo* o *Hagoromo*.

2. Aunque no es lo habitual algunas colecciones como *Noh Performance Guide* (editada en Tokio por el «National Noh Theatre») precisan el modo de ejecutar las danzas y la música mediante diagramas, fotografías y minuciosas descripciones verbales. En relación con esto, podría pensarse, como complemento ideal para la lectura de las obras, en la visión de una representación filmada, y a tal efecto hay editados algunos dramas en soporte videográfico. Además el progreso técnico de los «multimedia» llevará indudablemente a nuevos sistemas de edición que permitirán en el futuro considerar estos puntos con mayor rigor.

LA PLAYA DE YASHIMA

[*YASHIMA*]

Con *Yashima* alcanza Zeami una de las cotas más altas en la expresión del espíritu del guerrero, tomando como fuente de inspiración la obra épica medieval *Heike monogatari*, que narra los enfrentamientos entre los clanes Genji y Heike para hacerse con el poder. El protagonista es la figura histórica y legendaria de Minamoto no Yoshitsune, personaje muy querido y admirado por un pueblo japonés que siempre se ha compadecido de este gran héroe caído en desgracia. Aunque aquí se recuerden algunas de sus victorias, todo espectador japonés tendrá presente su trágico destino.

El nombre de *Yashima* evoca tanto un lugar geográfico (una bahía y una playa en la costa norte de la isla de Shikoku, en la provincia de Sanuki) como un hecho histórico, la batalla de Yashima, uno de los últimos encuentros, antes del definitivo de Dan-no-ura, poco más tarde, entre los dos clanes que se disputaban el poder allá por el siglo XII.

Cuando da comienzo la acción los hechos históricos ya están muy alejados en el tiempo. Un monje de la capital, Kioto, peregrina por la provincia de Sanuki y arriba a la playa de Yashima, donde decide pasar la noche. Tras algunas dudas, dos pescadores (un anciano y un joven) le ofrecen su humilde casa para pernoctar. Antes de dormir, el monje pide a su huésped que le cuente alguno de aque-

llos sucesos que han hecho famosa a la bahía de Yashima. El viejo pescador accede y narra con gran precisión un conocido episodio en el que aparece Minamoto no Yoshitsune en la orilla, dirigiendo a sus ejércitos frente a los barcos de los Taira. El monje se sorprende por el detalle con el que le cuentan la historia y le pide al pescador que diga su nombre. El pescador, misteriosamente, pospone la revelación de su nombre hasta que llegue la madrugada, justo en la hora de Shura (momento de la lucha de los espíritus condenados).

Tras irse los pescadores aparece un hombre del pueblo que se extraña al ver que su casa está ocupada y tiene la puerta abierta. Este hombre resulta ser el verdadero dueño, salinero de aquel lugar. El monje, interesado aún por los sucesos legendarios de Yashima, le dice a este lugareño que si sabe algo de la famosa batalla de los Minamoto y los Taira. El hombre, entonces, cuenta y mima el emocionante episodio en que un guerrero del clan Minamoto debe hacer blanco, desde la orilla y con su arco, en un abanico que sostiene una bella mujer sobre un barco de los Taira. De nuevo el monje se sorprende por el detallismo de la historia y le cuenta al salinero su anterior encuentro con el extraño pescador. El salinero intuye que el viejo no es otro que el espíritu de Yoshitsune y el monje decide quedarse a rezar sus plegarias por el desafortunado guerrero.

En medio de la noche primaveral aparece la figura armada de Yoshitsune, que reconoce ser un espíritu cargado aún de rencor y sufrimiento. Recuerda entonces el guerrero otra noche similar en la que se enfrentaron furiosamente los Minamoto y los Taira. Cuenta cómo Yoshitsune perdió su arco arrastrado por la corriente y con qué temeraria valentía lo recuperó. Recuerda también una batalla en otro lugar, Dan-no-ura, y revive escenas de lucha encarnizada hasta que soldados y gritos de ataque se disuelven finalmente en el vendaval de la mañana, que

llega entre bandadas de gaviotas. Sola queda la playa, con el viento soplando entre los pinos.

Como otras muchas del repertorio, esta obra puede dividirse claramente en dos partes marcadas por las dos apariencias distintas del actor principal o *Shite*. En este caso el actor aparece como un viejo pescador en la primera parte y con la figura armada de Yoshitsune en la segunda. El mismo actor representa las dos apariencias, con significativos cambios de vestuario y máscara, mostrando su habilidad para representar las diferencias de un anciano y un guerrero que, sin embargo, comparten la misma dignidad y tienen un mismo toque grácil y elegante (*yūgen*).

Hay que recordar que en la época de Zeami, con el ascenso de los Ashikaga al poder, la clase guerrera comenzó un proceso de refinamiento cultural y artístico y se convirtió en el principal mecenas del nuevo arte del Nō. Por eso la imagen del guerrero en escena no debía desprender únicamente fiereza y bravura. Zeami, consciente de lo que quiere su público, compone entonces unos cuadros dramáticos cargados del lirismo y de la belleza de la narración clásica de *Heike monogatari*, evocando conocidos versos de las principales antologías clásicas japonesas y situando la acción en sugerentes marcos naturales de gran efecto. De este modo consigue en *Yashima* (y en otras obras como *Tadanori*, *Kiyotsune*, *Kanehira* o *Sanemori*) la expresión de la esencia del guerrero, creando una imagen que conjuga la fuerza y la valentía militares con la gracia y la elegancia de la nobleza cortesana, a quien cada vez más quiere parecerse la clase guerrera. Janet Goff (1991, 43-44) ha puesto bien de manifiesto cómo Zeami pretende elevar el Nō refinándolo y situándolo de lleno en la tradición de la poesía cortesana para complacer a la élite guerrera, que quiere adquirir la cultura y las formas de la Corte.

En la versión que presentamos se ofrece una de las variantes de la obra en la que tiene una especial interven-

ción el actor *Kyōgen*. Representando a un hombre del lugar, un salinero que tiene su casita en la playa, el actor *Kyōgen* tiene la posibilidad de desplegar todo su repertorio de gestos, movimientos y voces (bien distintos de los del *Shite* y el *Waki*) al contarle al monje peregrino el famoso episodio del guerrero Yoichi que con un certero disparo sobre un abanico logra vencer el desafío de los Taira. Es una de las oportunidades de máximo lucimiento en todo el repertorio y pone de manifiesto en qué consiste el juego dramático del *Kyōgen*, en contraste con la actuación más estilizada del Nō. A la vez su intervención dilata la acción lo suficiente para que el actor principal cambie de vestuario y de máscara entre su aparición como viejo pescador y su reaparición como guerrero.

Finalmente, no olvide el lector que sólo tiene ante su vista la parte verbal de un complejo espectáculo dramático-musical que en muy alto grado apela a la fantasía y a la sensibilidad del receptor para completar el disfrute. Para un japonés cultivado bastaría con decir «noche de primavera en la playa de Yashima» para encender su memoria y su imaginación y disponer su espíritu a una experiencia estética en la que se cruzarían las bellezas naturales de la bahía iluminada por la luna primaveral con los famosos sucesos bélicos que allí ocurrieron y con un puñado de versos clásicos. En la mente del espectador o del lector, como en la mente del monje peregrino de esta historia, se fundirán las bandadas de gaviotas que atraviesan la niebla y el mar en los pinares de Yashima con los gritos y el choque de las armas. El espíritu de Yoshitsune, que en aquella ocasión condujo a los Minamoto a la victoria, reaparece en una noche mágica en la que se confunden sueño y realidad ante un monje asombrado.

Texto basado en la edición de Koyama Hiroshi y Sato Ken'ichiro (Shogakukan, Tokyo, 1997), basada a su vez en la edición *Kan'ei-Uzuki-Bon* (1629).

Lugar: La playa de Yashima, en la provincia de Sanuki. En una casa de salinero.

Estación: Primavera.

Personajes:

WAKI: Un religioso en peregrinación.
WAKI-ZURE: Dos acompañantes.
TSURE: Pescador.
SHITE: Viejo pescador.
AI-KYŌGEN: Hombre del lugar.
NOCHIJITE[1]: Yoshitsune.

(*Con la música de* [Shidai] *aparecen el* Waki *y los* Waki-Zure)[2].

WAKI y WAKI-ZURE: <*Shidai*>
La luna, hacia el mar del Sur.
La luna, hacia el mar del Sur.
Nosotros también visitaremos
la playa de Yashima.

WAKI: <*Nanori*> Soy un monje que viene de la región de la capital. Como no he visto todavía Shikoku, esta vez me he hecho el propósito de hacer una peregrinación por las regiones del Oeste.

WAKI y WAKI-ZURE: <*Ageuta*>
Entre las neblinas de primavera
se agitan las olas de alta mar
y el barco navega;
se agitan las olas de alta mar
y el barco navega.
Cuando se pone el sol
las nubes se colorean con brillantez
y, mientras seguimos nuestro camino
hacia esa dirección del cielo,
tras un larguísimo recorrido en barco
arribamos a la playa de Yashima;
arribamos a la playa de Yashima[3].

WAKI: <*Tsukizerifu*> Como hemos venido de prisa, hemos llegado ya aquí a la playa de Yashima, en la provincia de Sanuki. Como ya ha oscurecido pienso llamar en esa casa de un salinero para pasar la noche.

WAKI-ZURE: Nos parece muy buena idea.

(*Con la música de* [Issei] *aparecen el* Tsure, *que es un joven pescador y se coloca en el primer pino, y el* Shite, *que es un viejo pescador y se coloca en el tercer pino.*)

[*Issei*]

SHITE (*mirando al frente*):
<*Sashi*>
¡Qué interesante!
Al reflejarse la luna en el mar
las olas semejan antorchas de pesca.

TSURE: «Un anciano pescador
acerca su barca en la noche
a la orilla oeste
y duerme».

SHITE y TSURE (*frente a frente*):
«De madrugada
coge agua del río Shō
y quema bambúes del lugar de So»[4].
Comprendo esta poesía ahora

que se divisan vagamente
las luces de las hogueras de cañas.
¡Qué paisaje más conmovedor!
<Issei>
Sale la luna
y sube la marea
y se levantan olas en alta mar...

TSURE (*mirando al frente*):
... y en la neblina
una pequeña barca
se acerca remando...

SHITE: ... se oyen las voces de los pescadores...

SHITE y TSURE (*frente a frente*):
... y el pueblo está cerca.
[Ashirai]

SHITE (*mirando al frente*):
<Sashi>
El camino de una barca es
como el de una hoja que recorre miles de leguas:
sólo a merced del viento en la vela.

TSURE: Nubes que son olas
en el cielo del atardecer...

SHITE y TSURE (*frente a frente*):
... desaparecen al pasar la luna
y la silueta del pinar entre la neblina
en el verdor del mar se refleja
y no se sabe con exactitud
dónde está la playa.
¿Y ese mar, se juntará con el de Tsukushi[5]?
<Sageuta>
Ésta es la playa de Yashima
y aquí y allá se ven casas de pescadores.
<Ageuta>
No hay tiempo
salvo para pescar sobre las olas.
No hay tiempo

salvo para pescar sobre las olas.
En este crepúsculo,
cuando el mar se cubre de neblinas
y se ven muy vagas las figuras
de los pescadores mar adentro,
hasta la brisa en la playa
nos parece agradable
y este paisaje de primavera
nos alegra el corazón.
Este paisaje de primavera
nos alegra el corazón.

SHITE: Ante todo pienso volver a la casita para descansar. (*Se sienta en un taburete en* Daishō-Mae.)

(*El* Waki *se pone de pie y dirige unas palabras al* Shite *y al* Tsure.)

WAKI: Ha vuelto el dueño de la casa de salinero. Voy a pedirle que nos deje pasar la noche en su casa. Oídme, por favor, señor; permitidme que me dirija a vos.

TSURE (*avanzando hacia* Sumi): ¿Con quién tengo el honor de hablar?

WAKI: Soy un monje que peregrina de provincia en provincia. Os pido que me dejéis pasar una noche en vuestra casa.

TSURE: Un momento, por favor. Voy a decírselo al dueño.

(*Al* Shite, *de rodillas.*) Permítame, señor. Hay un monje en peregrinación que pide hospedaje para la noche.

SHITE: No nos costaría nada dejar que se hospedara, pero dile que, como es una casa demasiado humilde, no puedo hacerlo.

TSURE: Así lo haré. (*Se pone en pie y se dirige al* Waki.) Ya le he dicho lo de su hospedaje, pero dice que como es una casa demasiado humilde, no puede hacerlo.

WAKI: No, no me importa que sea humilde. Además soy de la región de la capital y es la primera vez que vengo a esta playa y, como ya ha anochecido, decidle

que le pido encarecidamente que me deje pasar la noche.

TSURE: Muy bien. (*Al* Shite, *de rodillas.*) Le he contestado tal como vos me dijisteis, pero dice que es de la región de la capital y que es la primera vez que viene a esta playa, y como ya ha anochecido vuelve a pedir encarecidamente que le dejemos pasar la noche.

SHITE: ¿Qué dices? ¿Dice que es de la región de la capital?

TSURE: Así es.

SHITE: ¡Qué situación más lastimosa! (*Se dirige al* Waki.) Bien, os dejaré que paséis la noche.

TSURE: Como se ve, es una morada
con techumbre de cañas...

SHITE: ... pensad que será como dormir al aire libre.

TSURE: Además esta noche no está despejado.

SHITE: Pero tampoco está completamente nublado
en esta noche de primavera.

SHITE y TSURE (*frente a frente*):
Y es una hermosa noche
de luna con nubes.
Pero, ¡ay!, en esta pobre casa de pescador
no hay ni siquiera un colchón que poner.

CORO: Como una capa de musgo
bajo los pinos altos de Yashima,
así será su estera. ¡Qué lástima![6].

(*El* Shite *se pone de pie y va al centro para sentarse.*)

CORO: <*Ageuta*>
Lo que da consuelo
es la playa de Mure.
Lo que da consuelo
es la playa de Mure,
donde, como indica su nombre,
se juntan las grullas[7];
vedlas:
volverán sin duda

a su casa en el cielo.
Al saber que la tierra del viajero
es la capital,
siento nostalgia.
Nosotros también antes...
Así pronto se deshizo en lágrimas.
(*Hace el gesto de* Shiori.)
Así pronto se deshizo en lágrimas.

WAKI: Oídme, por favor, aunque no sea una petición muy apropiada, me gustaría que me contarais cosas sobre las batallas que hubo antaño en este lugar.

SHITE: Eso es cosa fácil. Os las contaré.
(*El* Shite *se sienta en el taburete.*)

<*Katari*> Pues bien, esto ocurrió el día dieciocho del tercer mes del primer año de Genryaku[8]. La casa de los Taira alineó sus barcos sobre el mar a una distancia de unos cien pasos y la casa de los Minamoto salió a su encuentro en esta playa. La vestimenta del gran capitán consistía en un traje de brocado con fondo negro y una armadura con faldas de color purpúreo oscuro. Hincando el pie en los estribos se levanta por encima de la silla y declara su nombre diciendo que es Minamoto-no-Yoshitsune[9], gran capitán de la casa de Minamoto y embajador del Emperador en clausura.

Con tanta clase lo hizo
que me pareció magnífica su figura,
digna de un gran capitán.
Me acuerdo como si lo viera ahora.

TSURE (*dirigiéndose al* Waki):

En ese momento, al terminar
el cruce de gritos de amenaza,
del lado de la casa de Taira
se acerca remando un barco de guerra
y arriba a la orilla, esperando al enemigo.

SHITE: Por parte de la casa de Minamoto había unos cincuenta soldados a caballo que salieron a atacar y

mientras entre ellos se vio a uno que se presentó como Mio-no-Ya-no-Shiro y corrió a la cabeza de todos...

TSURE: ... por parte de los Taira también
se presentó uno con el nombre de
Akushichibyōe-Kagekiyo
y salió a luchar con Mio-no-Ya.

SHITE: En ese momento al tal Mio-no-Ya se le rompió la espada y no tuvo otro remedio que retirarse hacia la orilla.

TSURE: Le persigue Kagekiyo
y a Mio-no-Ya...

SHITE: ... le asió por el protector del casco...

TSURE: ... y tiró de él hacia atrás. Y entonces
Mio-no-Ya por su parte...

SHITE: ... tiró hacia adelante
para huir del ataque.

TSURE: Cada uno con mucho ímpetu...

SHITE: ... quería tirar hacia sí.

CORO[10]: Entonces se desprendió del casco
el protector, roto, y de un golpe
se separaron a derecha e izquierda.
Al ver esto Yoshitsune
avanzó con su caballo hacia la orilla,
(*el* Shite *se pone en pie*)
entonces Satō Tsuginobu fue herido
por la flecha del señor de Noto
y se cayó a plomo del caballo,
y también Kikuō en el barco fue víctima.
Sintiendo lástima quizá las dos partes,
los barcos mar adentro se retiran
y las fuerzas de tierra hacia el campamento
como si de una resaca se tratara.
Y en el lugar cesaron los gritos de guerra
y sólo quedaba en la playa
el ruido de las olas

y el del viento en los pinares
y todo quedó desolado.
(*El* Shite *se sienta en el centro.*)

CORO: <*Rongi*>
¡Qué extraño!
Para ser un pescador
sabéis contar demasiados detalles.
Por favor, hacedme saber vuestro nombre.

SHITE: ¿Quién diré que soy?
Si vos fuerais
el señor de Kinomaru de Asakura[11]
podría daros mi nombre, pero...

CORO: Con sólo oírle hablar
palabras de tanta finura
entran ganas de saber
el nombre del anciano.

SHITE: Cuando ese anciano cuenta el pasado...

CORO: ... y precisamente ahora...

SHITE: estamos en una noche de primavera.

CORO: La madrugada, cuando la marea baje,
coincidirá con la hora de Shura[12].
Entonces revelaré mi nombre.
(*El* Shite *se pone de pie.*)
Pero, revele o no revele mi nombre,
lo importante es que nunca
se despierte del sueño de este mundo,
lleno de cuitas,
que nunca se despierte del sueño.
(*El* Shite *sale. Después le sigue el* Tsure.)

(*Aparece el* Ai-Kyōgen *y se coloca en* Jōza)[13].

AI: Yo soy un hombre que vive en la playa de Yashima en la provincia de Sanuki. Como hace tiempo que no echo un vistazo a mi casa de salinero, hoy pienso visitarla y aplanar la arena y hacer fuego para sacar la sal. (*Avanzando.*) Realmente no hace falta que yo mismo

visite la casa, pero si dejo hacerlo a cualquier otro, no me quedo tranquilo.

(*Mira hacia* Wakiza *desde* Sumi.)

¡Qué cosa más extraña! Está abierta la puerta de mi casa. Parece que hay huellas de gente que entró y salió.

(*Mira al* Waki.)

Oíd, señor monje, ¿por qué habéis entrado en la casa del salinero sin permiso?

WAKI: Nos ha dejado la casa el dueño.

AI: No, no. Eso es imposible. El dueño soy yo. Hay una regla para este lugar que dice que no te metas en casa ajena y no dejes pasar a nadie a tu casa. Yo no le he dado permiso todavía. ¿No estaréis mintiendo, reverendo?

