

3
2 ej



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO



EL NOH TEATRO CLASICO JAPONES Y ALGUNOS PARALELISMOS CON LAS TRADICIONES TEATRALES CLASICAS OCCIDENTALES

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO
P R E S E N T A
URIEL SIGFRIDO NAJERA FRANCO

MEXICO, D.F. 1985



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PROLOGO

"¿Por qué escribo?...¿Porque deseo conocer el mundo, porque quisiera al menos para mí un poco de orden en este inmenso caos y porque la escritura, el arte, es una forma de pensamiento en movimiento?"

E. Ionesco

Para conocer aquello que es ajeno, uno de los recursos que puede ayudar a situarlo mejor, es equipararlo con lo que es propio, trazar paralelismos, acercarlo. Aproximar una tradición teatral lejana, profunda, misteriosa y fascinante -calificativos que se conjugan en una sola palabra japonesa: *yugen*, y que en Japón se usa para calificar el efecto que el Teatro Noh como texto o como puesta en escena produce- es el objetivo que este trabajo persigue.

El primer capítulo habla de la secuencia histórica que dio lugar al Teatro Noh como tal, así como las características, convenciones y recursos que le son propios. El Teatro Noh, forma de espectáculo clásico japonés, desarrolla aspectos muy especiales: una fuerte estilización tanto en el movimiento como en el recitado de los actores, que ha llegado a ser un código muy preciso, por lo que la carga emocional de las obras sólo se percibe después de superada la fase de "juego intelectual" que esto pudiera significar, música,

una escenografía incanjeable, utilería que es sólo sugerencia de objetos o sustitución de estos por otros considerados simbólicos, por ejemplo el abanico, lo cual delata una fuerte influencia del budismo Zen que se deja sentir también en los textos, en contraste con máscaras maravillosas y un lujosísimo vestuario.

El segundo capítulo toma estas formas y las refiere a sus expresiones occidentales, el momento en que éstas aparecieron, y las posibles razones que hayan dado lugar a su correspondencia: el origen ritual del espectáculo, origen y evolución de los escenarios, su entrada a los palacios y el refinamiento en la técnica de la puesta en escena que consecuentemente implicaba, el uso de máscaras, la utilería, los textos y las características de los actores y su trabajo en Japón, en Grecia y en la Inglaterra Isabelina.

Los textos, como pruebas fidedignas de estos fenómenos, son de vital importancia. Se nutren de tradiciones literarias no necesariamente teatrales en su origen, pero llevados a éste como consecuencia. El capítulo tercero toma la tradición literaria femenina japonesa -que consiste principalmente en novelas de corte intimista que emplean recursos propios de la contemporaneidad occidental, aunque fueron creadas en la antigüedad japonesa-, cómo estas novelas nu-

trieron al género teatral y la aparición del personaje "seductor" que con otro tratamiento y en otra época aparece en occidente con el nombre de Don Juan.

El cuarto capítulo consigna también varios factores comunes a oriente y occidente: el fenómeno de los cantares de Gesta y el Mester de Clerecía, antecedentes del Teatro Español del Siglo de Oro, y su versión japonesa: los *Biwa-hoshi*, la mezcla de épica y religión a que ambos dieron lugar, la influencia filosófica y religiosa que esto implica, como también las palabras y símbolos que emplean en común, tanto oriente como occidente, para expresarlo. Un teatro que se ocupa de las necesidades trascendentales del hombre implica "una actitud religiosa en su más legítimo sentido, y por tanto una actitud terapéutica, pues todas las religiones son terapias para los sufrimientos y perturbaciones del alma" (Jung), y define la tendencia del teatro Noh y al de Calderón de la Barca. En este cuarto capítulo también se habla de la herencia que las anteriores corrientes literarias llegaron a Japón, su expresión en nuevos géneros y temas, así como el tratamiento que recibieron en occidente, cuando la propia evolución de este hemisferio les dio lugar.

El apéndice incluye en traducciones de los textos japoneses, ejemplos que complementan estas disertaciones.