WAKI: No, yo no digo mentiras. Pero sobre esto hay una cosa que quiero preguntaros. Primero, entrad y acercaos.

AI: De acuerdo. (*Se sienta en el centro del escenario y mira hacia el* Waki.) Bien, ¿qué es lo que queríais preguntarme?

WAKI: Quizás os parezca extraño lo que os voy a pedir. He oído decir que esta playa fue el escenario de una batalla entre las casas de Minamoto y de Taira. ¿Podríais contarme imitando sobre todo la historia de cuando Nasu-no-Yoichi dio con su flecha en la diana de un abanico?

AI: ¡Nunca imaginé que me pidieran algo así! Las historias de batallas generalmente, aunque las cuenten los que estuvieron luchando en la misma batalla, suelen variar de persona a persona. Y mucho menos las saben los hombres como nosotros. Pero como veo que vos, reverendo, me lo pedís con el deseo de contarlas luego a la gente de su tierra, os las contaré yo detalladamente. Ya que lo cuento, voy a hacerlo con ayuda de gestos.

WAKI: Os estoy muy agradecido.

AI (*mira hacia* shōmen *y empieza a contar la historia*): <*Katari*> Pues bien, hablando de la batalla de Yashima, al ver que ya había caído el día, decidieron continuar combatiendo al día siguiente; y cuando empezaban a retirarse, se acercó de lo lejos un barco pequeño magníficamente adornado en el que venía una hermosa mujer de diecisiete o dieciocho años vestida con cinco ropajes superpuestos en blanco y azul y con una falda pantalón, de color rojo como la sangre, que le cubría holgadamente hasta los tobillos; sacó un abanico en el que sobre fondo rojo estaba pintado el sol y lo puso en alto colocándolo en una tablilla a proa, invitando a que lo usasen como blanco. Yoshitsune[14], al verlo, llamó a Gotō-Byōe-Sanemoto y preguntó que qué era aquello. Sanemoto, al oír sus palabras, responde (*el* Ai *cambia de sitio: se pone de espaldas al espectador, como si contestara a Yoshitsune*): «Pues será para que intentemos darle con las flechas, pero, por otra parte, puede tratarse de una trampa, y cuando el gran capitán exponga su cuerpo al enemigo para intentar ver a la hermosa mujer, unos diestros arqueros le apunten para matarle a flechazos». Entonces dice Yoshitsune (*cambia de sitio y habla como si fuese Yoshitsune*): «Bien, pues, ¿hay alguien entre los nuestros que pueda tirar?». (*Cambia de sitio y habla como Sanemoto.*) A lo que contesta el otro: «Sí, señor. En nuestro bando hay muchos tiradores de fama y entre ellos está Yoichi-Munetaka, hijo de Nasu-no-Taro-Suketaka, de la provincia de Shimotsuke, que, aunque es de pequeña estatura, es tan diestro que en los juegos de apuesta de tiro a los pájaros da en la diana sin error por lo menos dos de cada tres». (*Cambia de sitio y habla como Yoshitsune.*) Dice Yoshitsune: «Entonces llama a ese Yoichi». En aquella época Yoichi era un hombre de unos veinte años y,

vestido con un *hitatare*[15] azul con rayas rojas, se quitó el casco y lo colgó en el cordón de enganche de la armadura (*cambia de sitio y, dando la espalda al público, hace una reverencia a Yoshitsune*) y se presenta ante Yoshitsune y se muestra dispuesto a lo que ordene. (*Cambia de sitio y habla como Yoshitsune.*) Yoshitsune lo ve y le dice: «Ah, sí, éste es Yoichi. Anda, Yoichi, da en el centro de ese abanico que aquella hermosa mujer ha colocado en alto y obséquiales a los de la casa de Taira con un buen espectáculo». (*Cambia de sitio y habla como Yoichi.*) Yoichi, al oír estas palabras, contesta: «Bien, señor, pero no tengo ninguna experiencia en este tipo de cosas. Sería mejor que ordenarais a algún otro compañero nuestro que lo pueda hacer sin error». (*Cambia de sitio y habla como Yoshitsune.*) Yoshitsune montó en cólera y dijo furioso: «Los samurais que han salido de Kamakura y que me acompañan en esta batalla no deben desobedecer las órdenes de Yoshitsune. Y los que protesten por cualquier trivialidad, que se retiren rápidamente y vuelvan a su tierra; más tarde, una vez en Kamakura, ya tomaré alguna medida con ellos». (*Cambia de sitio y habla como Yoichi.*) Yoichi, pensando que no le convenía rehusar, se retiró de la presencia de Yoshitsune después de decir: «Aunque no estoy seguro de poder cumplir vuestra orden sin error, procuraré hacerlo». (*Se levanta y se coloca frente al público, actuando como Yoichi.*) Al famoso caballo conocido en aquella época como «Morenito» de Nasu le hizo poner la silla ribeteada en oro y adornada con un dibujo de muérdago, lo montó con ligereza, como si su cuerpo no pesara nada, y se encaminó hacia la orilla. (*Hace ademán de tomar la rienda a un caballo y le da con la fusta.*) Los que estaban delante del señor le comentaban: «Efectivamente, ese joven lo hará bien sin falta». (*Actúa como Yoshitsune y pone el abanico abierto en*

frente de la cara y echa la mirada por encima.) Yoshitsune también lo miraba con la confianza puesta en él. (*En el mismo lugar, ahora como Yoichi.*) Como la diana estaba algo lejos del alcance de la flecha, con presteza hizo avanzar al caballo mar adentro hasta ver que el agua bañaba el vientre del caballo. Era el día dieciocho del tercer mes, en el primer cuarto de la hora del gallo[16], y en ese momento soplaba violento el viento del norte. El barco era pequeño y las olas se levantaban altas. Se veía que el barco subía y bajaba entre las olas y el abanico no quedaba fijo. Entonces Yoichi cerró los ojos (*junta las dos manos en postura de rezo*) y oró en su interior, pidiendo: «Salve al Gran Buddha de Hachiman y al Gran Dios Aizen de Nasu. No hagáis que se desvíe la flecha». Y al abrir bien los ojos vio que amainaba algo el viento y parecía que el abanico ofrecía un blanco fácil. Yoichi, aunque guerrero de corta estatura (*hace ademán de tensar el arco y disparar la flecha*), tensó con fuerza su gran arco de doce *soku* y tres *fuse*[17] y disparó, rauda, la flecha. La flecha, sin errar, golpeó fuertemente el abanico más o menos a un *sun* hacia arriba del clavillo[18]. Mientras la flecha con *kabura*[19] cayó al mar, el abanico voló hacia el cielo y después de dar unas vueltas en el vacío agitado por el viento primaveral, se sumergió rápidamente en el agua. A veces sobre las blancas olas se veía flotar el abanico con el sol pintado sobre el fondo rojo y otras veces se sumergía en el agua, asemejándose precisamente a las hojas caídas del arce que flotan en el agua. Los de Taira, golpeteando sobre el borde de los barcos, dirigieron palabras de elogio, diciendo: «¡Qué bien ha dado Yoichi en la diana!». Entre tanto, los de Minamoto, golpeteando las aljabas, quedaron conmovidos diciendo: «¡Qué bien lo ha hecho Munetaka!». Yoshitsune se quedó tan contento que bromeaba diciendo: «¡Ea, señores, llevad a ese

Yoichi a una sala interior y haced que mame buena leche!»[20]. Así dicen que fueron las palabras del gran capitán.

(*Dirigiéndose al* Waki.) Así es más o menos lo que hemos oído contar. Pero me sigue extrañando que me lo hayáis pedido.

WAKI: ¡Con qué detalle me lo habéis contado! Si os lo he pedido, no es por mí. Es que, antes que vos, vinieron aquí un anciano y un joven con aire de ser dueños de la casa y por eso les pedí que me dejaran alojarme para pasar la noche. El anciano me contó detalladamente cómo sucedió la batalla de los Minamoto y los Taira. Y en cuanto me dijo que esperara sin despertarme del sueño de este mundo, lo perdí de vista.

AI: ¡Qué cosa más prodigiosa! Me habéis hecho saber algo maravilloso y misterioso. Creo que ése es sin duda el espíritu de Yoshitsune. Si os parece bien, os aconsejaría que permanecierais un poco en este lugar para volver a presenciar esa maravilla.

WAKI: Permaneceré un poco más y recitaré los *sutras* del gran beneficio. Y pienso volver a ver la maravilla.

AI: Si os queréis quedar, haré una excepción y os dejaré prestada mi casa de salinero.

WAKI: Os lo ruego.

AI: De acuerdo. (*Se retira a* Kyōgenza.)

WAKI: ¡Qué extraño! Al preguntar por el nombre del anciano me contestó que esperara sin despertar del sueño de este mundo lleno de cuitas.

WAKI y WAKI-ZURE: <*Ageuta*>

Su voz se va alejando
y la noche va avanzando.
Su voz se va alejando
y la noche va avanzando;
con la brisa en la playa,

con la raíz de pino por almohada,
aguzando el oído,
con la estera de musgo extendida
damos alas al pensamiento
y esperamos el sueño de nuevo.
Esperamos el sueño de nuevo.

(*Sale el* Nochi-jite *en traje de guerrero.*)

[Issei]

SHITE: Una vez caída la flor
no puede volver a la rama
y una vez roto el espejo
ya no puede reflejar cosas.
Sin embargo, por un rencor
que es loca obsesión,
el demonio que habitaba el corazón
vuelve a este mundo y nos hace sufrir
a mí y a mi cuerpo
y vuelve a acercarse al campo
de la cruenta batalla de antaño.
(*Da pisadas en el suelo fuertemente.*)
¡Cuán profundas son las consecuencias
de las malas conductas!

WAKI: ¡Qué prodigio!
Cuando me despierto pensando
que ya estamos en la madrugada,
junto a la almohada se ve
una figura con la armadura puesta.
¿Acaso sois vos Yoshitsune?

SHITE: Soy el espíritu de Yoshitsune. Por loca obsesión originada en el rencor todavía sigo vagabundeando por las olas del mar del oeste[21].
Y estoy sumergido en este mundo
lleno de sufrimientos
entre la vida y la muerte.

WAKI: ¡Qué cosa más absurda!
Precisamente por culpa

de su propio corazón indeciso,
sufre en el mar de la vida y la muerte.
La luz de la Iluminación
que es la luz de la luna...

SHITE: ... aun estando en una noche de primavera
se muestra totalmente despejada,
y el corazón está despejado
como el cielo de esta noche.

(*Mira hacia el cielo.*)

WAKI: Recuerdo cosas pasadas
como si fueran cosas de hoy.

SHITE: Lo que ocurrió en la batalla
entre barcos y ejércitos de tierra...

WAKI: ... por ser éste el lugar...

SHITE: ... no lo puedo olvidar[22].

CORO: <*Ageuta*>
Como guerrero vine a Yashima
con arco y flechas;
(*da pisadas en el suelo fuertemente*)
vine a Yashima con arco y flechas,
y ahora estoy otra vez aquí
con la misma armadura.
Si bien no me extravié
en el camino del guerrero,
es verdad que me perdí
en el camino de la vida y la muerte.
Es lástima volver a Yashima
sin haberme podido separar
del apego a este mundo
de mares y de montañas.
Aún me queda esa obsesión
y de noche le cuento
cuán profunda es como el mar,
y de noche le cuento
cuán profunda es como el mar.

(*Se pone de pie en* Jōza, *mirando hacia el* Waki. *Des-*

pués, durante el <Kuri>, sale al centro del escenario y se sienta en el taburete.)

CORO: *<Kuri>*

No puedo olvidarme de este mundo.
De esta tierra natal hace mucho que me fui
pero vuelvo en el sueño de la noche
y muestro los sufrimientos de Shura.

SHITE: *<Sashi>*

Me acuerdo de una primavera de antaño
en que la luna despedía una luz
despejadísima como la de esta noche.

CORO: Ésta es la orilla de aquel entonces.
Las fuerzas de Minamoto y de Taira
se enfrentaban con sus armas preparadas,
y unos formaban sus barcos
y los otros alineaban los caballos.
Van entrando y entrando en el mar
con los caballos; atacan y luchan
con los bocados metidos en el agua.

SHITE: En ese momento, ¿qué habrá ocurrido? A Yoshitsune se le cayó el arco y se fue flotando sobre las olas.

CORO: Como bajaba entonces la marea
se fue flotando muy lejos.

SHITE: Para que no se lo quitaran los enemigos hizo nadar al caballo entre las olas y mientras se iba acercando a los barcos...

CORO: ... los enemigos, en cuanto lo vieron,
acercaron sus barcos y pretendieron
cogerlo con unos garfios.
Parecía que estaba en peligro.

SHITE: Sin embargo, destrocé los garfios y por fin recuperé el arco y volví hacia la orilla.

CORO: Entonces le dijo Kanefusa:
¡Qué conducta más impropia!
A esto era precisamente

a lo que se refería Kagetoki en Watanabe[23].
Aunque se tratara de un arco
con mucho oro en él
¿se podría cambiar por tu vida?
Así le amonestó, derramando lágrimas.
Al oír esto, dijo Yoshitsune
que de ningún modo era obsesión
por no perder el arco.

CORO: <*Kuse*>
Yo, Yoshitsune, en la lucha
entre los Minamoto y los Taira
no guerreo por mi propio bien.
Sin embargo, mi reputación
está aún a medio hacer.
Por eso, si me quitaran el arco
y dijeran que soy un hombre pequeño
me daría gran lástima.
Aunque me mataran por esto,
me resignaría a la mala suerte por fuerza.
Mientras no ocurría así,
procuré no dejarlo en manos del enemigo
y recuperé el arco arrastrado por las olas.
¿No es verdad que el buen nombre
debe conservarse
para las generaciones venideras?
Cuando así habló, Kanefusa y todos
lloraron de emoción.

SHITE: «El sabio nunca se confunde...

CORO: ... y el hombre bravo no teme»[24].
Así dicen. Y si el corazón valiente
no quiso el arco para el enemigo,
era por conservar el buen nombre
sin importarle perder la vida.
De esta manera, por arriesgar la vida
pudo conservar el buen nombre
en las crónicas posteriores

y el suceso del arco
se debió anotar en ellas.
SHITE: Otra vez se oyen los gritos
de ataque del camino de Shura.
CORO: Y resuenan los gritos de los guerreros
al dar en la diana.
[Kakeri]
SHITE: ¿Quién es hoy mi enemigo en el mundo de Shura? ¿Cómo?, ¿dices que es Noto-no-Kami-Noritsune? ¡Qué hombre más valiente! Ya conozco su destreza.
Recuerdo Dan-no-ura[25].
CORO: Esa batalla naval también
vuelve a empezar ahora;
esa batalla naval también
vuelve a empezar ahora,
al regresar a este mundo
entre la vida y la muerte.
Retumban a la vez montañas y mares
y de los barcos se levantan
gritos de ataque.
SHITE: En tierra, escudos como olas.
CORO: Lo que se ve blanco a la luz de la luna...
SHITE (*sacando la espada*):
... son las luces que reflejan las espadas.
CORO: Lo que se refleja en el agua del mar...
SHITE (*mira hacia abajo, inclinando la cabeza*):
... son sombras de las estrellas de los cascos[26].
CORO: No se distinguen bien aguas y cielo
y las nubes, que van por el cielo,
parecen olas.
Luchan y se acuchillan a muerte
entre avances y retiradas
en la batalla del mar.
Mientras flotan o se hunden los guerreros,
(*tira la espada*)
empieza a despejarse sobre las olas

la noche de primavera,
y lo que se vieron como enemigos
no eran sino gaviotas en bandada;
y lo que se oyeron como gritos de ataque
era el viento que soplaba
por la playa de altos piños,
era el viento que soplaba
por la playa de altos pinos.
Y ahora se ha convertido
en el vendaval de la mañana.
(*Da en el suelo las últimas pisadas fuertemente*[27].)

FIN

NOTAS

1. En este tipo de obras divididas en dos partes, al actor principal o *Shite*, que representa dos apariencias distintas, se le llama *maejite* en la primera y *nochijite* en la segunda.

2. La representación comienza con el escenario vacío. Se levanta la cortina en el extremo del puente, entran los tres o cuatro integrantes de la orquesta y se sitúan en escena. Por una puerta pequeña al lado derecho de la escena hacen su aparición los seis u ocho componentes del Coro. Todos se colocan en sus puestos prefijados. El flauta puede comenzar entonces a emitir las primeras y agudas notas.

3. En sólo unas pocas líneas, y mientras entonan una canción, el monje peregrino y sus acompañantes han realizado un viaje de decenas de kilómetros desde la capital a la playa de Yashima. Este juego de concentración espacio-temporal que permite recorrer largas distancias reales con unos pocos pasos teatrales es característico de la libertad imaginativa del Nō.

4. Aparte de un gran número de alusiones y de evocaciones de otros pasajes poéticos, es muy normal el uso de citas literales de antologías clásicas chinas y japonesas. En este caso se citan versos del poeta chino, de la dinastía T'ang, Liu Tsung-Yûan. Todos estos pasajes son recitados o cantados con gran solemnidad, intercalando poemas clásicos entre las descripciones de las bellezas naturales del lugar y dando a toda la escena un tono lírico elegante. Junto a esto, la lentitud de los movimientos, el refi-

nado vestuario del *Shite* y de su acompañante, la belleza de las máscaras, el ambiente sonoro creado por la orquesta, dan a la escena el carácter estilizado típico del Nō, lejos de una presentación realista de los personajes como pescadores en una playa.

5. Ante la inmensidad del mar se preguntan si llegará hasta las costas de Tsukushi, nombre poético de la isla de Kyushu.

6. Principalmente el Coro adoptará el punto de vista del *Shite*, como en este caso en que muestra compasión por el monje peregrino que deberá pasar la noche incómodo y lejos de la capital. Mientras, el *Shite* se prepara para hacer uno de sus gestos simbólicos más característicos, el de llorar (*shiori*), poniendo la mano enfrente de los ojos y haciéndola descender lentamente.

7. *Mure* en japonés también significa «juntarse».

8. Se corresponde con el año 1183 de nuestro calendario.

9. Minamoto no Yoshitsune (1159-1189) fue un famoso guerrero hermanastro de Yoritomo (máximo gobernante del Japón, fundador del régimen militar del Shogunado). Luchó valientemente en las batallas contra el clan de los Taira. A pesar de su brillante actuación a favor de su hermanastro, cayó en desgracia y murió suicidándose ante una inminente captura en la región de Mutsu, en el extremo norte de la gran isla de Honshū. Su nombre es símbolo de la simpatía y el aprecio por el héroe derrotado. Su figura y sus hazañas han sido fuente de numerosos relatos y obras de ficción que han rodeado a Yoshitsune con un halo legendario.

10. Con la entrada del Coro, que toma la voz de la narración y acaba de contar el episodio, el *Shite* se levanta para ejecutar sus movimientos danzados. Curiosamente, en su siguiente intervención el Coro adopta el punto de vista del monje, produciéndose una extraña alternancia y un cruce de voces narrativas.

11. Se trata de la referencia a un conocido poema del cancionero *Shinkokinshū* (1206): «Cuando estoy en el Palacio de Troncos de Asakura / hay uno que al pasar / me va declarando su nombre. / ¿De qué familia será el mozo?». Kinomaru significa «el Palacio de Troncos» que se construyó en Asakura (en la provincia de Chikuzen, actual prefectura de Fukuoka); allí tiene lugar la acción de la obra *Ayanotsuzumi*, incluida en nuestra selección.

12. Según la doctrina budista, Shura es uno de los seis destinos que esperan a los muertos en el otro mundo. Está lleno de odios y envidias y es un lugar cruel donde hay siempre luchas y confrontaciones en las que se reviven luchas pasadas.

13. Tras la lenta salida de escena que llevan a cabo el *Shite* y su acompañante, avanza el *Kyōgen*. Unos minutos antes, durante la representación, habrá entrado discretamente en escena y se habrá colocado en un lugar reservado para él (*kyōgen-za*). No lleva máscara y contrasta fuertemente con los otros actores por su vestuario, por una diferente dicción y por el uso de un lenguaje vulgar. Pertenece a escuelas de actores distin-

tas a las del *Waki* y a las del *Shite* y realiza gestos y movimientos diferentes, aunque también estilizados.

14. En todo este pasaje a Yoshitsune se le llama Hōgan y no por su nombre propio. Se daba el nombre de Hōgan a los que ostentaban un título nobiliario y administrativo de cierto grado. En el caso de Yoshitsune su cargo era el de Teniente del Censor. El Censor o *Kebiishi* tenía como misión el mantenimiento de la seguridad ciudadana en Kioto y dirigía pleitos judiciales. Aún hoy la expresión japonesa *Hōgan biiki* recuerda a Yoshitsune y se emplea para compadecerse por la suerte del vencido.

15. *Hitatare*: tipo de chaqueta o capa que solían llevar comúnmente los guerreros de la época.

16. Las veinticuatro horas del día se dividían en doce lapsos (las horas de *Ne* o ratón, *Ushi* o toro, *Tora* o tigre, *U* o conejo, *Tatsu* o dragón, *Mi* o serpiente, *Uma* o caballo, *Hitsuji* u oveja, *Saru* o mono, *Tori* o gallo, *Inu* o perro e *I* o jabalí). Cada una de las divisiones era de dos horas. El primer cuarto de la hora del gallo correspondería más o menos hacia las cinco o cinco y media de la tarde.

17. Un *soku* es la medida de cuatro dedos puestos verticalmente. Un *fuse* es la medida de un dedo. Así que doce *soku* y tres *fuse* vendrían a ser la longitud de un metro aproximadamente.

18. Un *sun* son unos tres centímetros. El clavillo es un pequeño clavo en el pie de un abanico donde se unen las distintas varillas.

19. *Kabura* significa literalmente «remolacha» o «nabo». Es un utensilio con forma de remolacha, hecho de madera o de cuerno de ciervo y que se ponía en la punta de la flecha. Es hueco por dentro y tiene unos agujeros por fuera de manera que al lanzar la flecha se produce un sonido agudísimo.

20. Con esta expresión de broma Yoshitsune trata a Yoichi como a un bebé mimado.

21. Se refiere al oeste, tomando como referencia a Kioto, la capital.

22. Nótese la extraña comunión de pensamiento entre *Waki* y *Shite*, que alternan su voces compartiendo un mismo discurso coherente. Inmediatamente entra el Coro y adquiere la voz y el punto de vista del *Shite*.

23. Según el *Heike monogatari* («Cantar de los Taira», de hacia 1219), el inteligente guerrero y consejero Kajiwara-no-Kagetoki advierte al impetuoso Yoshitsune con ocasión de la batalla de Watanabe, en la provincia de Settsu, que un buen capitán también debe saber retirarse para sobrevivir y esperar mejor ocasión para vencer al enemigo.

24. Se trata de una conocida cita de Confucio.

25. La playa de Dan-no-Ura se encuentra en la ciudad de Shimonoseki de la provincia de Yamaguchi, en el extremo oeste de la isla principal de Honshū. Fue el escenario de la última y decisiva batalla de la guerra Gempei en la que los Minamoto derrotaron a los Taira (1185).

26. Se refiere a los clavos o a los adornos incrustados en los cascos de los guerreros.

27. El actor abandona lentamente la escena tras acabar su actuación. También lentamente, y según un orden rigurosamente establecido, se van yendo el resto de los actores, el Coro y los músicos hasta dejar el escenario vacío.

LA DAMA HAN

[*HANJO*]

Si prácticamente toda la obra anterior sucedía en una sola noche de primavera, ahora con *Hanjo* sentiremos ante nosotros el transcurrir de varias estaciones. Desaparece el guerrero y, sobre el mismo desnudo escenario con un pino pintado en el fondo, surge, delicada y triste, la figura de la mujer enamorada, locamente enamorada. No se trata de una refinada mujer de la Corte Heian (al estilo de obras típicas del repertorio como *Yugao*, *Ochiba* o *Nonomiya*); Hanago, la protagonista, es una simple dama de compañía que, en la posada de Nogami, entretiene y concede sus favores a los viajeros de paso. No obstante, la expresión de la belleza femenina se lleva a cabo igualmente a través de la elegancia en los movimientos del actor, el cuidado de un vestuario atractivo y el encanto de las imágenes poéticas.

En primavera, durante su paso por la posada de Nogami (en el camino de Kioto hacia el este, en la actual prefectura de Gifu), el señor de Yoshida se ha enamorado de Hanago; los amantes prometen reencontrarse en el otoño y como prueba se intercambian sus abanicos: en uno está pintada la luna del atardecer y en el otro una bella flor de dondiego de noche. Con la ausencia del amado y el paso del tiempo, aquel recuerdo de amor trastorna la mente de Hanago, que, obsesionada con el abanico,

descuida sus obligaciones en la posada. Harta ya de sus locuras, la posadera (representada por un actor *Kyōgen*) echa a la calle a la pobre Hanago, a la que por entonces todo el mundo conoce con el nombre de Hanjo, la antigua amante de un emperador chino que luego la abandonó, haciendo que ella se sintiera como un abanico de verano que con la llegada del otoño es olvidado.

El resto de esta pieza Nō muestra a Hanago expresando su tristeza y su dolor ante el paso de las noches y de las estaciones, sintiéndose sola y abandonada. Mientras, el señor de Yoshida de regreso hacia la capital se detiene en Nogami a preguntar por Hanago y le dicen que ya no sirve allí. Al llegar a Kioto, cerca del Santuario del Bosque de Tadasu, se encuentra con una dama enloquecida que resulta ser Hanago. En una emocionante escena de reencuentro los amantes se reconocen y se intercambian los abanicos, en un poco frecuente final feliz.

Con la presentación de esta obra pretendemos mostrar un ejemplo del tipo de drama lírico Nō que manifiesta la esencia de la mujer enamorada, en este caso con un toque de locura muy del gusto de la cultura Muromachi en que Zeami compuso sus obras. El aire de gracia y de delicadeza que debe desprender la figura de la mujer se ve acentuado por las recurrentes citas de clásicos chinos y japoneses que con la belleza de sus versos enriquecen la ya de por sí rica imaginería poética de Zeami. El viento entre los árboles, las mangas mojadas en lágrimas, la luz de la luna y el abanico como símbolo central se mueven entre las evocaciones de la antigua dama Han de la China y las tristes reflexiones sobre lo pasajero de la existencia y la inconstancia del corazón humano.

Texto basado en la edición de Koyama-Sato (Shōgakukan, Tokyo, 1998), basada a su vez en la edición *Kan'ei-Uzuki-Bon* (1629).

Personajes:

AI-KYÓGEN: dueña de la posada de Nogami.

SHITE: Hanago, dama de compañía en la posada de Nogami.

WAKI: señor de Yoshida.

WAKI-ZURE: dos lacayos.

NOCHIJITE: Hanago (como loca).

(*Sale el* Ai *y se coloca en el puesto de* Jōza).

AI: Yo soy dueña de una posada del pueblo de Nogami en la provincia de Mino. Tengo muchas doncellas que me sirven y entre ellas hay una que se llama Hanago. Desde que era muy pequeña la tengo aquí bajo mi protección. Pues bien, en la primavera del año pasado, cuando un tal señor de Yoshida iba hacia la lejana región del este, se hospedó en mi posada e hizo a dicha Hanago servir en la mesa. No sé qué hubo en ello, pero lo que pasó fue que aquel señor y Hanago se intercambiaron los abanicos y el señor partió hacia la región del este. Desde entonces esa Hanago empezó a perder el juicio, sólo contempla el abanico y no hace más que manosearlo, por lo que todo el mundo llama a Hanago Hanjo (la dama Han[1]). Y no sólo eso;

aunque todo el mundo le pide que le sirva en la mesa, se resiste a ir. Por eso, todos me echan la culpa y estoy molesta por ello.

(*El* Ai *va al primer pino y se dirige hacia el telón.*)

¿Me oyes, Hanago? Ven aquí rápidamente, porque tengo una cosa que comunicarte.

(*Al ver al* Shite *salir en el* Hashigakari.) Oye, Hanago. Te he estado llamando durante un buen rato a grandes voces; pero ¿qué hacías? ¡Qué lentitud de movimientos! ¡Ay, ay! Esta mujer me pone nerviosísima. Antes tú no eras de ese carácter, ¿cómo es que has adoptado ese comportamiento? Sal aquí en seguida. A pesar de que te he amonestado tantas veces, ¿cómo sigues dándome problemas? ¡Qué mujer más fastidiosa!, ¡y esa falta de juicio! ¡Ah!, por fin te veo ahí. Ven aquí rápidamente y siéntate. Tengo una cosa que comunicarte. Ay ¡qué rabia me da! (*Se coloca en* Waki-Shōmen *y habla al* Shite, *que se ha sentado delante del tambor grande.*)

Oye, Hanago. Aunque últimamente todo el mundo te llama para que le sirvas en la mesa, tú no vas. Y por eso todos me echan la culpa y esto me trae problemas. Como ya no quiero tener nada contigo, vete de aquí a donde quieras. ¡Vaya! Otra vez estás manoseando el abanico. (*Se lo quita.*) No te corriges, por mucho que te lo he advertido. Cada vez que veo este abanico me produce una ira que me quema el cuerpo. ¡Vete ya a donde quieras con ese abanico! (*Se lo tira.*) ¡Qué rabia y qué fastidio! ¡Qué rabia y qué fastidio! (*Se va el* Ai *con pasos apresurados*[2].)

SHITE (*recoge el abanico y lo mira. Hace el gesto de* shiori *y luego empieza su canto*):

Aunque de verdad sabemos bien
que todo en este mundo es pasajero por naturaleza,
¡qué triste es la vida de la cortesana
con sus constantes sufrimientos!

(*Mira hacia abajo, inclinando la cabeza.*)

SHITE: <*Sageuta*>

Perdiéndome en el camino,
vagabundeo sin saber a dónde voy
mientras mi ropa se moja de rocío y de lágrimas.
<*Ageuta*>
He salido del pueblo de Nogami,
he salido del pueblo de Nogami,
y estoy en el camino de Ōmi[3].
Pero sin poder volver a verle;
desde que me separé de aquel ingrato
las mangas mojadas de lágrimas no se secan.
Aunque quisiera hacer desaparecer
este cuerpo [de este mundo], como el rocío,
no puedo.
¡Qué vida tan triste!
¡Qué destino tan triste!

(*Hace el gesto de* shiori *y se va.*)

[Shidai]

(*Salen el* Waki, *que es el comandante Yoshida, y sus súbditos* Waki-Zure*; uno de ellos lleva una espada en la mano.*)

WAKI y WAKI-ZURE: <*Shidai*>

Ahora que vamos a volver a la capital,
ésta es la última oportunidad para ver el monte
[Fuji,
la última oportunidad para ver el monte Fuji;
y cuando estemos en la capital
contaremos recuerdos del monte Fuji nevado.

WAKI: <*Nanori*> Yo soy el comandante Yoshida. Pues bien, bajé hacia la región del este en la primavera pasada, y como ya estamos en otoño, ahora subo a la capital.

WAKI y WAKI-ZURE: <*Ageuta*>

Salimos de la capital

con la neblina primaveral,
con la neblina primaveral
y con el paso del tiempo
ya soplaba viento otoñal
en la aduana de Shirakawa.
Y de allí emprendimos el viaje de regreso;
pasamos por playas y montañas y hemos llegado
al pueblo de Nogami en la provincia de Mino,
hemos llegado al pueblo de Nogami[4].

WAKI (*al* Waki-Zure): ¿Hay alguien que me atienda? (*Uno de los dos* Waki-Zure *se arrodilla.*) Como hemos venido de prisa, ya estamos en la posada de Nogami, en la provincia de Mino. En este lugar, una vez prometí mi amor a una mujer llamada la dama Han. Pregunta si sigue todavía en este lugar.

WAKI-ZURE: Sí, señor. He preguntado por la dama Han y me han dicho que no está aquí ahora porque tuvo un problema con la dueña de la casa.

WAKI: ¡Vaya!, ¡qué poco se puede fiar uno de las cosas del mundo! En cualquier caso, dales la estricta indicación de que si volviera esa dama Han, no dejen de avisarme a la capital aprovechando algún otro recado.

(*Mirando hacia* Shōmen) <*Tsukizerifu*>. Como nos hemos dado prisa, ya estamos en la capital. Como tengo un deseo que vengo pidiendo desde hace tiempo, pienso ir a rezar ahora mismo al santuario del Bosque de Tadasu. (Dirigiéndose al *Waki-Zure.*) Venid todos conmigo.

WAKI-ZURE: Muy bien, señor.

(*El* Waki *va a* Wakiza *y se sienta en un taburete. Los lacayos se sientan más allá en el suelo.*)

(*Sale el* Nochijite *y se para en el primer pino. Tiene retirada la parte del hombro derecho de su ropa exterior*[5].)

[*Issei*]

SHITE: En la pradera nevada de Kasuga
apenas se ven las plantas
que asoman entre la nieve.
Eres como esas plantas;
te dejaste ver un instante
y luego desapareciste[6].
Me enamoré de un hombre ingrato y aunque van pasando días y meses,
no hay nadie que me dé noticias de él,
salvo el viento otoñal
que parece mostrarme su aborrecimiento.
Quedo ensimismada pensando en lo que hay más allá de las nubes del atardecer que ondean como banderas, (*mira hacia el cielo*)
y estando fuera de mí
dejo vagabundear mi loco corazón
por el cielo.
Y llevo una vida sin sentido. ¡Oh, dioses y budas, apiadaos de mí
y satisfaced mi deseo!
Los dioses de Ashigara, Hakone,
Tamatsushima, Kibune y Miwa,
(*entrando ya en la escena*)
ante todo nos prometen proteger
las relaciones de esposos y novios.
Si rezo a estos dioses,
(*se arrodilla y junta las manos en postura de rezo*)
¿cómo no me van a escuchar?
<Issei>
Ya se ha extendido mi fama
de persona enamorada...
CORO: ... aunque empecé a quererle
sin que nadie lo supiera.
[Kakeri]
¡Qué ingrato es
el corazón del hombre!

<Sashi>
¡Qué palabras más vanas
las del poeta que dijo que
se purificó con el agua del río
sagrado del santuario e hizo voto
de no volver a enamorarse de nadie!
En verdad, el corazón humano
es turbio y poco sincero,
y es natural que el dios no escuche
si se pide con tal corazón impuro.
De todos modos, vierto lágrimas
con este triste pensamiento
sin que nadie lo sepa...

CORO: *<Sageuta>*
... ¿hacia dónde orientaré mi paradero?
<Ageuta>
Sólo con que el corazón
siga el camino de la verdad,
el camino de la verdad,
los dioses nos protegerán,
(*el* Shite *avanza hacia* Shōmen)
aunque no recemos.
La verdad absoluta me ilumina
como la clara luz de la luna,
pero paso días sin darme cuenta
de ello, lo cual es muy humano.
(*El* Shite *va hacia* Sumi.)
Aunque tengo las joyas
de la verdadera fe budista[7] ocultas en el corazón,
(*el* Shite *va a* Jōza)
quizá por obstinarme demasiado
en el amor humano
sigo rezando para que pueda
vivir con él en este mundo,
para que pueda vivir con él
en este mundo.

(*El* Shite *permanece en* Jōza.)

(*Se levanta el* Waki-Zure *y se dirige al* Shite.)

WAKI-ZURE: ¿Qué te pasa, Hanjo? ¿Por qué no deliras hoy? Delira y diviértenos[8].

SHITE: ¡Qué cruel! Mire aquello (*mira hacia* Waki-Shōmen). Ahora se ven esas ramas inmóviles, pero si sopla viento, cae alguna que otra hoja.

Ahora que estoy en mi sano juicio
me mandáis delirar.
Vos sois los que están locos,
como el viento que sopla.
Enloquezco de amor como las hojas
a merced del viento que sopla
en las ramas de otoño. ¡Ay!
¡Qué cosa más triste!
¡No me pidáis, por favor,
que yo enloquezca!

(*Mira hacia el* Waki-Zure.)

WAKI-ZURE: Y bien, ¿qué fue de aquel abanico de Hanjo?

SHITE: ¡Qué locura que me llamen la dama Han! Toda la culpa la tiene el abanico regalado por aquel hombre ingrato. Una vez lo toco con las manos, me cuesta dejarlo abandonado y me caen tristes lágrimas sin poder detenerse en las mangas y me hace recordar canciones y poemas antiguos.

En la alcoba de Hanjo
blanco es el color del abanico en otoño.
En el palacio del rey So
fino es el sonido del arpa en la noche[9].

CORO: Abanico al terminar el verano,
(*el* Waki-Zure *se sienta*)
blanco rocío al comenzar el otoño
(*va hacia* Waki-Shōmen)
¿cuál de los dos cae el primero?

Me levanto y me acuesto
en la cama triste.
Mientras duermo sola (*va hacia* Dai-shō-mae)
sin que nadie me acompañe,
contemplaré la luna
desde esta alcoba.
(*Se sienta en el centro.*)

CORO: <*Kuri*>
Cuando la luna se esconde
tras la silueta de las montañas,
se alza el abanico
y se asemeja a la luna[10].

SHITE: Caen los pétalos de las flores
sobre mi capucha.

CORO: Y recojo los pétalos
como trozos de nieve
para consolarme de la triste
marcha de la primavera.

SHITE: <*Sashi*>
La tempestad de la tarde
y las nubes de la mañana...

CORO: ... son dos cosas
que suelen ser motivo
para reflexiones melancólicas.
Suenan campanadas tristes en la noche
y resuenan ecos en la montaña
donde cantan los gallos
y así empieza a amanecer
y llega la hora de la separación.

SHITE: Quisiera al menos que por un momento
quedara conmigo en la alcoba
la luz de la luna.