El presente, es un trabajo de aproximación, intenta establecer nexos, pero no de una manera exhaustiva -agotar la riqueza de la veta que se muestra, no es trabajo de una sola jornada, ni de un solo hombre-, la superficie que en este trabajo se manifiesta, implica una profundidad aún por explorar, descubrir y explotar al máximo. Este trabajo sólo consigna el mayor número posible, dentro de sus alcances, de puntos de correspondencia, para abrir el interés de la Tradición Teatral Clásica Japonesa.

Indice

	Página
Agradecimiento	
Prólogo	i
Capítulo I	
EL NOH, TEATRO CLASICO JAPONES	1
1.1 Antecedentes del Noh como espectáculo - Perfil Histórico	1
1.2 El Noh como espectáculo	18
1.2.1 El escenario	18
1.2.2 La música	25
1.2.3 El texto	27
1.2.4 La máscara	30
1.2.5 La utilería	34
1.2.6 El vestuario	35
1.2.7 La danza	37
1.2.8 Kyogen	40
1.2.9 El entrenamiento de los actores	46
1.2.10 Las escuelas de Noh	48
- Notas al Capítulo I	50
Capítulo II	
ALGUNOS PARALELISMOS CON LAS TRADICIONES TEATRALES CLASICAS OCCIDENTALES	51
2.1 El origen ritual del espectáculo	51
2.2 El escenario	54
2.3 La máscara	58
2.4 La utilería	61
2.5 Los textos	63
2.6 Los actores	65
- Notas al Capítulo II	67
Capítulo III	
LA LITERATURA FEMENINA, GUENDJI MONOGATARI Y UN ENFOQUE AL PERSONAJE DE DON JUAN OCCIDENTAL	68
3.1 Perfil histórico	68
3.2 Marco social	72
3.3 Surgimiento de la literatura femenina	72

	Página
3.4 Antecedentes a <i>Guendji Monogatari</i> : <i>Kagero Nikki</i> y <i>Makura-no-Soshi</i>	74
3.5 <i>Guendji Monogatari</i>	77
3.6 <i>Guendji Monogatari</i> y Occidente - Un enfoque	83
- Notas al Capítulo III	86
 Capítulo IV	
HEIKE MONOGATARI, BUDISMO, SHUDO Y UNA APROXIMACION A LA OBRA DE CALDERON DE LA BARCA	87
4.1 Perfil histórico	87
4.2 El budismo: su llegada y evolución en Japón	97
4.3 Repercusiones budistas en la socie- dad y las artes	102
4.4 Heike Monogatori y los Biwa-Hoshi	108
4.5 La caballería Zen; el Bushido	111
4.6 Efecto terapéutico de las piezas de batalla del Noh y la idea de la sal- vación del alma cristiana	116
4.7 Reencarnación, predestinación y li- bre albedrío	120
4.8 La apariencia de la realidad y la realidad de la apariencia	124
4.9 Literatura del siglo XVII y la he- rencia recibida de <i>Guendji</i> y <i>Heike</i> <i>Monogatari</i>	126
4.10 Shudo: Su presencia en la obra de <i>Saikaku</i> y Occidente	128
- Notas al Capítulo IV	134
 Conclusión	 137
 Apéndice	
TRADUCCION DE DOS PIEZAS DE NOH Y UN CUENTO UKIY-O	139
• <i>Aoi-no-ue</i>	140
• <i>Atsumori</i>	149
• <i>Los amantes mueren por Seppuku</i>	163
- Notas al Apéndice	171
Texto introductorio por Javier Nájera Torres	173
 Bibliografía de consulta	 180

CAPITULO I

EL NOH, TEATRO CLASICO JAPONES

1.1 ANTECEDENTES DEL NOH
PERFIL HISTORICO

"... Y cuenta la leyenda que un día, la Diosa del Sol, Amaterasu, se sintió ofendida por una jugarreta de su hermano Susano-o; en su ira, ocultose en una cueva, sellando la entrada con una inmensa roca. Entonces el mundo quedó en tinieblas ... Los demás Dioses en asamblea buscaban el modo de persuadirle para que iluminara el mundo con su faz nuevamente.