CORO: Pero ya no queda ni un momento
y vuelvo a estar sola en la cama.
(*Mira hacia abajo, inclinando la cabeza.*)
<*Kuse*>

En la alcoba bellamente adornada
por las almohadas juntas
pasamos toda la noche
cubiertos por la colcha en intimidad.
Pero de aquella eterna promesa de esposos fieles
no queda ya ningún rastro.
Pero aun así, viviendo mi vida
en el mismo mundo que la suya
seguiré teniendo siempre la esperanza
de que se realice el sueño algún día,
sin dejar de pensar en ello un instante.
¡Ay!, Aquellas palabras de amor
que se dijeron los dos enamorados[11]
hablando de un pájaro con dos almas
y de dos árboles con un tronco común,
y aquellos secretos íntimos que
compartieron en su palacio de Risan,
¿quién los habrá escuchado
y transmitido hasta nuestros días?
¡Ay!, me había dicho mi amor
que volvería sin falta antes del otoño,
(*el* Shite *va hacia* Jōza)
pero las noches van pasando inútilmente.
¡Qué vanas son las palabras
y qué vano el corazón del hombre!
Confiada en sus palabras
le sigo esperando,
pero en vano,
y se van acumulando las noches. (*Va hacia* Sumi.)
Sin embargo, inmóvil junto a la barandilla,
le espero y contemplo el cielo
hacia el lugar donde él debe estar.
El viento de la tarde de otoño, (*va hacia el centro*)
la ventisca que baja de la montaña,
la tempestad,
sí que visitan aquel pino,

(*señala a la columna* Metsukebashira)
pero ¿cuándo sentiré en el pino
la visita del hombre a quien espero?
(*Hace el gesto de* shiori.)
SHITE: Al menos, tomo entre mis manos
el abanico que me dejó...
(*Abre el abanico y lo mira.*)
CORO: ... y pido a los dioses
que me hagan llegar alguna noticia sobre él.
(*Va hacia* Shomensaki.)
Pero el verano ya pasó
y contra la ventana
sopla fríamente el viento otoñal.
Como hubo poeta que llamó
nieve redonda al abanico,
al oír su nombre, me siento desolada
(*va hacia* Jōza)
y guardo rencor al viento de otoño.
Pero, al pensarlo bien,
(*en* Jōza, *mira hacia* Shōmen)
esto debe ser lo que enseña la frase
«encontrarse es comenzar a despedirse».
Si todo esto que tengo
es consecuencia del pasado,
(*da pisadas fuertemente en el suelo*)
ahora ya, a estas alturas,
no guardaré rencor
ni al mundo ni al hombre. (*Va hacia* Sumi.)
¡Qué sola está la alcoba de la dama Han
que sigue sin compañía, pensando
en la triste situación de no ver
correspondido su amor!
(*Va a* Jōza.)
CORO: Pintada en el abanico...
[Jonomai]

SHITE: <*Waka*>
Escondo la luna con el abanico
bajo la ropa.
CORO: El abanico tiene cubierta de triple capa
y las mangas junto a las manos que lo cogen
son también de triple vuelta.
SHITE: Tan bonitas como esta ropa...
CORO: ... eran las palabras
de promesa del hombre.
SHITE: Dijo que volvería sin falta,
pero han pasado tardes de espera,
días y meses. (*Va hacia* Waki-shōmen.)
CORO: Ya sopla el viento otoñal (*va hacia el centro*)
y sólo se oye el ruido de las hojas
de juncos que se agitan (*mira hacia abajo*).
SHITE: Pero de él, ni el menor rumor. (*Va hacia* Sumi.)
CORO: Los bramidos del ciervo
y el canto de los insectos
van despareciendo
como va desapareciendo
nuestra promesa.
¡Qué remedio!
(*El* Shite *junta las manos*.)
SHITE: Más que el abanico que me dejó...
CORO: ... lo que tiene, más que el abanico que me dejó,
(*da pisadas fuertemente*)
dos caras totalmente distintas
(*mira el derecho y el revés del abanico*)
es el corazón del hombre.
El abanico que me dejó
no me ha servido más que para engaño.
Por no conseguir verle,
más enamorada estoy.
Por no conseguir verle,
más enamorada estoy.

(*El* Shite *va hacia* Jōza, *se sienta y hace el gesto de* shiori.)

WAKI: ¿Hay alguien que me atienda?
WAKI-ZURE: Aquí estoy, señor.
WAKI: Dile a aquella mujer loca que me gustaría ver el abanico que lleva.
WAKI-ZURE: Muy bien, señor...
Oíd, Hanjo. El señor que está dentro de aquel palanquín dice que quiere ver el abanico que lleváis. ¿Podríais regalárselo?
SHITE: Este abanico es un recuerdo que me dejó una persona. Lo llevo conmigo siempre, sin apartarme de él.
A veces pienso como aquel poeta que cantó:
este recuerdo me hace sufrir
en vez de consolarme;
si no lo poseyera,
tendría tiempo para olvidarle[12].
<Sageuta>
Pero otras veces, el abanico
me hace sentir como si estuviera a su lado.
Y en esas ocasiones se me hace muy largo
hasta el tiempo que tardo en cogerlo
entre mis manos. (*Mira el abanico.*)
Así que no puedo mostrarlo a nadie.
CORO: *<Rongi>*
Para mí también es un recuerdo inolvidable
y no me he olvidado tampoco
de las palabras de promesa.
Pero si no lo digo con palabras
ni lo expreso con gestos,
es lógico que no entienda nada.
Si ve este abanico, lo entenderá todo.
SHITE: Me pregunto de qué le servirá verlo.
¿Por qué será que me pregunte tanto
por el abanico en que está pintada

la luna del atardecer?
CORO: Ahora no digo por qué es.
pero ¿qué fue de la promesa
que hicimos para el otoño
cuando pasamos la noche
en la posada de Nogami?
SHITE: ¿Cómo? ¿Nogami?
¿Nogami, en el camino hacia el este?
Entonces, ¿sois vos el que bajó
hasta la región más remota del este
y no volvió, incumpliendo
sus palabras de promesa?
CORO: No hay por qué guardar rencor
pensando que no haya cumplido la promesa.
Sigo teniendo por segura la promesa hecha.
(*Se levanta el* Waki-Zure, *toma el abanico del* Waki *y avanza hacia el centro.*)
SHITE: Entonces, ¿tenéis vos ahí por vuestra parte
el abanico de recuerdo?
CORO: Sí, llevo conmigo el abanico,
sin separarlo de mi lado.
SHITE: De dentro del palanquín...
CORO: ... se saca el abanico. (*El* Shite *toma el abanico.*)
Y en la dudosa luz del crepúsculo
se aprecia vagamente el abanico
con la flor de dondiego de noche
en él pintada.
Si así es, mandad al lacayo[13]
que traiga luz y mire bien mi abanico.
(*El* Shite *entrega el suyo al* Waki.)
Y de esta manera examinaron mutuamente
los abanicos, y reconocieron que eran ellos.
(*El* Shite *y el* Waki *se miran.*)
En verdad fue prueba de gran amor
entre un hombre y una mujer
(*el* Shite *va hacia* Jōza)

intercambiarse como recuerdo sus abanicos;
un gran amor entre un hombre y una mujer.
(*En* Jōza *da pisadas fuertemente.*)

FIN

NOTAS

1. Se trata de Han Shōyo (Pan Chieh-yü en chino), que fue la dama amada por el emperador chino Ch'eng Ti (que reinó entre los años 36 y 32 a.C.). Perdió el favor del Emperador y fue abandonada por otra mujer. Se dice que la dama Han compuso después una poesía en que se compara a sí misma con un abanico de verano que se abandona olvidado cuando llega el otoño.

2. En esta primera sección se trata de poner en antecedentes al espectador mediante la intervención del actor *Kyōgen*. Como siempre, su lenguaje, sus maneras y el vestuario contrastan con los del *Shite*. No tendrá más intervenciones en toda la obra.

3. Hanago se dirige hacia la capital, Kioto, a través de la provincia de Ōmi.

4. Sin moverse de escena, en el breve lapso de unos versos, con la realización de unos pocos pasos, el *Waki* se ha desplazado cientos de kilómetros, condensándose tiempo y espacio. Desde la falda del monte Fuji, quizás el más famoso símbolo natural de Japón evocado en innumerables poemas y grabados, se dirigen a Nogami atravesando el inevitable punto de paso de Shirakawa, en la provincia de Iwashiro (actual prefectura de Fukushima). Inmediatamente, con otros pocos pasos y no muchas más palabras, llegan a la capital.

5. Se trata de un signo convencional para simbolizar la locura del personaje. En otras versiones de la obra también se especifica que aparezca llevando una ramita de bambú, con la misma intención simbólica.

6. Se trata de un poema de Mibu no Tadamine incluido en la colección *Kokinshū* (año 905).

7. Aunque guarda en su interior la semilla de la iluminación (que es una verdadera joya), el amor humano parece impedir su florecimiento, el desarrollo de su santidad budista.

8. Como en otras escenas de obras Nō, es frecuente que ciertos personajes se diviertan viendo a alguna persona en su enloquecimiento, lo cual es a menudo confundido con un modo de entretenimiento.

9. Poema que pertenece al cancionero *Wakan Rōei Shū*, compilado por Fujiwara Kinto hacia el año 1011. Compara la blancura de la nieve

con el color del abanico de la dama Han y el ruido de la nevada con el sonido del arpa en el palacio del rey So. Repetidamente se cruzan en las palabras de Hanago citas literales o alusiones a poetas de esta y otras colecciones clásicas.

10. Poema de Chisha Daishi, incluido en el mismo cancionero *Wakan Rōei Shū*.

11. «Los dos enamorados» son la conocida pareja formada por el emperador chino Hui-tsung (Genso, en japonés) y la bellísima princesa Yang Kuei-fei (Yokihi en japonés), fuente de numerosas leyendas y poemas.

12. Otro poema perteneciente a la antología *Kokinshū*.

13. En el original, en vez de «lacayo», aparece el nombre de Koremitsu, personaje que pertenece al relato clásico *Genji monogatari*. En el episodio en el que el príncipe Genji se enamora de la misteriosa dama Yūgao, Koremitsu (hijo de la nodriza del príncipe) sirve como ayudante en sus amoríos. Al comienzo del capítulo una niña ofrece a Genji un abanico blanco perfumado de incienso para que coloque sobre él un ramillete de hermosas flores. Eran unas flores blancas, de pétalos entreabiertos, a las que se llama «bellas de la noche» o «rostros nocturnos» (*yūgao* en japonés) y que podrían identificarse con la flor de dondiego. La coincidencia en el uso simbólico de las flores (que aluden al nombre de la dama Yūgao), el abanico y el nombre de Koremitsu para referirse al lacayo evocan, sin duda, el bello episodio de *Genji monogatari* y enriquecen con su recuerdo la experiencia estética de la lectura y de la representación.

EL TAMBOR DE DAMASCO

[*AYANOTSUZUMI*]

Al igual que por *Hanjo*, la imaginación de Mishima se sintió atraída en nuestro siglo por la historia del viejo enamorado que ante el escarnio y el rechazo de su dama se suicida. La dama de la Corte le había puesto una prueba imposible (hacer sonar un tambor de tela de damasco[1]) para desanimarle y así no tener que hacerle daño con una negativa. El viejo jardinero insiste una y otra vez en tocar el tambor hasta que se da cuenta de que nunca saldrá sonido alguno y, desesperado, se arroja a un estanque y muere ahogado. En la segunda parte de la obra el espíritu vengativo del viejo, lleno de rencor por creerse burlado, acosa a la mujer en una intensa escena de tormento. En su intento de modernización del Nō, Mishima[2] apreció en *Ayanotsuzumi* su modo de mostrar la imposibilidad del amor y se interesó particularmente por adaptar el drama antiguo a las condiciones de un mundo moderno que impide la comunicación de los sentimientos. La obra atribuida tradicionalmente a Zeami se centra más en el amor que se convierte en odio, en el remordimiento, en un espíritu resentido más allá de la muerte y en la infelicidad a que conduce el deseo amoroso insatisfecho.

Había una versión más antigua de la obra, titulada *Koi no omoni* (*La carga del amor*), en la que igualmente aparece un viejo jardinero enamorado de una dama de la

Corte, pero en este caso la dama le pide otra prueba imposible al viejo: dar mil vueltas alrededor del jardín con una pesada carga. El gran hallazgo de *Ayanotsuzumi* es la imagen del tambor, colgado en las ramas de un laurel a la luz de la luna, que tiene los parches de tela de damasco en vez de los típicos de piel. Es imposible hacerlo sonar y por tanto ni los oídos de la dama podrán recibir nunca el sonido del tambor, ni su corazón podrá ser tocado por el amor del viejo. Hacer sonar el tambor se convierte en una obsesión que conduce al viejo jardinero a la desesperación y a la muerte. El tema de la obra, como vemos, tuvo más de una versión y ha mantenido su interés hasta nuestros días por la fuerza de sus imágenes y la intensidad de las pasiones. En la adaptación moderna de Mishima, antes aludida, se introduce un elemento de gran efecto para el espectador que conoce la creación clásica: al final el tambor sí suena, pero es la dama quien no puede oírlo. El mundo técnico y deshumanizado del siglo XX va insensibilizando a los hombres paulatinamente, incapacitándolos para el amor.

Como en *Yashima*, la obra se divide claramente en dos partes que coinciden con dos apariencias distintas del actor principal: el viejo jardinero enamorado y, una vez muerto, su fiero espíritu vengativo. El vestuario y la máscara marcan con claridad las diferencias externas de los personajes, pero sobre todo es el arte del actor el que deberá manifestar de modo diverso tanto la esencia serena y elegante del viejo enamorado como la violenta energía de su espíritu demoniaco. La música acompaña adecuadamente la acción con melodías suaves y pausadas en la primera parte frente a la agitación rítmica y a la rapidez de los tempos en la segunda, reforzándose la orquesta con un tercer tambor (*taiko*) que confiere mayor volumen e intensidad de sonido a una escena en la que las voces del coro y los gritos de los instrumentistas aceleran e intensifican la acción progresivamente.

Como en otras muchas obras, la aparición en el argumento de un árbol (cerezo, pino, arce, ciruelo, plátano...) se acompaña de la presencia escénica efectiva de unas ramas especialmente arregladas y dispuestas. En este caso se trata de un laurel que es colocado cuidadosamente en escena por los ayudantes (*kōken*) al comienzo de la representación. No se olvide que la presencia, al fondo del escenario, de estos vigilantes que velan por la buena marcha del espectáculo es una de las peculiares características del Nō. También desde el punto de vista de la escena es importante subrayar el papel del *Tsure*, que representa a la dama con el vestuario y la máscara apropiados a su dignidad. Durante toda la primera parte de la obra, en vida del jardinero, no tiene ninguna intervención verbal. Sólo en una ocasión conoce el espectador su pensamiento a través de las palabras del Coro. Toda su actividad se reduce a pequeños movimientos cuando algún actor se dirige a él y sin embargo su actuación a través de su inmovilidad y de su silencio es de gran importancia, pues permanece en escena durante toda la obra, como el *Waki*. Precisamente una de las características más sorprendentes del Nō para el espectador occidental es la extraordinaria capacidad de todos los participantes en el espectáculo (los componentes del coro, los actores secundarios, los ayudantes, los instrumentistas...) para la inmovilidad del cuerpo y el hieratismo inexpresivo del rostro.

Frente a la figura de la dama Han enamorada y enloquecida de pasión, *Ayanotsuzumi* nos muestra una cara bien distinta del amor. En *Hanjo* hay, sí, un momento de dolor y de sufrimiento cuando la mujer se siente abandonada y olvidada, pero todo se resuelve en un final feliz donde triunfa la fidelidad, desembocando la obra en un remanso de tranquilidad tras la agitación del corazón enamorado. En *Ayanotsuzumi* el dolor y el sufrimiento se van incrementando hasta llegar a la muerte y aun más allá: el espíritu escarnecido del viejo enamorado regresa

al mundo y posee a la mujer, atormentándola agudamente para castigar su crueldad. *Hanjo* muestra la imagen y el sentimiento del amor enloquecido, *Ayanotsuzumi* la pasión de un amor desesperado que conduce a la muerte.

Texto de la edición de Koyama-Sato (Shogakukan, Tokyo, 1998), basada a su vez en la edición de *Kansei-Han-Bon*, 1789-1800.

NOTAS

1. En rigor la traducción exacta de *aya* sería «sarga», pero desde que el gran orientalista Arthur Waley en 1921 eligiera para su traducción inglesa la palabra *damask*, de mayor valor poético, es costumbre verter el título como *El tambor de damasco*.
2. Puede verse la traducción española de esta obra en Mishima, 1973.

Personajes:
TSURE: Dama de alto rango en la Corte Imperial.
WAKI: Cortesano.
AI-KYŌGEN: Criado.
SHITE: Viejo barrendero en el jardín de Palacio.
NOCHIJITE: Espíritu del viejo.

Lugar: Chikuzen, en el Palacio de Kinomaru.
Estación: Otoño.

(*Los* Kōken *colocan en* Shōmen-saki *un árbol de laurel con un tambor colgado en él. Sale el* Tsure *[dama de alto rango] y se sienta en un taburete en* Wakiza.

Salen el Waki *[cortesano] y el* Ai-Kyōgen *[su lacayo]. El* Waki *se coloca en el primer pino y dice el* <Nanori>, *mientras el* Ai *aguarda en el segundo pino*).

WAKI: <*Nanori*> Yo soy un cortesano que sirve en el Palacio Imperial de Kinomaru en la provincia de Chikuzen. Pues bien, en este lugar hay un estanque famoso llamado «El estanque del laurel» y es costumbre celebrar aquí conciertos con instrumentos de cuerda y flautas. Aquí vive un viejo barrendero del

jardín que en cierta ocasión al ver la figura de una dama de alto rango se enamoró perdidamente de ella. Se enteró la dama y pensando que en el amor no se suele tener en cuenta la diferencia de clase social, se compadeció de él. Entonces hizo poner en una rama del laurel junto al estanque un tambor. Si el viejo lo toca y se oye el sonido en el Palacio Imperial, la dama mostrará su figura ante él. Ésa es la intención de la dama y por eso voy a avisar al viejo para hacérselo saber.

WAKI: ¿Hay alguien que me atienda?

AI: Aquí me tenéis.

WAKI: Dile a nuestro viejo barrendero que se presente al instante.

AI: Así lo haré, señor.

Oye, viejo barrendero, sal rápidamente porque hay un recado que darte.

(*Sale el* Shite *con una escoba en la mano derecha y se coloca en el tercer pino. El* Waki *avanza hacia el primer pino y se dirige al* Shite.)

WAKI: Oye, viejo. La dignísima dama ha oído de tu amor hacia ella y se compadece de ti. Por eso se ha dignado anunciar que si tú, viejo, haces sonar el tambor colgado en una rama del laurel del estanque, tendrá la bondad de aparecer de nuevo ante ti. Ven aquí de prisa y toca el tambor.

SHITE: Estoy muy agradecido. Iré y tocaré el tambor.

WAKI: Ven hacia aquí.

(*El* Waki *va a* Jiutazamae *y el* Shite *a* Jōza.)

WAKI: Se trata de este tambor. Apresúrate a tocarlo para ella.

SHITE: He oído hablar mucho del laurel del Palacio de la Luna, realmente muy famoso. Pero este laurel está junto al estanque, no en la luna sino en la tierra[1]. Si el tambor que está colgado en su rama llegara a producir sonido, se calmaría mi corazón enamorado.

Tocaré el tambor para acompañar
las campanadas de la tarde
y para marcar las horas del día.
CORO: Tocaré el tambor que anuncia las horas
y que me da esperanza para verla
la tarde siguiente[2].
(*El* Waki *se sienta. El* Shite *deja la escoba y coge un abanico.*)
SHITE: <*Issei*>
La vejez es como una grulla
en noche de tinieblas[3],
y el hombre viejo ya sufre
por ser viejo...
CORO: ... como para además añadirle
las agonías del amor.
(*El* Shite *hace el gesto de* shiori.)
SHITE: El tiempo va pasando
pero sin sentirlo.
CORO: ¿Por qué no suena el tambor?
(*El* Shite *va al centro, mira el tambor y se sienta.*)
SHITE: <*Sashi*>
Sin darme cuenta
de que se me acerca el otro mundo,
en el otoño de mi vida
a la vejez le acompaña
el corazón enamorado.
CORO: Fluyen rocíos y lágrimas
y las gotas de lágrimas ensangrentadas
que brotan del corazón enamorado
tiñen mis mangas humildes[4].
¿Por qué ocultar ya
mi corazón locamente enamorado?
SHITE: Precisamente el corazón
que procura olvidar un amor...
CORO: ... hace sufrir más que un corazón
que no olvida a su amor.

<Kuse>

Todo en este mundo es
como aquella parábola
del caballo del anciano
en la ciudad fronteriza de China[5].
Transcurren velozmente los minutos y los días
y pasan los años y vienen otros nuevos,
pero el lugar a donde nos dirigimos,
el final de nuestra vida efímera,
¿a quién preguntaremos sobre ello?,
y, sabiendo estas cosas, ¿por qué
estoy tan desconcertado?

(*Hace el gesto de* shiori.)

SHITE: Como si dijera que me desengañe,
a la hora del alba...

CORO: ... el oficial que da la hora
toca con insistencia el tambor
para despertar a la gente.
Si suena este tambor podré
ver a la dama que espero.

(*El* Shite *se levanta.*)

Sin saber que es de damasco
toca con fuerza el tambor[6]

(*el* Shite *hace el gesto de tocar el tambor*)

la mano del anciano, pero no suena.
Será acaso porque es tan viejo
que ya no oye.
Intento una y otra vez escuchar,
pero, aunque oigo en el estanque

(*mira hacia* Waki-Shōmen)

el ruido de las olas
y en la ventana los golpes de la lluvia,
de este tambor no sale sonido alguno

(*señalando al tambor con la mano izquierda*).

¡Qué tambor más extraño!
¿Por qué no sale sonido?

(*Se sienta en el centro y hace el gesto de* shiori.)

CORO: <*Rongi*> Pensé que así el viejo
olvidaría su amor hacia mí.
Pero sin salir sonido del tambor
ni mostrarme yo,
¿seguirá aquel viejo esperando[7]?

SHITE: Es como esperar que salga la luna
en una noche de lluvia.
Para despejar estas tinieblas del corazón,
¡ojalá sonara el tambor!

CORO: Y así con el tambor pasan los días
con la sensación de que sólo
es desde ayer u hoy mismo.

SHITE: La que esperanzas me dio
ni siquiera en el sueño...

CORO: ... aparece. Y sufro
de día y de noche
sin realizar mi deseo.

SHITE: No suena el tambor...

CORO: ... ni se ve a ninguna persona.
¿Qué es esto?
He oído decir que ni el dios del trueno
puede separar a los enamorados.
(*El* Shite *se sienta y deja el abanico.*)
Si así es, ¿por qué esta separación?
(*El* Shite *hace el gesto de* shiori.)
Y así maldice su mala suerte
y se queja de la ingratitud de su dama;
y preguntándose «¿para qué vivir?»
(*se levanta y va a Jōza*)
se tiró al agua del estanque y murió;
(*se arrodilla*)
arrojó su triste cuerpo y murió.
(*Se levanta el* Shite *y sale.*)

AI-KYŌGEN: ¡Ay, ay! ¡Qué cosa más triste! El viejo barrendero del jardín, lamentando que el tambor no so-

nase, se tiró al estanque del laurel y murió. Hasta un hombre como yo comprendo lo que habrá sentido en su corazón y no puedo dejar de llorarle. Aquel viejo, siendo un hombre de clase humilde, vio en una ocasión a la dama y se enamoró de ella locamente. La dama, al saberlo, colgó un tambor hecho de damasco en una rama del laurel que está junto al estanque, y le hizo saber al viejo que si tocaba el tambor y lo hacía sonar, cumpliría su deseo. El viejo, muy contento, sin imaginar que se trataba de un tambor de damasco, fue y lo tocó. Pero era lógico que no sonara. El viejo lo sintió mucho y de esta manera cortó su vida. Realmente, incluso tratándose de un tambor normal, si lo toca uno no acostumbrado a hacerlo, no suena. Así que menos un tambor de damasco; es natural que no suene. Lo que yo saco de esto es que se trataba de una estratagema para hacer olvidar su amor a aquel viejo de clase humilde. Pero en vez de seguir esta cháchara que nadie me ha pedido, me apresuraré a notificar cómo ha muerto el viejo[8].

(*Se sienta en* Daishōmae.) Permitidme que me dirija a vos. El viejo barrendero del jardín, lamentando que no sonara el tambor, se tiró al estanque del laurel y pasó al otro mundo.

WAKI: ¿Cómo? ¿Dices que el viejo, lamentando que no sonara el tambor, se tiró al estanque del laurel?

AI: Así es, señor.

WAKI: Entonces voy a decírselo.

(*El* Ai-Kyōgen *se retira a* Kyōgenza *y el* Waki *va al centro y se sienta. Se dirige al* Tsure *y habla.*)

Permidme que me dirija a vos. El viejo, resentido por causa del tambor que no suena, se tiró al estanque del laurel y pasó al otro mundo. Es muy de temer el rencor de este tipo de personas humildes, así que salid sin que se note y mirad el estanque.

(*Se levantan los dos. El* Tsure *da unos pasos hacia el*

centro y el Waki *va a* Waki-Shōmen *y los dos miran al árbol.*)

TSURE: ¡Cielos!, ¿no lo oyen?
¿Cómo el ruido del batir de las olas
se parece al sonido del tambor?
¡Qué atrayente es el sonido del tambor!
¡Qué atrayente!

WAKI: ¡Qué extraño!
Parece que la dama no está en su juicio,
¿qué le habrá pasado?

TSURE: Es natural que no esté en mi sano juicio.
¿Cómo va a sonar un tambor de damasco?
Decirle que golpeara lo que no iba a sonar
ya fue el primer paso de mi locura.

WAKI: Entonces, las olas en el atardecer
comienzan a murmurar
en la superficie del estanque...

TSURE: ... y además las acompaña...

WAKI: ... el sonido del tambor (*se sienta en* Jiutaizamae).

(*Con la música de* deha, *sale el* Nochijite *[el espíritu del viejo] y se coloca en el primer pino. En la mano derecha lleva un bastón y en el cinturón un mazo.*)

SHITE: *[Deha]*
El cuerpo del viejo que se convirtió
en polvo y algas en el agua del estanque...

CORO: ... vuelve ahora obsesionado por el rencor.

SHITE: Sea por rencor o por lamento
las palabras quedan cortas
para expresar lo que siento.

CORO: Este intenso rencor
y el resentimiento originado
por el deseo no satisfecho
(*el* Shite *da pisadas en el suelo fuertemente*)
no cesarán y no cesarán nunca,
ya que ahora soy demonio
del mundo mágico. (*Se pone en* Jōza.)

SHITE: «Aunque se agotara el agua
que riega los pequeños arrozales
en la montaña,
yo no dejaría fluir palabras
del estanque de mi corazón»[9].
Así pensaba yo. ¿Por qué,
sin compasión, mandó que hiciera sonar
un tambor que no suena?
¿Quería acaso que muriera
tras hacer padecer a mi corazón?
(*Da un paso hacia el* Tsure *y con el bastón da un golpe en el suelo.*)
Lo que hace sufrir al corazón está
entre las hojas iluminadas por la luna;
CORO: es el tambor de damasco
colgado en el árbol de laurel.
(*Junta las manos y mira hacia el tambor.*)
SHITE: No sonará;
que no sonará.
¡Intente tocar! (*Avanza un paso hacia el* Tsure *y abandona el bastón.*)
CORO: Tocad, tocad
el tambor en son de ataque,
tocad, tocad.
(*Coge al* Tsure *de la ropa y lo lleva junto al árbol.*)
De esta forma acusa a la dama,
agitando el látigo,
pero el tambor no suena
y sólo se oye la voz de la dama
que grita: ¡Ay qué triste!, ¡qué triste!
(*El* Shite *hace el gesto de* shiori.)
Y el demonio le dice que esta vez
se arrepienta, que se arrepienta.
(*El* Shite *señala al* Tsure *con la mano derecha y da fuertes pisadas en el suelo.*)
CORO: Aborasetsu, el terrible demonio infernal[10],

Aborasetsu, el terrible demonio infernal,
también haría su tortura así.
Allí nos maltrata el cuerpo,
nos rompe los huesos y nos tortura
con el carro de fuego.
Pero no podrá superar esto.
(*Da pisadas fuertes y va al centro.*)
¡Qué horror! ¿A dónde
nos conducirá el destino?
(*Avanza un paso hacia el* Tsure.)
SHITE: Se demuestra a nuestros ojos
la claridad de la ley del destino.
CORO: Se demuestra claramente
ante nuestros ojos.
(*El* Shite *da pisadas fuertes en el suelo.*)
Tocó constantemente el tambor
colgado en el árbol de laurel
junto al estanque, (*señala el árbol*)
tanto que se cansó de tocar
y quedó agotado. (*Va a* Jōza.)
Se tiró al agua del estanque
y se sumergió convertido
en polvo y algas entre las olas. (*Se sienta.*)
Y el cuerpo pronto se hizo
espíritu infernal que poseyó (*se levanta*)
y maldijo a la dama (*mira al* Tsure),
golpeándola con un látigo.
La golpearon las olas también
y se heló el estanque
y hacia el este sopló fuerte viento
y cayeron gotas de lluvia.
Así todo se convierte
en el frío y riguroso mundo
del infierno de la flor de loto escarlata[11]
en esta escena horripilante.
(*Va a* Sumi.)

Y salta sobre las olas
como la carpa de la leyenda china[12],
convertido ahora en malvada serpiente.
(*Va a* Jōza.)
Realmente ningún demonio infernal
podrá ser tan cruel.
Y diciendo: «¡Ay! ¡qué rencor!
(*avanza hacia el centro*)
¡y qué odio! ¡Maldita sea la dama!» (*va a* Jōza)
se hundió en el abismo
de los que sufren de amor. (*Queda arrodillado.*)

FIN

NOTAS

1. Se pensaba, según las leyendas, que en la Luna había una ciudad con un palacio y que en ese palacio había un estanque con un gran laurel cuyas hojas ligeramente enrojecidas darían a la luna de otoño su peculiar tonalidad.

2. En los palacios de la época era costumbre marcar las horas a golpe de tambor. En esta escena se juega con la idea de confundir el tambor colgado en el laurel con el tambor que da las horas.

3. Tradicionalmente se empleaba la imagen de la grulla en la noche como símbolo de la persona ensimismada tristemente en sus pensamientos.

4. Se suponía que las lágrimas vertidas por un amor dolido eran de color rojo como la sangre.

5. Una leyenda china cuenta la historia de un viejo que tenía un caballo. El caballo se escapa, pero vuelve con otro joven y veloz. El hijo del viejo se monta en el nuevo caballo, se cae y se rompe un brazo. Se queja de su mala suerte, pero gracias a la rotura se libra del reclutamiento para una guerra. En cierto modo se corresponde con el refrán español «No hay mal que por bien no venga», pero añade la idea de que unas acciones llevan a otras y nunca sabemos su verdadero sentido ni a dónde nos conducirán.

6. Mientras el Coro describe la acción, el *Shite* ejecuta los movimientos danzados. Por otra parte, en el texto no está clara la persona del sujeto: puede ser primera o tercera, porque no aparece de modo expreso en la oración y la forma verbal es igual para las dos. Hemos preferido

alternar el punto de vista, pero de todos modos es una cuestión de sensibilidad por parte del lector decidir entre una y otra solución.

7. Aquí claramente el Coro da voz al pensamiento del *Tsure*, que está en el escenario sentado desde el comienzo de la representación.

8. El *Ky-ogen* ha cumplido su función al hacer un resumen de lo que ha ocurrido. Con su intervención se introduce el lapso de tiempo necesario para que el *Shite* cambie de vestuario y de máscara y se prepare para realizar su aparición fantasmal en la segunda parte.

9. Cita de un poema anónimo incluido en el cancionero *Gosen-wakashū* (951).

10. Nombre del carcelero del infierno budista.

11. *Guren*: hay ocho zonas frías en el infierno. Guren corresponde a la séptima y a la octava. A los que caen en ella se les desgarra la piel y fluye la sangre de su cuerpo hasta que la flor de loro se vuelve escarlata.

12. Cuenta una leyenda china que un muchacho, para alimentar a su madrastra enferma, intenta coger una carpa en un estanque helado. Se desnuda y yace sobre el hielo para deshacerlo con el calor del cuerpo. De este modo se rompe el hielo y salta una carpa. Así salta del estanque helado la aparición fantasmal convertida en serpiente.

LA TÚNICA DE PLUMAS

[*HAGOROMO*]

Una de las obras más famosas y representadas del repertorio es *Hagoromo*. Es curioso que lo mejor de este Nō sea justamente lo que no se puede transmitir en palabras, la larga danza final en la que el *Shite* realiza uno de los más bellos bailes de todo el teatro japonés. Además los traductores siempre se han quejado expresamente de la extrema dificultad de verter a otras lenguas este fascinante drama. En 1905 Chamberlain, por ejemplo, elogiaba la belleza del pasaje inicial pero escribía que «después de muchos esfuerzos para reproducirlo en inglés, el traductor ha tenido que abandonar la tarea por imposible» (1992, 468). Waley, veinte años más tarde, afirmaba: «El libreto de la segunda parte es penoso de traducir, pero he pensado que era mejor dar la obra completa» (1990, 177). A pesar de todo, algo de especial debe tener este Nō cuando solamente hasta 1956 ya había sido traducido, con mejor o peor fortuna, siete veces a diversas lenguas occidentales. La fuerza de algunas de sus imágenes poéticas y la simple pero atractiva línea argumental han bastado para agradar la fantasía y el corazón de sucesivas generaciones.

La historia es muy sencilla y, con diversas variaciones, su tema se puede encontrar en el folklore chino, hindú, árabe o sueco. Trata de un ser sobrenatural que des-

ciende a la tierra y por unos momentos se desprende de sus vestiduras celestes, que son encontradas por un hombre. El ser divino no puede volver sin ellas a su morada en el cielo, y a partir de aquí pueden encontrarse soluciones diversas según cada cultura. En *Hagoromo* la acción se desarrolla de la siguiente forma: en la playa de Mio, no muy lejos del venerable monte Fuji, un pescador, en una mañana de primavera, encuentra una magnífica y fragante túnica de plumas sobre un pino. El pescador decide cogerla y guardarla como un tesoro, pero aparece una dama celestial que dice ser la dueña de tan extraordinaria vestidura, sin la cual, añade, no puede regresar a su palacio en la Luna. En un principio el pescador no quiere devolvérsela, pero al final se compadece de la pobre criatura y la convence para que a cambio de su túnica baile para él una famosa danza. La dama celestial accede, cambia de vestiduras en escena y, durante la segunda parte de la obra, ejecuta la «danza de Suruga», acompañada por una larga y bella intervención del Coro, y finalmente va ascendiendo al cielo entre la neblina primaveral.

Hagoromo fue atribuida desde el siglo XVI a Zeami, aunque hoy en día se pone en duda tal atribución. De todas formas, en la obra teórica de Zeami hay varias alusiones al papel de la dama celestial y a esta «danza de Suruga», que es la parte crucial de la representación, como ejemplo de lo que deben ser movimientos danzados. En *Nikyoku Santai Ezu*[1] Zeami considera la danza de la dama celestial la más difícil del repertorio y dice que exige estudio y ejercicio profundos. El actor debe tanto danzar como dejarse arrastrar por la danza, debe mostrar levedad y profundidad a la vez y parecer como un ave que, entre las flores, planea a merced de la brisa primaveral. El estilo de este ser celeste, añade, no se encuentra entre los hombres y, por ello, el actor debe alejarse de los tres tipos fundamentales (el viejo, el guerrero y la dama), aunque sin duda se encuentre en conexión con la delicadeza y la

gracia femeninas. El actor debe emplearse a fondo para, con todo su arte y mediante la finura de los gestos y la elegancia de los movimientos, lograr expresar el encanto y la esencia de este ser angelical.

La representación de un Nō es una simple y magnífica punta de iceberg que esconde una enorme masa de alusiones por debajo del nivel de lo visible explícitamente. Por ejemplo, la historia de un baile humano que tiene su origen en la danza de un ser divino es de larga tradición en las leyendas antiguas. En el caso de *Hagoromo* se relaciona con la leyenda china del emperador Hui-tsung que ascendió a la Luna en la decimoquinta noche del octavo mes (la mayor luna llena del año) donde vio danzar a las damas de la Luna, y de regreso a la tierra enseñó a los hombres el baile de «El manto bello como el arco iris», que es aquí mencionado como la danza de Suruga.

La figura del *Waki* desempeña un papel extrañamente importante en la primera parte de la obra, porque debajo de la aparente sencillez del argumento se esconde un profundo juego de implicaciones que en este caso nos llevan a una historia china en la que la reencarnación, el *karma* y la iluminación tienen mucho que ver. El nombre del personaje representado por el *Waki* es Hakuryō, que significa «Dragón Blanco», y resulta extraño para un simple pescador de la playa de Mio. La explicación que se ha dado para este nombre añade una nueva dimensión a la interpretación del sentido de la obra[2]. Alude a otra leyenda china que cuenta cómo un noble dragón blanco desciende a la Tierra disfrazado de pez, pero es herido en un ojo por el arpón de un pescador. El dragón se queja ante el Rey del Cielo, pero éste le dice que cuando la nobleza se disfraza como la gente corriente, es normal que sea tratada como gente corriente y que normalmente los hombres suelen pescar así los peces. Esta historia budista china es contada por un consejero a su rey, que quería mezclarse con la gente del pueblo, y así le sirve de lección. El

budismo medieval japonés, que de alguna manera alienta en *Hagoromo*, continuaría la leyenda del pez y del dragón según los principios del *karma*, haciendo que el dragón odie tanto al pescador que acabe renaciendo en el cuerpo del objeto de su odio: un pescador. En *Hagoromo* el pescador Hakuryō tiene a su merced a la pobre dama celestial, que procede de la Luna[3] y cuyo señor se identifica con el bodisatva Seishi (que es quien conduce a los espíritus a la Iluminación en el Paraíso Occidental). La compasión de Seishi envía a la dama lunar ante Hakuryo para ponerle a prueba y darle una oportunidad de redimirse: si se queda con la túnica de plumas actuará como el pescador que disparó sobre el pez; si es generoso y compasivo, alcanzará la iluminación, representada por la danza de ese rayo de luna que es la dama celestial.