Uzume, una de ellos, elaboradamente ataviada, colocó a la entrada de la cueva, frente a la roca, un gran tambor y lo hizo sonar, percucía como poseída por algún demonio, hasta que en su frenesí quedó semidesnuda, exhibiendo de sus senos los pezones, y tirando sus faldas mostrando *usque ad privatas partes*, mientras gritaba a Amaterasu: 'Nos regocijamos y festejamos por haber encontrado una nueva deidad, más ilustre que Vuestra Alteza'. Esto causó la risa de los demás Dioses. Amaterasu, movida por la curiosidad quiso ver, por sus propios ojos, quién era aquel que causaba tal algarabía, removió la roca de la entrada de su cueva, y quedó muy interesada en el suceso. Después de observar un rato la actuación de Uzume, se sintió apaciguada y ocupó, una vez más, su lugar en los cielos..."*

Así sucedió el primer espectáculo, y todos se sentían felices de que esta maliciosa treta hubiese seducido a Amaterasu a salir del encierro.

De las danzas existentes actualmente en el Japón,
*Leyenda Shintoísta tradicional japonesa. Ver Kody-Ki.

Kagura es la descendiente directa, podríamos decir, de la danza de Uzume. Kagura significa literalmente "Música de los dioses" y, por extensión, significa ahora cualquier danza dedicada a rendir culto o aplacar a los dioses. Esta danza se llevó a cabo en los palacios hasta el siglo XVIII, alcanzando su punto álgido en el período Heian -siglos del IX al XII- manejando una mezcla de principios de la religión Shintoísta y del régimen Imperial. Kagura declinó considerablemente a pesar de que todos los templos Shinto patrocinaban la danza de un modo u otro, hasta ser rescatada o revivida durante la Restauración Meizyi, en el siglo XIX. Los danzantes de Kagura eran considerados descendientes de Uzume y recibían trato especial en los palacios, con el título especial de *Sarumi-no-Kimi*. Actualmente es llevada a cabo por las bailarinas de los templos llamadas Miko y esta danza se ve todavía en los festivales religiosos en varias regiones de Japón.

Kagura se considera un -aunque sea- rudimentario antecedente del Noh, ya que a pesar de que hay una buena parte de obras Noh que representan Dioses o personajes importantes, *Dyinki-no*, todas tienen una fuerte tendencia teosofista.

Durante el siglo VII D.C., Mimashi importó a Japón, desde Korea otro tipo de danza llamado *Guigaku*, que literal-

mente significa "música artificiosa", la cual provenía de las sencillas danzas que se llevaban a cabo frente a las imágenes de Buda en la India. Fue patrocinada en Japón por el príncipe Shotoku, durante el siglo VII, quien profesó gran fe hacia la religión budista, recientemente importada a Japón.

Como la mayoría de los teatros en donde la máscara era elemento típico, *Guigaku* tuvo, como género, corta vida. Al igual que aquéllos, éste desapareció, permaneciendo tan sólo el Teatro Noh.

Otro espectáculo considerado como antecedente del Noh, es el *Bugaku*. *Bugaku* fue un tipo de espectáculo introducido al Japón en la época en que sostuvo un activo intercambio diplomático y cultural con China, esto es, durante el siglo XII. Se le conecta muy a menudo con las palabras *Gagaku* y *Kangen*. *Kangen* es simplemente un acompañamiento orquestal o un concierto de este tipo de música, precedía frecuentemente a las danzas *Bugaku*, esto completa la idea del *Gagaku*.

Gagaku significa literalmente "música elegante"; en la corte, se le llamaba así al espectáculo que unía la música primero y las danzas con música después, y esto es lo que significa *Bugaku* literalmente: danza y música. Las danzas

Bugaku se dividen en dos clases: las danzas de la mano -o el lado- derecha que empleaban instrumentos de viento, cuerda y percusión en su acompañamiento musical, y las de lado izquierdo, que sólo empleaban instrumentos de viento y de percusión. Esto responde a la creencia china de la existencia de una bipolaridad en el universo, del blanco y el negro, del Ying y el Yang. Se llevaba a cabo en ocasiones especiales en palacio y en algunos templos. Hoy se le puede ver todavía en algunos templos en Ise, Miyajima, Nikko, Shitennoji y Horyuji, y en la fiesta de cumpleaños del Emperador, por ejemplo. Comenzaron siendo interpretadas por mujeres, pero la tradición ha cambiado y ahora todos sus ejecutantes son hombres. Con frecuencia se usan máscaras en el Bugaku para representar algún héroe, pájaros o dragones, y un intérprete sin máscara representa simplemente un noble o guerrero del período Heian. Estas máscaras están talladas en madera y esmaltadas, pero son más grandes que las empleadas en el Noh. Otras son de papel con diseños en tinta, tradición importada de la India.

Con estas danzas se hizo presente el elemento de estilización en los espectáculos japoneses, llevando incluso a algunos estudiosos durante el siglo XII, a culpar al Bugaku de afeminar a los nobles (entre quienes este tipo de danzas se hizo muy popular).

Entre otras de las actividades importadas de China está el *Sarugaku*, que literalmente significa "danzas de los monos". Era un espectáculo ecléctico con una mezcla de pantomima, danza, música y magia (en el sentido de ilusionismo), prestidigitación y acrobacia.

Los actores presentaban además de actos de magia danzas, artes acrobáticas o malabarísticas, una pequeña historia o un pequeño drama a base de mímica, llamada *monomane* o imitación de las cosas, que era lo principal de este espectáculo, y poco a poco se mezcló con el *Dengaku*, ya existente en el Japón.

Dengaku significa "danzas de los arrozales" o "danzas de los campos de cultivo" y era un acompañamiento rítmico durante la siembra, en el que usaban flautas y sásaras (truncos de bambú cortados como escobillas que se percuten unos contra otros o bien las partes que componen la escobilla en sí y se usan también en algunas danzas tahitianas) y un grupo de bailarines que animaban a la gente a trabajar, con el propósito de tener armonía en la labor, y que evolucionaron hasta convertirse en canto y baile en fiestas y santuarios. Esta tradición campesina llamaba mucho la atención de los nobles que, según cuentan las historias, se disfrazaban de agricultores para participar en ellas teniendo su auge en el siglo XI. Alcanzó el patrocinio de algunos templos.

En las festividades de los templos, después de realizarse los cantos y danzas rituales, se hacía una pequeña representación para entretener y divertir a la concurrencia, y que en su momento, se esperaba que deseara larga vida y felicidad al pueblo, por medio de poderosas invocaciones. A esto se le llamaba *Ennen-Noh* (*Ennen* = prolongar la vida). Los temas de estas representaciones tienen fuentes variadas, incluyen mitos y fábulas de origen indú, chino y japonés. Narran la aparición de Dioses, figuras de leyenda y espíritus, con un fuerte efecto dramático, percibiéndose ya en ellas muchos de los rasgos esenciales del *Noh*. Al ser representadas durante las festividades, este tipo de danzas fueron infiltrándose, poco a poco, de algunos preceptos de la filosofía budista, que comenzaba a tener auge entre los nobles y guerreros, quienes llevaron a sus palacios estos espectáculos.

En las cortes imperiales se llevaban a cabo concursos de poesía, arreglos florales y otros entretenimientos de la corte, en los que a los perdedores les pedían que hicieran algo como castigo, siendo generalmente dramatizar alguna historia o leyenda de la tradición popular o algún cuento de moda. Durante el siglo XII, se relajó un poco la formalidad de la corte y durante los ensayos de las ceremonias más importantes del año, algunos nobles se tomaban la libertad de

imitar a otros, jugar a ser los directores del ensayo y cambiar los lugares y el orden de prioridad de las familias y hasta sentarse en el trono del emperador. Posteriormente, los perdedores de los concursos anteriormente mencionados, imitaban las representaciones de Sarugaku, vestidos elegantemente y acompañados por música, durante sus fiestas. Al principio se trataba sólo de imitaciones, pero posteriormente tomaron una estructura más sólida, aumentaron el diálogo y enriquecieron su contenido. Hacer todo esto con dignidad y gracia era considerado lo más importante en la corte imperial de Japón. Se mezclaron también con el Bugaku para romper con la solemnidad de éste.

Así la mezcla de Sarugaku y Dengaku añadieron a sus nombres la palabra *Noh* que significa "habilidad, talento, aptitud", etcétera, mientras se estilizaba su técnica por la influencia de los otros espectáculos definidos anteriormente, hasta formarse compañías oficiales de Sarugaku-Noh, como la de *Yusaki* -fundada por Kanami, cuya importancia veremos posteriormente-, *Tohi*, *Emai* y *Sakato*, predecesoras de las escuelas *Kanze*, *Hosho*, *Komparu* y *Kongo* respectivamente, que perduran hasta nuestros días.