De este modo se cruzarían en *Hagoromo* elementos folclóricos de leyendas antiguas con enseñanzas de la doctrina budista, que junto con las múltiples alusiones y citas poéticas enriquecen el bello conjunto de canto y danza de una de las obras más apreciadas del repertorio de Nō.

Texto basado en la edición de Koyama-Sato (Shōgakukan, Tokyo, 1997), basada a su vez en la edición *Noda-Bon* (1657).

NOTAS

1. Es un importante tratado de Zeami en el que, empleando algunas ilustraciones, estudia «los dos elementos» (canto y danza) y «los tres tipos» (viejo, dama y guerrero) con los estilos de actuar y de danzar que corresponden a cada uno.

2. Para la redacción de esta parte del prólogo se han considerado especialmente los trabajos de Tyler en *Japanese Nō Dramas* (1992, 96-100) y Yasuda (1973, 552-555).

3. La Luna es el signo visible del poder de la Iluminación, el símbolo de la verdad búdica.

Personajes:
WAKI: Hakuryō (pescador).
WAKI-ZURE: dos pescadores.
SHITE: ángel o dama celestial[1].

Lugar: La playa de Mio (provincia de Suruga).
Estación: Primavera.

(*Salen los* Kōken, *colocan un pino en* Shōmen-saki *y cuelgan del árbol un manto de plumas*[2]. *Salen el* Waki *y dos* Waki-Zure *con sus cañas de pescar*).
[Issei]

WAKI y WAKI-ZURE: <*Issei*>
Sopla un viento rápido
en la playa de Mio
y se alborozan los pescadores
que reman mar adentro.
WAKI: <*Sashi*>
Yo soy Hakuryō,
pescador de los pinares
de la playa de Mio.

WAKI y WAKI-ZURE:

En una bella montaña
a miles de leguas
súbitamente se levantan nubes,
mientras aquí el cielo
se despeja de la lluvia
y una alta torre se ilumina
con el claro de luna[3].
¡Qué momento más agradable!
Los pinares esperaban la llegada
del tiempo primaveral
y las olas arriban a la playa
en neblina matinal.
En la bóveda celeste
se mantiene la luna.
Hasta a ojos de hombres
de escaso gusto como nosotros
¡qué paisaje tan encantador!

WAKI y WAKI-ZURE: <*Sageuta*>

«¿Cómo olvidar aquellos pinares de Mio
que divisé desde la playa de Kiyomi
tras haber salido de caminos montañosos?»[4].
Pues vamos juntos
hacia la playa de Mio;
vamos juntos hacia la playa de Mio.

WAKI y WAKI-ZURE: <*Ageuta*>

Quizás la gente piense con error
que las olas se levantan,
al ver moverse las nubes por el viento.
Quizás la gente piense con error
que las olas se levantan,
al ver moverse las nubes por el viento,
y regresa sin pescar.
Esperad un momento, que es primavera;
por eso sopla una brisa matinal agradable
sobre los pinos de verde perenne

y producen el rumor de siempre.
Así, en el tranquilo mar de la mañana
no hay ruido de olas.
Se ven muchos barquitos de pesca;
se ven muchos barquitos de pesca.

(*El* Waki *se pone en* Jōza.)

WAKI: Subo a los pinares de Mio y al contemplar el paisaje de la playa caen flores desde el cielo, se oye música y se llena todo el ambiente de una exquisita fragancia. Mientras pienso que esto es una cosa extraordinaria, veo aquí en este pino colgada una hermosa vestidura. (*Se dirige al árbol.*) Al verla de cerca, noto que el colorido y su fragancia son exquisitos y que no es una ropa corriente. (*Se acerca al árbol.*) De todos modos, la cojo y regreso a casa para enseñarla a los ancianos y guardarla como un tesoro. (*Toma la ropa y va hacia* Wakiza. *La dama celestial sale, dirigiéndose al* Waki.)

SHITE: Oídme, esa ropa es mía. ¿Por qué la cogéis?

WAKI (*hacia el* Shite): Esta ropa la he encontrado y por eso me la llevo a casa.

SHITE (*caminando despacio*): Ésa es ropa de dama celestial, que no es cosa que se pueda dar fácilmente a los seres humanos. Dejadla donde estaba.

WAKI: Si sois vos la dueña de esa ropa, ¿no sois una dama celestial? Si es así, debemos conservarla en este mundo como cosa milagrosa y hacerla tesoro del país. No puedo devolveros la ropa.

SHITE: ¡Qué cosa más triste! Sin esa túnica de plumas, no hay manera de que pueda volar y no podré regresar al mundo celestial. Por favor, devolvédmela. (*Se sitúa en* Jōza *y se adelanta un paso hacia el* Waki.)

WAKI: Al escuchar estas palabras,
Hakuryō se siente con más fuerza.
Debido a mi condición de pescador no soy misericordio-

so. Esconde detrás de sí el manto celestial de plumas e intenta irse, diciendo «no puede ser».

(*Mira hacia el espectador de frente, hacia* Shōmen.)

SHITE: Ahora la dama celestial
es como un ave sin alas;
aunque intente subir,
no puede sin ropa.

WAKI: Pero si viviera en esta tierra,
un mundo tan vulgar
no sería apropiado para ella.

SHITE: Se entristece, pensando
en una u otra manera de proceder, pero...
(*mira al* Waki).

WAKI: ... como Hakuryō no devuelve la ropa...
(*mira al* Shite)

SHITE: ... su esfuerzo fue en vano.
(*Da un paso hacia el* Waki.)

WAKI: Sin saber qué hacer...

CORO: ... derrama lágrimas como rocío
y las flores sobre la cabeza,
junto con la corona de bolas,
se marchitan.
Se aprecian los cinco signos
de debilitamiento de los seres celestiales[5]
y se siente compasión.
(*Baja la mirada.*)

SHITE: Al mirar arriba hacia la bóveda del cielo,
se levanta la neblina.
Se confunde el camino entre las nubes
y no se sabe qué dirección seguir.
(*Mira hacia el cielo.*)

CORO: <*Sageuta*>
¿Cuándo volveré al cielo
donde acostumbro a vivir?
¡Qué envidia dan las nubes
hacia el cielo tan raudas!

(*Mira a las nubes hacia la dirección de* Waki-shōmen.)

CORO: La voz de Karyōbinga[6], tan familiar,
la voz de Karyōbinga, tan familiar,
la siento ahora cada vez más lejana.
(*Avanza hacia* Sumi.)
Los ánsares vuelven a casa
por el camino hacia el cielo
y me hacen sentir nostalgia.
Chorlitos y gaviotas van y vienen
sobre las olas de alta mar.
(*Da una vuelta y se coloca en* Jōza.)
La brisa primaveral sopla hacia el cielo
y me hace sentir nostalgia.
(*Hace el gesto de* shiori *en* Jōza.)

WAKI: Oíd, voy a deciros una cosa. Es que me da tanta pena veros así que pienso devolveros la ropa.

SHITE: ¡Qué alegría me dais! Entonces, haced el favor de dármela.

WAKI: Un momento, por favor. Os la devolveré con la condición de que ejecutéis aquí, ahora mismo, la danza de la dama del cielo, de la que tanto hemos oído hablar.

SHITE: ¡Qué feliz soy! Entonces podré volver al cielo. Como muestra de agradecimiento, ejecutaré con mucho gusto aquí y ahora una danza que se suele realizar alrededor del Palacio de la Luna, para que quede como recuerdo mío, para entretenimiento de los hombres de este mundo y para que la transmitan a la gente con preocupaciones. Pero no podré hacerlo sin la túnica. Por eso, antes que nada, devolvédmela.
(*Se adelanta hacia el* Waki *un paso.*)

WAKI: Si os devuelvo esta túnica, sospecho que subiréis al cielo sin ejecutar la danza.

SHITE: No, no. La desconfianza existe sólo entre los hombres. En el cielo no hay engaños.

WAKI: Avergonzado estoy;

así dice y le entrega el manto.

(*El* Waki *se acerca al* Shite, *le devuelve la ropa y se sienta en* Wakiza.)

[Monogi]

(*El* Shite *se pone la túnica en* Kōkenza.)

SHITE: Ya con su ropa vestida
danza la dama la pieza
«el manto bello como el arco iris»...

WAKI: ... la túnica de plumas ondea al viento...

SHITE: ... las mangas son como flores
mojadas por la lluvia...

WAKI: ... se ejecuta una pieza...

SHITE: ... y danza ella.

CORO: <*Shidai*>
La danza de Suruga
del repertorio de la Región Oriental[7];
la danza de Suruga
del repertorio de la Región Oriental,
en esta ocasión tendría su origen.

CORO: <*Kuri*>
¿Por qué se dice «ancho y eterno cielo»?
Como en la antigüedad,
cuando aparecieron los dos dioses[8]
y pusieron nombre al universo,
el cielo era infinito,
lo llamaron «ancho y eterno cielo»[9].

(*El* Shite *va a* Daishōmae).

SHITE: <*Sashi*>
En cuanto al Palacio de la Luna,
está construido con un hacha maravillosa
para que dure eternamente.

CORO: Las damas del cielo
vestidas de blanco o negro,
divididas en dos grupos de quince,
todas las noches de un mes
cumplen su papel fijado[10].

SHITE: Yo soy una de estas damas del cielo...
CORO: ... con su cuerpo dividido en dos,
la mitad en la Luna donde crece el laurel,
y la otra en Suruga de la Región del Este
donde danza una pieza que dicen
que se transmitió al mundo.
CORO: <*Kuse*>
«Se levantan neblinas de primavera
y en la Luna eterna
estará floreciendo el laurel»[11].
Mi corona de flores
aparece muy coloreada,
señal de que estamos en primavera.
(*Da pisadas fuertemente en el suelo.*)
¡Qué interesante!
¡Qué gracia!
Sin ser el cielo,
también todo esto es magnífico.
Viento que vas por el cielo,
cierra con tu soplar
el camino entre las nubes.
(*Va hacia el centro.*)
Me quedaré un poco más
para admirar el ambiente primaveral
entre los pinares.
El paisaje de primavera en Mio,
(*va hacia* Sumi)
la luna clara en la laguna de Kiyomi,
la nieve del monte Fuji,
¿Cuál será mejor?
Pero nada como esta aurora de primavera,
(*va al centro*)
con las olas y con la brisa entre los pinos.
¡Qué paisaje más tranquilizador!
(*Da pisadas fuertemente.*)
¿Qué barrera podrá separar

cielos y tierra?
Los descendientes de los dioses
de los Santuarios de Ise[12]
(*va al centro, pasando por* Daishōmae)
gobiernan este país, origen del sol,
donde la luna no se nubla nunca.
SHITE: «Que los reinados de la casa imperial
sean tan duraderos como la roca
que la dama del cielo...
CORO: ... toca con su manto de plumas
las pocas veces en que baja a la tierra»[13].
¡Qué agradable escuchar
este canto de la Región Oriental!
(*El* Shite *va hacia* Shōmensaki.)
Acompañando a la voz,
caramillos y flautas,
cítaras y arpas
y otros instrumentos
resuenan ampliamente sobre las nubes;
bermejo como en una puesta de sol
se tiñe el Fuji como el monte Sumeru[14],
y el verde de los pinos (*va al centro*)
se refleja en las olas,
y por la ladera de Ukishima (*va a* Sumi)
caen pétalos de flores
soplados por el viento;
(*alza el abanico y mira hacia arriba*)
¡y qué finura tienen las mangas
como nubes blancas,
tan puras como la nieve!
(*El* Shite *mira hacia* Waki-Shōmen *y junta las manos para rezar.*)
SHITE: ¡Salve al señor y dios de la Luna
que procede del gran Seishi[15]!
CORO: Es una pieza de danza de la Región del Este.
[*Danza de* Jonomai.]

SHITE: <*Waka*>
Parece a veces un manto de color azul
como el cielo de la bóveda celeste...
CORO: ... y otras veces un manto
como la neblina
que se levanta en primavera.
SHITE: El color y la fragancia son maravillosos,
y las faldas de la dama...
CORO: ... giran con garbo a izquierda y derecha,
a izquierda y derecha.
Las mangas de la dama celestial
con flores de adorno en la cabeza
giran hacia acá y hacia allá.
[*Danza de* Hanomai.]
CORO: Así siguen los cantos de la Región del Este
y siguen los cantos de la Región del Este,
y esta dama llamada
«la bella doncella de la luna»,
(*el* Shite *va al centro*)
cuando llegue la decimoquinta luna,
(*va a* Sumi)
se convertirá en rayo lunar allá en el cielo
(*mira al cielo*)
y nos revelará la verdad absoluta,
(*va a* Daishōmae)
y se dignará proporcionarnos,
aquí abajo en la tierra, (*va al centro*)
la felicidad de los siete tesoros[16]
(*va a* Shōmensaki)
para que se cumpla a satisfacción
la salvación de todos
y la prosperidad del pueblo. (*Va a* Jōza.)
Mientras tanto ha pasado el tiempo.
Dejando que la ropa celestial (*va al centro*)
ondee al viento de la playa,
(*va a* Shōmensaki)

va la dama ascendiendo en los pinares de Mio
hacia el campo de Ukishima (*va a* Sumi)
y después hacia la montaña de Ashitaka
(*va a* Jōza, *pasando por* Wakizamae)
y por los altos picos del monte Fuji
hasta perderse de vista entre la neblina del cielo.
(*Da fuertemente las pisadas finales.*)

FIN

NOTAS

1. Sobre la dama celestial en otras leyendas y obras clásicas japonesas puede verse la introducción de Kayoko Takagi a *El cuento del cortador de bambú* (1998, 16-20), en esta misma colección.

2. En otra de las versiones de la obra, la túnica de plumas se coloca sobre el primer pino, en el puente o *hashigakari*.

3. Versos basados en una poesía de la antología china *Shih Jen Yû Hsûeh* («Polvo de piedras preciosas de los poetas») del siglo XIII.

4. Cita de una poesía de Fujiwara Takasuke en la antología *Fubokushû* (hacia 1310).

5. Según el tratado budista *Ōjō Yōshū* («Compendio del buen morir», 985), los cinco signos de debilitamiento de los seres celestiales son: se marchitan las flores que adornan su cabeza; la ropa se les mancha de polvo; sus axilas se empapan de sudor; sienten deslumbramientos en los ojos y se aburren de estar en el cielo.

6. Se trata del ave que habita en el paraíso, poseedora de una bellísima voz.

7. Son una serie de canciones populares para danzar, procedentes de la Región Este de Japón, que se recogieron luego oficialmente como repertorio de canciones para acompañar las danzas de la Corte (*Bugaku*).

8. Se refiere al dios Izanagi-no-Mikoto y a la diosa Izanami-no-Mikoto, de cuya unión, según la mitología, nació el Japón.

9. «Ancho y eterno»: son los dos significados atribuidos al epíteto *hisakata*, normalmente asociado a «cielo» en los textos literarios. Se trata de uno de esos *makurakotoba* (palabras almohada) tan frecuentes en la poesía japonesa.

10. Se refiere al desarrollo de las distintas fases de la Luna, simbólicamente representadas por la danza de estas damas celestes.

11. Es un poema de Ki-no-Tsurayuki, en la antología *Gosenshū* (951).

12. Se refiere a los Emperadores, que se creía eran descendientes directos de Amaterasu, diosa del Sol venerada en el santuario exterior de Ise.

13. Se trata de un poema del *Shuishū* (1006) y habla de la eternidad de la Casa Imperial, que será tan duradera como una roca que sólo se fuera gastando con el roce de una pluma.

14. Según la doctrina budista, es el monte que se alza en el centro del mundo y dicen que su ladera oeste está teñida de color bermejo.

15. Seishi, junto con Kannon, es una de las dos grandes figuras que acompañan al Buddha Amida presidiendo el Paraíso.

16. Los siete tesoros son: oro, plata, berilo, cristal de roca, nácar, coral y ágata.

GLOSARIO DE TÉRMINOS EMPLEADOS

上歌	*Ageuta*	Canto que empieza con notas altas y termina con bajas. Suele ajustarse a la estrofa de 2 versos de 7 y 5 sílabas y se canta al ritmo de *hiranori*, es decir, 12 sílabas divididas en 8 compases.
アシライ	*Ashirai*	Acompañamiento musical de flauta (*fue*), pequeño tambor (*kotsuzumi*) y tambor grande (*otsuzumi*) que se toca mientras el *Shite* y el *Tsure*, después de cantar *issei* en el lugar de *Hashigakari*, entran en el escenario central. En *Yashima* se ve un ejemplo.
中の舞	*Chūnomai*	Danza con un ritmo intermedio entre lento y acelerado. Generalmente la ejecuta con garbo una diosa o una mujer.
出端	*Deha*	Acompañamiento musical que se toca con la flauta y todos los tambores (*kotsuzumi*, *ōtsuzumi* y *taiko)* cuando hace su aparición en el escenario el *Nochijite* o el *Nochitsure*. Se toca sólo para los personajes como dioses o espíritus y nunca para las personas reales.

破の舞	*Hanomai*	Danza de corta duración que ejecuta el *Shite* —una mujer en general— después de haber ejecutado *jonomai* o *chunomai*. Tiene un ritmo más ligero y acelerado que éstos. En *Hagoromo* tenemos un ejemplo.
声	*Issei*	1. Acompañamiento musical con flauta, pequeño tambor y tambor grande que se toca principalmente cuando el *Shite* hace su aparición en el escenario.
セイ	*Issei*	2. Canto que ejecuta en general el *Shite* después de haber salido con el acompañamiento musical de *issei* que y tiene la estrofa de cinco versos de 5, 7, 5, 7 y 5 sílabas. No se ajusta a ningún compás y empieza con notas altas terminando con las mismas.
序の舞	*Jonomai*	Danza que es ejecutada con elegancia y garbo por el *Shite* —en general una mujer hermosa, una anciana distinguida o un espíritu vegetal—. Se llama así por tener la parte introductoria llamada *jo*.
カケリ	*Kakeri*	Tipo de danza en que se combinan el ritmo rápido y el lento y que tiene un aire muy dinámico. Se ejecuta principalmente para reflejar el estado de ánimo de algún guerrero que sufre o el nerviosismo de un loco. Suele tener el acompañamiento musical de flauta, pequeño tambor y tambor grande.
語り	*Katari*	Parte narrada sin música, recitada en general por el *Shite*, el *Waki* o el *Ai*.
クリ	*Kuri*	Canto que es ejecutado generalmente por el Coro con notas altas y que no

se ajusta a ningún ritmo. Constituye la parte introductoria de una antigua danza llamada *kusemai*.

クセ	*Kuse*	Canto de larga duración que ejecuta el Coro y que, con un contenido de carácter épico y con un ritmo ligero, constituye la parte central de una obra.
問答	*Mondō*	Estilo dialogado. Coloquio con preguntas y respuestas.
物着	*Monogi*	Cambio de vestuario que realiza el personaje como el *Shite*, el *Tsure* o el *Waki*, estando en el mismo escenario. Generalmente lo hace en *Kōkenza*.
名のり	*Nanori*	Palabras que pronuncia un personaje justo después de aparecer en el escenario para hacer saber al público su identidad.
ロンギ	*Rongi*	Debate que se mantiene en general entre el Coro y el *Shite*. Las palabras están ordenadas en una serie de dos versos con 7 y 5 sílabas y se canta al ritmo de *Hiranori*, es decir, 12 sílabas divididas en 8 compases como en *Ageuta*.
下歌	*Sageuta*	Canto de corta duración que está ajustado al ritmo de *Hiranori* y que suele empezar con notas medias terminando con bajas.
サシ	*Sashi*	Sucesión rápida de palabras recitadas melodiosamente y con fluidez, pero sin ajustarse a ningún ritmo.
次第	*Shidai*	1. Ejecución musical por flauta (*fue*), pequeño tambor (*kotsuzumi*) y tambor grande (*otsuzumi*) que se realiza cuando sale un personaje como el *Shite*, el *Tsure* o el *Waki* y que da entrada

al canto de *shidai*. 2. Primer canto que ejecuta un personaje después de aparecer en el escenario con el acompañamiento musical de *shidai*. Se ajusta al ritmo de *hiranori* y suele empezar con notas altas terminado con bajas.

シオリ *Shiori* Gesto que simboliza la acción de llorar. En general se cubre la cara diagonalmente con una mano.

着きゼリフ *Tsukizerifu* Palabras que pronuncia el viajero para anunciar al público la llegada a su destino. Suelen aparecer después de *Ageuta* en que se cuentan las vicisitudes del viaje.

ワカ *Waka* Canto que ejecuta el *Shite* justo después de realizar una danza. No se ajusta a ningún compas y suele estar compuesto por la estrofa de cinco versos con 5, 7, 5, 7 y 7 sílabas.

BIBLIOGRAFÍA

Arnal, J. Vicenta (1953): *Teatro y danza en el Japón*, CSIC, Madrid.

Arnott, Peter D. (1969): *The Theatres of Japan*, Macmillan, London.

Artaud, Antonin (1986): «Del teatro balinés» y «Teatro oriental y teatro occidental» [1932], en *El teatro y su doble*, 59-82. Edhasa, Barcelona, pp. 59-82.

Aullón de Haro, Pedro (1985): *El jaiku en España*, Playor, Madrid.

Banham, Martin (1995): *The Cambridge Guide to Theatre*, CUP, Cambridge.

Banu, Georges (1977): «La vacuité: utopie impossible?»: *Revue d'Esthetique. L'envers du théâtre*, 1-2, pp. 67-88, Union Générale d'Éditions, Paris.

Banu, Georges (1986): *L'acteur qui ne revient pas (journées de théâtre au Japon)*, Aubier, Paris.

Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (1990): *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, ISTA, México.

Barthes, Roland (1991): *El imperio de los signos* [1970], Mondadori, Madrid.

Benedict, Ruth (1974): *El crisantemo y la espada (Patrones de cultura japonesa)* [1946], Alianza, Madrid.

Benl, Oscar (1986): *Die Geheime Überlieferung des Nō* [1961], Insel, Frankfurt.

Bethe, Monica y Brazell, Karen (1982): *Dance in the Nō Theater* III. *Dance Patterns*, Cornell University (East Asia Papers, Number 29), Ithaca-New York.

Bohner, Hermann (1955): *Gestalten und Quellen des Nō*, OAG, Tokyo-Osaka.

Bowers, Faubion (1982): *Japanese Theatre* [1952], Charles E. Tuttle Company, Rutland-Vermont-Tokyo.

Brandon, James R. (1989): «A New World: Asian Theatre in the West Today»: *The Drama Review* 33/2, pp. 25-50, Tish School of the Arts-MIT Press, New York.

Brecht, Bertolt (1970): «Efectos de distanciamiento en el arte dramático chino», en *Escritos sobre teatro* II, Nueva Visión, Buenos Aires, pp. 213-225.

Bresler, Laurence (1974): «*Chobuku Soga*. A Noh Play by Myamasu»: *Monumenta Nipponica* XXIX/1, pp. 69-81.

Brusak, Karel (1986): «Signs in the Chinese Theater», en Matejka, L. y Titunik, I. R. (eds.): *Semiotics of Art (Prague School Contributions)* [1939], The MIT Press, Cambridge-Massachussets-London.

Cabezas, Antonio (1990): *La literatura japonesa*, Hiperión, Madrid.

Cabezas, Antonio (1994): *El siglo ibérico de Japón. La presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*, Universidad de Valladolid.

Caeiro, Luis (1993-1997): *Cuentos y tradiciones japoneses* I-IV, Hiperión, Madrid.

Calvino, Italo (1987): «Japón», en *Colección de arena,* Alianza, Madrid, pp. 155-187.

Calza, Gian Carlo (1975): *L'incanto sottile del dramma Nō*, Scheiwiller, Milano.

Campbell, Joseph (1991): «La mitología japonesa», en *Las máscaras de Dios: mitología oriental*, Alianza, Madrid, pp. 507-554.

Campos, Haroldo de (1993): *Hagoromo de Zeami: O charme sutil*, Estaçao Libertade, São Paulo.

Chamberlain, Basil Hall (1992): *Japanese Things*, Charles E. Tuttle Company, Rutland-Vermont-Tokyo [1905].

Claudel, Paul (1965): «*L'oiseau noir dans le soleil levant*», en *Oeuvres en prose*, Gallimard, Paris, pp. 1115-1203 [1921-1927].

Collcut, Jansen y Kumakura (1990): *Japón. El imperio del sol naciente*, Círculo de Lectores, Barcelona.

De Poorter, Erika (1986): *Zeami's Talks on Sarugaku*, J. C. Gieben, Amsterdam.

Dorfles, Gillo (1975): «Apuntes sobre el Zen y sus cualidades comunicativas», en *Símbolo, comunicación y cultura*, Lumen, Barcelona, pp. 247-268.

Dunn, Charles J. y Torigoe, Bunzo (ed. y trad.) (1969): *The Actor's Analects (Yakusha Rongo)*, University of Tokyo Press.

Eco, Umberto (1984): «El Zen y el Occidente» [1959], en *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, pp. 251-276.

El cuento del cortador de bambú (1998) (ed. y trad. de Kayoko Takagi), Trotta, Madrid.

El Drama Lírico «Noh» Momiji-gari (Jira bajo los arces) (1940): Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo.

El Paseante («En Japón») (1987), n.º 6, Siruela, Madrid.

El Público («Japón. De la tradición a la modernidad») (1987), n.º 26, Madrid.

Emmert, Richard (1987): «Training of the Nō Performer»: *Theatre Research International* 12/2, pp. 123-133.

Eppstein, Ury (1993): «The Stage Observed. Western Attitudes toward Japanese Theatre»: *Monumenta Nipponica* 48/2, pp. 147-166.

Ernst, Earl (1969): «The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre»: *Educational Theatre Journal* 21 (May), pp. 127-138.

Ernst, Earle (1974): *The Kabuki Theatre* [1956], University of Hawaii, Honolulu.

Friedrich, Rainer (1982): «Noh-Play, Lehrstück and Ritual», en *Proceedings of the Xth Congress of ICLA* II, Garland Publishing Company, New York-London, pp. 29-40.

Frois, Luis (1955): *Kulturgegensätze Europa-Japan (1585)*, ed.

por Josef Franz Schütte, S. J., Monumenta Nipponica Monograph., n.° 14, Tokyo.
García Gutiérrez, Fernando (1979): «El arte del Japón», en *Summa Artis* XXI, Espasa-Calpe, Madrid.
García Gutiérrez, Fernando (1990): *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*, Guadalquivir, Sevilla.
Goff, Janet (1991): *Noh Drama and «The Tale of Genji»*, Princeton University Press.
Giroux, Sakae Murakami (1991): *Zeami: Cena e pensamento No*, Perspectiva, Sao Paulo (orig.: *Zeami et ses entretiens sur le No*, POF, Paris, 1991).
Gunji, Masakatsu (1985): *Kabuki*, Kodansha International, Tokyo-New York-San Francisco.
Halford, Aubrey S. y Giovanna M. (1981): *The Kabuki Handbook* [1956], Charles E. Tuttle Company, Rutland-Vermont, Tokyo.
Hall, Edward T. (1977): *La dimensión oculta* [1966], Siglo XXI, México.
Hall, Edward T. (1984): *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*, Seuil, Paris.
Hall, John Whitney (1984): *El imperio japonés* [1968], Siglo XXI, Madrid.
Hare, Thomas Blenman (1986): *Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo*, Stanford University Press.
Harich-Schneider, Eta (1973): *A History of Japanese Music*, OUP, London.
Hayashiya, Eikichi (1984): *Génesis del teatro clásico japonés: el «Noh», el «Kyogen» y el «Kabuki»*, Ediciones Universidad de Salamanca.
Hearn, Lafcadio (1986): *Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior japonesa* [1895], Miraguano, Madrid.
Heidegger, Martin (1987): «De un diálogo acerca del habla. Entre un japonés y un Inquiridor» [1959], en *De camino al habla*, Serbal-Guitard, Barcelona, pp. 77-140.
Higashitani, Hidehito (1977): «Yukio Mishima y sus obras modernas del teatro Noh»: *Crítica* 650, pp. 20-22, Madrid.

Higashitani, Hidehito (1978): «Panorama del teatro japonés actual»: *El teatro actual* II: *Revista de la Universidad Complutense de Madrid* XXVII/114, pp. 247-261.

Hisamatsu, Sen'ichi (1963): *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Center for East-Asian Cultural Studies, Tokyo.

Hoff, Frank y Flindt, Willi (1973): *The Life Structure of Noh. An English Version of Yokomichi Mario's Analysis of the Structure of Noh*, Concerned Theatre Japan, Tokyo.

Hwang, Mei-Shu (1982): «Peking Opera: Simplicity out of Necessity», en *Proceedings of the Xth Congress of ICLA*, Garland Publishing Inc., New York-London, pp. 614-619.

Ikegami, Yoshihiko (ed.) (1991): *The Empire of Signs. (Semiotics Essays on Japanese Culture)*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia.

Ikenouchi, Nobuyoshi: *Explanations of Nō Plays. A vademecum for spectators of Nō plays.*

Immoos, Thomas (1969): «The Birth of Japanese Theater»: *Monumenta Nipponica* XXIV/4, pp. 403-414.

Inoura, Yoshinobu y Kawatake, Toshio (1981): *The Traditional Theater of Japan*, Weatherhill, New York-Tokyo.

Ishii, Tatsuro (1987): «Zeami's Mature Thoughts on Acting»: *Theatre Research International* 12/2, pp. 110-123.

Ito, Masayoshi (1983-88): *Yōkyokushū* I-III, Sinchōsa, Tokyo.

Izutsu, Toshihiko y Toyo (1981): *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, Martinus Nijhoff, The Hague.

Janeira, Armando Martins (1970): *Japanese and Western Culture. A Comparative Study*, Charles E. Tuttle Company, Tokyo.

Japanese Aesthetics and Culture. A Reader. (1995), ed. por Nancy G. Hume. State University of New York Press.

Japanese Noh Drama I (1955): Nippon Gakujutsu Shinkokai, Tokyo.

Japanese Noh Drama II (1959): Nippon Gakujutsu Shinkokai, Tokyo.

Japanese Nō Dramas, ed. y trad. por Royall Tyler (1992): Penguin, London.

Kaishaku to kaushō(«Zeami; Nō no bigaku») (1977): monográfico dedicado a Zeami.
Katō, Shūichi (1975): *Nihon Bungaku Josetsu* I y III, Chikuma Shobō, Tokyo.
Katō, Shūichi (1986): *Histoire de la littérature japonaise* I-III, Fayard, Paris.
Kawatake, Shiguetoshi (1936): *El desarrollo del arte teatral japonés*, Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo.
Keene, Donald (1969): *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*, El Colegio de México.
Keene, Donald (ed.) (1970): *No: The Classical Theatre of Japan*, Columbia University Press, New York.
Keene, Donald (1987): *La literatura japonesa*, FCE, México.
Keene, Donald (1990): *No and Bunraku. Two Forms of Japanese Theatre*, Columbia University Press, New York.
Kenko, Yoshida (1986): *Tsurezuregusa. Ocurrencias de un ocioso*, Hiperión, Madrid.
Kitagawa, Tadahiko (1972): *Zeami*, Chuokoronsha, Tokyo.
Kodansha Encyclopedia of Japan (1983).
Koestler, Arthur (1963): *El loto y el robot*, Emecé, Buenos Aires.
Kominz, Laurence (1978): «The Noh as Popular Theater. Miyamasu's *Youchi Soga*»: *Monumenta Nipponica* XXXIII/4, pp. 441-459.
Komparu, Kunio (1983): *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, Weatherhill-Tankosha, New York-Tokyo-Kyoto.
Konishi, Jin'ichi (1991): *A History of Japanese Literature* III. *The High Middle Ages*, Princeton University Press.
Kott, Jan (1974): «Nō ou sur les signes. Bunraku et Kabuki ou sur l'imitation»: *Travail théâtral* 16.
Koyama, Hiroshi y Sato, Ken'ichiro (1997-1998): *Yōkyokushū* I-II, Shōgakukan, Tokyo.
Kurosawa, Akira (1990): *Autobiografía o algo parecido*, Fundamentos, Madrid.
Kusano, Darci (1993): *Os teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca*, Perspectiva, São Paulo.

Lee, O. Young (1991): *The Compact Culture*, Kodansha, Tokyo-New York-London.

Lee, Sang-Kyong (1982): «The reception of classical japanese Drama in the theatrical Conceptions of Western-European Stage Directors», en *Proceedings of the Xth Congress of ICLA*, Garland Publishing Inc., New York-London, pp. 320-324.

Lee, Sherman E. (1983): *Reflections of Reality in Japanese Art*. The Cleveland Museum of Art.

Llompart, José (1993): *Lo aprendí en Japón*, Guadalquivir, Sevilla.

Malm, William P. (1959): *Japanese Music and Musical Instruments*, Tuttle, Tokyo-Rutland.

Marotti, Ferruccio (1984): *Il volto dell'invisibile. Studi e ricerche sui teatri orientali*, Bulzoni, Roma.

Martzel, Gérard (1982): *La fête d'Ogi et le Nô de Kurokawa*, Publications Orientalistes de France, Paris.

Masuda, Shōzō (1979): *Nō Hyakuban* (I y II), Heibonsha, Tokyo.

Matsuda, Tamotsu (1990): *Nō, Kyōgen*, Gryōsei, Tokyo.

Matisoff, Susan (1979): «Images of Exile and Pilgrimage. Zeami's *Kintosho*»: *Monumenta Nipponica* XXXIV/4, pp. 449-463.

Michaux, Henri (1984): *Un bárbaro en Asia*, Tusquets, Barcelona.

Mills, John G. (1955): «W. B. Yeats and Noh»: *Japan Quarterly* II/4, pp. 496-500.

Mishima, Yukio (1973): *Five Modern Nō Plays*, Charles E. Tuttle Company, Rutland-Vermont-Tokyo; trad. esp. *Seis piezas Nō*, Barral, Barcelona, 1983.

Miyamoto, Musashi (1992): *El libro de los cinco anillos*, Miraguano, Madrid.

Miyajima, Tsunao (1928): *Contribution à l'étude du Théâtre de poupées*, Société de Rapprochement intellectuel franco-japonais-Institut Franco-japonais du Kansai à Kyoto.

Miyasako Kobashi, Elia Chiki (1994): *El espacio sagrado japonés*, Trillas, México.

Musical («Le Kabuki») (1987): n.° 5, Paris.
Nakamura, Hajime (1968): *Ways of Thinking of Eastern People*, University of Hawaii Press, Honolulu.
Nakamura, Yasuo (1971): *Noh: The Classical Theater*, Walker-Weatherhill, New York-Tokyo.
Nearman, Mark J. (1978): «Zeami's *Kyui*. A Pedagogical Guide for Teachers of Acting»: *Monumenta Nipponica* XXIII/3, pp. 299-332.
Nearman, Mark J. (1980): «*Kyakuraika*. Zeami's Final Legacy for the Master Actor»: *Monumenta Nipponica* XXXV/2, pp. 153-195.
Nearman, Mark J. (1982-1983): «*Kakyō*. Zeami's Fundamental Principles of Acting»: *Monumenta Nipponica* XXXVII/3, pp. 333-374; XXXVII, 4, 461-496; XXXVIII, 1, 51-71.
Nishino, Haruo (1992): *Nō, Kyōgen, Fūshikaden*, Shichōsha, Tokyo.
Nishio, Minoru (1961): *Nōgakuronshū*, Iwanamishoten, Tokyo.
Nobori, Asaji (1964): *A Philosophy of the Japanese Noh Drama. An Except from my book of Noh*, Tokushima.
Nogami, Toyoitiro (1934): *Japanese Noh Plays. How to see them.* Board of Tourist Industry-Japanese Government Railways.
Nogami, Toyoichiro (1973): *Zeami and his theories on Nō*, Hinoki Shoten, Tokyo.
Noma, Shoji (1992): «On Matsukaze. A Study of a Mugen Noh Play», Kobe University of Commerce.
Okakura, Kakuzo (1978): *El libro del té*, Kairós, Barcelona.
Omote, Akira (1973): *Nōgakuronshū*, Shōgakukan, Tokyo.
O'Neill, P. G. (1954): *A Guide to No*, Hinoki Shoten, Tokyo-Kyoto.
Ono, Sokyo (1995): *Shinto. The Kami Way*, Charles E. Tuttle Company, Rutland-Vermont-Tokyo.
Ortolani, Benito (1969): «Iemoto»: *Japan Quarterly* XVI/3, pp. 297-306.
Ortolani, Benito (1972): «Zeami's Aesthetics of the Nō and Audience Participation»: *Educational Theatre Journal* XXIV, pp. 109-117.

Ortolani, Benito (1995): *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press.

Paz, Octavio, (1982): «Tres momentos de la literatura japonesa», en *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, pp. 107-135 [1954].

Peri, Noël (1921): *Cinq Nô. Drames lyriques japonaises*, Bossard, Paris.

Pigeot, Jacqueline y Tschudin, Jean-Jacques (1986): *El Japón y sus épocas literarias*, FCE, México.

Pilgrim, Richard B. (1969): «Some Aspects of *kokoro* in Zeami»: *Monumenta Nipponica* XXIV/4, pp. 393-401.

Pound, Ezra y Fenollosa, Ernest (1959): *The Classic Noh Theater of Japan* [1917], New Directions, New York.

Proceedings of the International Symposium on the Theatre in the East and the West (1963): Japanese National Commission for UNESCO, Tokyo.

Quinn, Shelley Fenno (1993): «How to Write a Noh Play». Zeami's *Sando*»: *Monumenta Nipponica* 48/1, pp. 53-88.

Racionero, Luis (1983): *Textos de estética taoísta*, Alianza, Madrid.

Ratti, Oscar y Westbrook, Adele (1994): *Los secretos del samurai*, Alianza, Madrid.

Renondeau, Gaston (1950): *Le Boudhisme dans le Nô*, Maison Franco-Japonaise, Tokyo.

Rimer y Yamazaki (1984): *On the Art of the No Drama. The Major Treatises of Zeami*, Princeton University Press.

Rivas Vicuña, Francisco (1919): *El drama lírico japonés. Las danzas No*, Nogaku, Tokio.

Rowell, Lewis (1987): «Estética comparativa: India y Japón», en *Introducción a la Filosofía de la Música*, Gedisa, Barcelona, pp. 184-201.

Rodríguez-Izquierdo, Fernando (1972): *El haiku japonés*, Fundación Juan March-Guadarrama, Madrid; nueva ed. Hiperión, Madrid, 1994.

Rodríguez Tsuzu, Juan (1954): *Arte del Cha*, ed. por J. J. Álva-

rez-Taladriz, Sophia University (*Monumenta Nipponica Monographs*, n.º 14), Tokyo.

Rubiera, Javier (1992): «Japón y Occidente: ver y no ver el Nō»: *Investigaciones Semióticas* IV, pp. 499-504, Visor, Madrid.

Ruperti, Bonaventura (1997): «Literary Material and Classical Sources in the *Jidai-joruri* of Chikamatzu Monzaemon: Quotations from Yokyoku»: *The Japan Foundation Newsletter* XXIV/6, pp. 12-15, Tokyo.

Sakai, Anne (1989): «Quand les personnages s'emparent du conteur. L'enonciation du rakugo japonais»: *Poétique* 80, pp. 405-418.

Sakai, Kazuya (1968): *Japón: hacia una nueva literatura*, El Colegio de México.

Sanford, James H., Lafleur, William R. y Nagatomi, Masatoshi (eds.) (1992): *Flowing Traces. Buddhism in the Literary and Visual Arts of Japan*, Princeton University Press.

Sata, Megumi (1989): «Aristotle's *Poetics* and Zeami's *Teachings on Style and the Flower*»: *Asian Theatre Journal* 6/1, pp. 47-56.

Savarese, Nicola (1992): *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Bari.

Scott, A. C. (1984): *The Puppet Theatre of Japan*, Charles E. Tuttle Company, Rutland-Vermont-Tokyo.

Sheridan, M. B. (1970): «Symbolist Aspects of the No»: *Japan Quarterly* XVII/4, pp. 456-462.

Sieffert, René (1960): *La tradition secrète du Nô*, Gallimard-UNESCO, Paris.

Smethurst, Mae J. (1989): *The Artistry of Aeschylus and Zeami*, Princeton University Press.

Smith, Robert (1986): *La sociedad japonesa. Tradición, identidad personal y orden social* [1983], Península, Barcelona.

Sources of Japanese Tradition, comp. por Ryusaku Tsunoda, WM, Theodore de Bary y Donald Keene (1964): Columbia University Press, New York.

Studies on Japanese Culture I (1973): The Japan PEN Club, Tokyo.

Suzuki, D. T. (1979): *Introducción al budismo zen* [1934], Kier, Buenos Aires.

Suzuki, D. T. (1996): *El Zen y la cultura japonesa* [1959], Paidós, Barcelona.

Takemoto, Mikio y Hashimoto, Asao (1995): *Nō, Kyōgen Hikkei,* Gakutōsha, Tokyo.

Tamba, Akira (1997): *Músicas tradicionales de Japón. De los orígenes al siglo XVI*, Akal, Madrid.

Tanaka, Yutaka (1976): *Zeami Geijutsu Ronshū*, Shinchōsha, Tokyo.

Tanizaki, Junichiro (1994): *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid.

Teatro Oriente/Occidente, ed. de Antonella Ottai (1986): Bulzoni, Roma.

Teele, Roy E. (1957): «Translations of Noh Plays»: *Comparative Literature* IX, pp. 345-368, University of Oregon.

The Japan Foundation Newsletter XXII/6 (1995): «Traditional Japanese Performing Arts».

The Princeton Companion to Classical Japanese Literature, eds. Miner, Earl, Odaigiri, Hiroko y Morrel, Robert E. (1985): Princeton University Press.

Torres i Graell, Albert (1989): *Kanji. La escritura japonesa*, Hiperión, Madrid.

Ueda, Makoto (1965): *Zeami, Basho, Yeats, Pound. A Study in Japanese and English Poetics*, Mouton and Co., The Hague.

Valignano, Alejandro (1954): *Sumario de las cosas de Japón. Adiciones del Sumario de Japón*, ed. por José Luis Álvarez-Taladriz, Sophia University (*Monumenta Nipponica Monographs*, n.° 9), Tokyo.

Vallejo-Nágera, Juan Antonio (1987): *Mishima o el placer de morir*, Planeta, Barcelona.

Wakatsuki, Fukuyiro (1966): *Tradiciones japonesas*, Espasa-Calpe, Madrid.

Waley, Arthur (1990): *The Noh Plays of Japan* [1921], Charles E. Tuttle Company, Rutland-Vermont-Tokyo.

Watsuji, Tetsuro (1973): *El hombre y su ambiente* [1935], Castellote, Madrid.

Watsuji, Tetsuro (1969): «*Yokyoku ni arawereta rinri shiso.* Japanese Ethical Thought in the Noh Plays of the Muromachi Period»: *Monumenta Nipponica* XXIV/4, pp. 467-498.

Watts, Alan W. (1990): *El camino del Zen* [1960], Edhasa, Barcelona.

Yamazaki, Masakazu (1983): *Zeami*, Chūōkōronsha, Tokyo.

Yasuda, Kenneth (1973): «Implications of the name Hakuryo in Hagoromo, a Noh Play», en *Studies on Japanese Culture* I, The Japan PEN Club, Tokyo, pp. 552-557.

Yasuda, Kenneth (1989): *Masterworks of the No Theater*, Indiana University Press.

Yeats, William Butler (1962): «Algunas magníficas obras teatrales del Japón» [1916], en *Teatro completo y otras obras (Teatro, Poesía, Ensayo)*, Aguilar, Madrid, pp. 1258-1273.

Yokomichi, Mario y Omote, Akira (1960-1963): *Yōkyokushū* I-II, Iwanamishoten, Tokyo.

Yourcenar, Marguerite (1993): *Una vuelta por mi cárcel*, Alfaguara, Madrid.

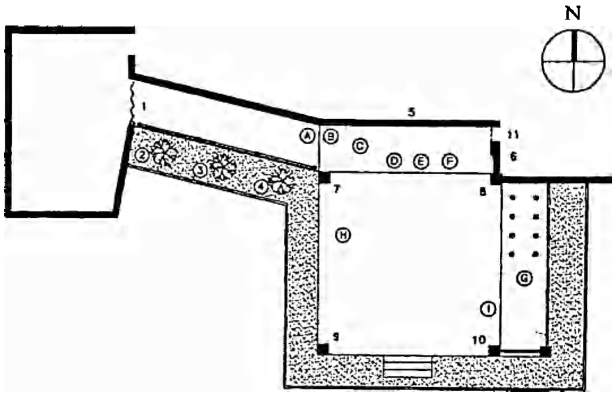
Yusa, Michiko (1987): «*Riken no Ken.* Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation»: *Monumenta Nipponica* 42/3, pp. 331-345.

Zeami (1968): *Kadensho* (trad. de Chuichi Sakurai y otros), Sumiya-Shinobe Publishing Institute, Tokyo.

ILUSTRACIONES

眺むる処に。虚空に花降り音楽聞え。霊香四方に薫ず。これ常の事と思はぬ処に。これなる松に美しき衣懸かれり。寄りて見れば色香妙にして常の衣にあらず。いかさま取りて帰りなば人にも見せ。家の宝となすばやと思ふ

Ilustración 1. Segunda página del *utaibon* («libro de canto») de la pieza *Hagoromo*. En la parte superior muestra un dibujo del *Waki* ante la túnica de plumas colgada en el pino al comienzo de la obra.



A. Lugar del *Kyōgen* (*kyōgenza*).
B. Lugar de los asistentes (*kōkenza*).
C. Lugar del intérprete del tambor con baquetas (*taikoza*).
D. Lugar del intérprete del tambor grande (*ōtsuzumiza*).
E. Lugar del intérprete del tambor pequeño (*kotsuzumiza*).
F. Lugar del flautista (*fuezа*).
G. Lugar del Coro (*jiutaiza*).
H. Lugar principal del *Shite*.
I. Lugar principal del *Waki*.

1. Cortina (*agemaku*).
2. Tercer pino (*san no matsu*).
3. Segundo pino (*ni no matsu*).
4. Primer pino (*ichi no matsu*).
5. Panel con pino pintado (*kagamiita*).
6. Pared lateral con bambúes pintados (*wakikaganiita*).
7. Pilar del *Shite* (*Shitebashira*).
8. Pilar de la flauta (*fuebashira*).
9. Pilar sobre el que se fija la vista (*metsukebashira*).
10. Pilar del *Waki* (*Wakibashira*).
11. Pequeña puerta corredera (*kiridoguchi*).

Ilustración 2. Elementos estructurales y posición de los participantes principales.

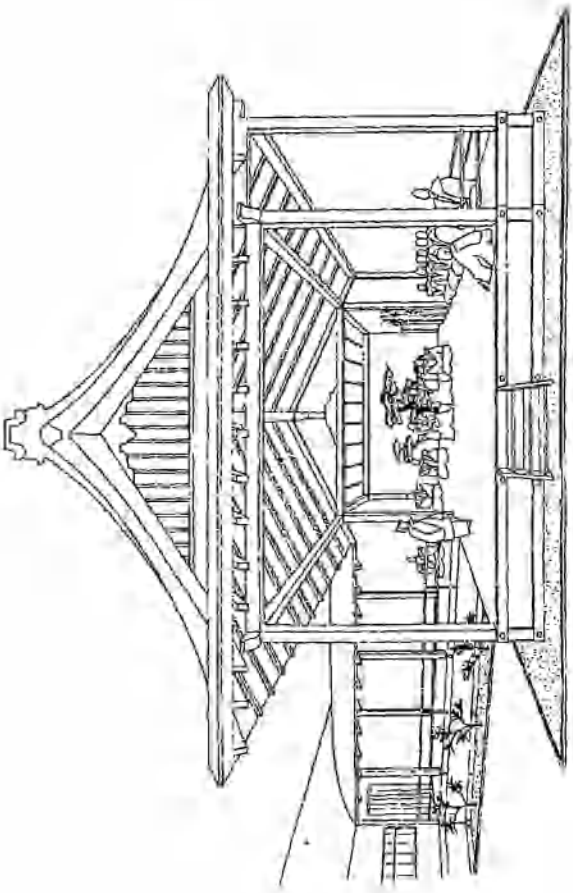
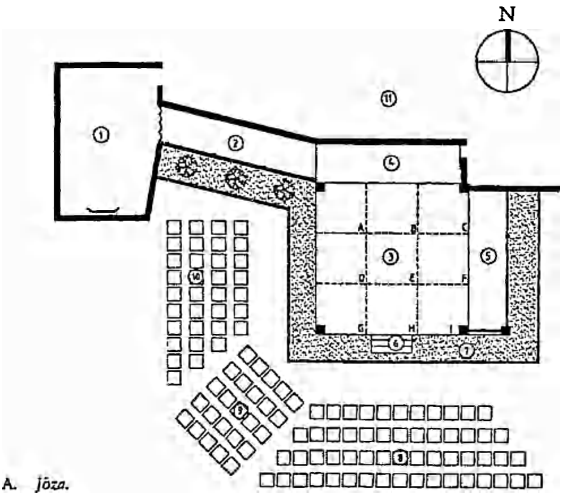


Ilustración 3. Situación de los principales participantes según una vista frontal.



A. *jōza.*
B. *Daishōmae.*
C. *Fuezamae.*
D. *Wakisho.*
E. *Shōchū.*
F. *Jiutaizamae.*
G. *Sumi.*
H. *Shōmensaki.*
I. *Wakizamae.*

1. Cuarto del espejo (*kagami no ma*).
2. Puente (*hashigakari*).
3. Escena principal (*honbutai*).
4. Lugar de los músicos y de los asistentes (*atoza*).
5. Lugar lateral (donde se sitúan el coro, el *Waki* y los acompañantes) (*jiutaza*).
6. Escaleras (*kizahashi*).
7. Grava que rodea el escenario (*shirasu*).
8. Lugar para los espectadores con vista frontal (*shōmen*).
9. Lugar para los espectadores con peor visibilidad, obstaculizada por el *metsukebashira* (*nakashōmen*).
10. Lugar para los espectadores con vista lateral (*wakishōmen*).
11. Vestuario para los actores (*gakuya*).

Ilustración 4. Espacios arquitectónicos y coreográficos.

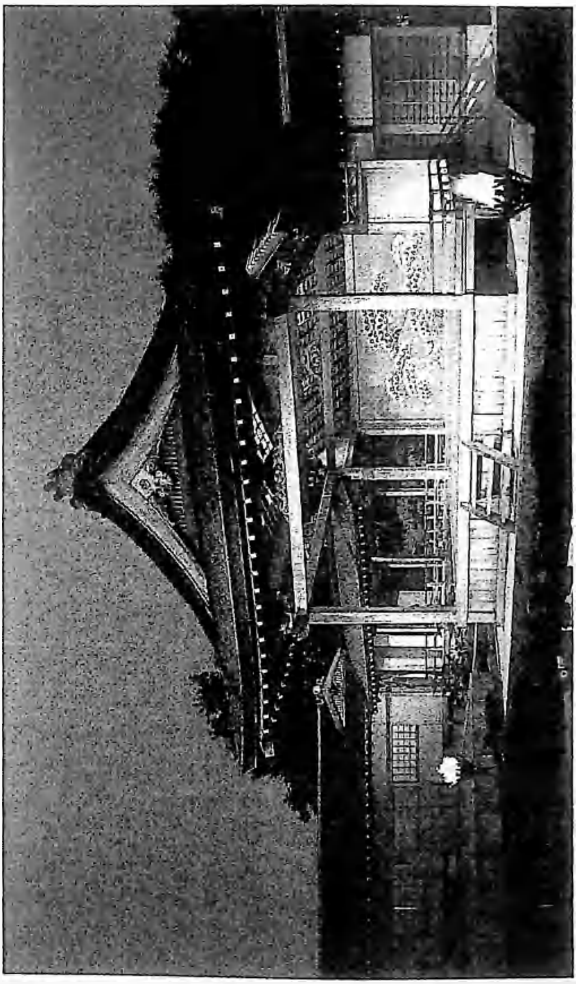


Ilustración 5. Teatro de Nō al aire libre de Arima (Hyōgo, Japón).

Ilustración 6. Máscara de tipo *kojō* que representa a un viejo. Obra de Hokan (siglo XVIII). [Museo de objetos de arte de Nō, Sasayama, Hyōgo, Japón.]

Ilustración 7. Máscara de tipo *chūjō* que representa a un guerrero (siglo XVII) [*Ibid.*]

Ilustración 8. Máscara de tipo *koomote* que representa a una mujer. Obra de Shakuzuru (siglo XIV). [*Ibid.*]

Ilustración 9. Máscara de tipo *hannya* que representa al espíritu vengativo de una mujer. Obra de Ōmi (siglo XVII). [*Ibid.*]

Ilustración 10a. Máscara de tipo *obeshimi* que representa a diversos tipos de seres malignos. [*Ibid.*]

Ilustración 10b. Máscara de tipo *kasshiki* que representa a un joven de parecer (siglo XVI). [*Ibid.*]

Ilustración 11. Yashima: apariencia del *Shite* como viejo pescador en la primera parte de la obra. (Actor Kawamura Nobushige.)

Ilustración 12. Yashima: apariencia del *Shite* como el guerrero Minamoto-no-Yoshitsune. (Actor Kawamura Nobushige.)

Ilustración 13. Hanjo: apariencia del *Shite* como Hanago realizando el gesto de llorar (*shiori*). (Actor Kawamura Teiji.)

Ilustración 14. Hanjo: apariencia del *Shite* como Hanago. El vestido superior retirado de su hombro derecho expresa el estado de enloquecimiento del personaje. (Actor Kawamura Teiji.)

Ilustración 15. Hagoromo: apariencia del *Shite* como dama celestial. Obsérvese, a la derecha del pilar *metsukebashira*, al *Waki*, sin máscara y con el vestido en sus manos. (Actor Kawamura Teiji.)

Ilustración 16. Hagoromo: apariencia del *Shite* como dama celestial realizando su danza al final de la pieza. (Actor Kawamura Teiji.)

Ilustración 17. Hagoromo: apariencia del *Shite* como dama celestial realizando su danza al final de la pieza. (Actor Kawamura Teiji.)

ÍNDICE GENERAL

Contenido 7
Presentación: El teatro Nō y los estudios de japonología en lengua española 9

INTRODUCCIÓN HISTÓRICO-CULTURAL AL TEATRO NŌ

I. El teatro japonés y los teatros orientales 17
II. El teatro Nō entre los teatros japoneses 19
III. La cultura japonesa 21
1. Un poco de historia 21
2. La religión 26
a) El sintoísmo 26
b) El budismo 28
c) El confucianismo y el taoísmo 35
3. La estética 37
IV. El teatro Nō 41
1. Origen y evolución 41
2. La escena 46
3. Los actores 49
4. Accesorios y utilería del actor en escena 52
5. La música, los gestos y la danza 55
6. El elemento literario 58
7. Desarrollo del espectáculo 62
V. Zeami y la teoría del teatro 64

1. Vida de Zeami 64
2. Fūshikaden y los tratados teatrales 66
3. Tres conceptos fundamentales: hana, monomane y yūgen 68
VI. Zeami en la cultura japonesa 70
1. El descubrimiento de un Zeami polifacético 70
2. Zeami, creador del Nō fantástico-ilusorio 71
3. Gusto por lo fantástico, constante en la cultura japonesa 74
4. Ideas expuestas en Fūshikaden 79

FŪSHIKADEN: TRANSMISIÓN DE LA FLOR Y DE LOS ESTILOS DE INTERPRETACIÓN

Sobre esta traducción 89
[*Introducción*] 91
Primer [libro]: Artículos para la práctica del actor año por año 95
A los siete años 95
A partir de los doce o trece años 96
A partir de los diecisiete o dieciocho años 96
Veinticuatro o veinticinco 97
Treinta y cuatro-treinta y cinco 98
Cuarenta y cuatro-cuarenta y cinco 99
Más de cincuenta 100
Segundo [libro]: Artículos sobre la imitación 104
La mujer 105
El anciano 106
Sin máscara 107
El loco (monogurui) 107
Monjes budistas 109
El espíritu de un guerrero condenado (shura) 109
Dioses (kami) 110
Demonio (oni) 111
Asuntos chinos 112
Tercer [libro]: Artículos en forma de cuestionario 115
Cuarto [libro]: Acerca del origen sagrado del Nō 130
Quinto [libro]: Acerca de los secretos últimos [del arte] . 137

Sexto [libro]: Acerca del aprendizaje de la flor 145
Séptimo [libro]: Libro anexo sobre los secretos de la transmisión oral 157

CUATRO DRAMAS NŌ

Algunas consideraciones sobre la traducción 175
La playa de Yashima [*Yashima*] 179
La dama Han [*Hanjo*] 207
El tambor de damasco [*Ayanotsuzumi*] 227
La túnica de plumas [*Hagoromo*] 245

Glosario de términos empleados 263
Bibliografía 267
Ilustraciones 279
Índice general 295

ISBN 978-84-8164-258-2

9 788481 642582