Kanami (1333-1389) se presentó frente al Shogun Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408) con la obra *Okina*, interpretando el papel principal (*shite*), gustó mucho su desempeño y su

grupo fue elevado al rango de compañía oficial (*Dohoshu*) e, instalado en palacio, se dedicó a perfeccionar la técnica de Noh, pero fue su hijo, Zeami (1363-1443), quien le llevó a su cénit. Zeami estuvo fuertemente en contacto con los santuarios Shinto y con el budismo. En cuanto al budismo, primero estuvo afiliado a las sectas *Jishy*, bastante benignas y mundanas y después con el *Zen*, trascendente, reguroso y profundo donde cultivó los conceptos de inmenso, infinito, de la eterna metempsicosis -transmigración de las almas de un cuerpo a otro- de este mundo. De ahí derivó sus conceptos de *yu-gen*, *hana & kurai*,² y escribió *Kadensho*, *Fushikaden*; *Shikadosho* y *Nosakusho* -El libro de la transmisión de la flor, El libro del camino hacia la flor y el libro de la composición del Noh, respectivamente, en los que dejó documentados los principios estéticos del arte del Noh. Los interludios cómicos que se presentan entre las obras que forman un programa de Noh, se llaman *Kyogen*.

El Noh y el *Kyogen* puede decirse que se desarrollaron simultánea, pero separadamente. Hasta los días de Zeami, las compañías *Kyogen* eran independientes y participaban en los festivales de Noh, como invitadas, pudiendo participar indiferentemente con cualquiera de las escuelas de Noh existentes a esa fecha. Las escuelas de *Kyogen* más importantes eran: *Okura*, *Sagi* e *Izumi*. Bajo el gobierno del Shōgun Ashikaga, Yoshimitsu (1358-1408) estableció que el Noh estaba organizado en cuatro compañías (*Kanze-Komparu-Hosho-Kongo* y

una escuela), las escuelas de Kyogen se integraron a las escuelas de Noh, así la escuela Okura pasó a formar parte de la escuela Komparu en Nara y la compañía Sagi a la escuela Kanze. La escuela Izumi y Kyogen se mantuvo independiente en la provincia de Ómi. El Kyogen quedó propiamente establecido durante el período *Tokugawa* y se hizo parte del espectáculo de Noh, tal como lo vemos ahora.

Al subir Yoshinori, el siguiente Shogun, al poder, Zeami fue exiliado a Sado, una lejana isla. Los motivos que llevaron al Shogun a dictar tal condena son oscuros. El yerno de Zeami, Zenchiku, que era su sucesor artístico continuó con su labor en palacio y lo acogió a su regreso a Edo, después de que Yoshinori fuera asesinado. Zeami vivió casi hasta los ochenta años y se conservan textos de su última época inclusive.

Durante el siglo XV, después del asesinato de Yoshinori, constantes rebeliones por todo el país hacían tambalearse al Shogunato, y esto se dejó sentir en el Noh, pues comenzaron a abundar las obras sobre héroes, fantasmas, la presencia del mundo de la muerte, apoyando así las creencias budistas de que este mundo es sólo un tránsito, lleno de corrupción.

Durante el siglo XVI las escuelas de Noh se veían co

mo clanes hostiles unos a otros y celaban sus técnicas y conocimientos, pero fue en esta época también cuando el Noh gozó de más popularidad con el pueblo en general, sobre todo en las representaciones llevadas a cabo por *amateurs*.

A finales del siglo XVI, sube al poder, por su propia mano Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) quien logró reunir al país y establecer un gobierno efectivo. Una vez establecido en el gobierno, se dedicó al estudio del Noh, escogiendo la escuela Komparu. Participó él mismo como actor en varias representaciones frente al emperador Go-Yosei. En este punto hay que aclarar que a pesar de que el poder había cambiado de manos de los nobles, a manos de los militares, la nobleza seguía existiendo aunque ya sin fuerza política.

"La nobleza cortesana pasó, en principio, a un segundo plano, y luego fue relegada a la posición respetada, pero pobre, de aislamiento decorativo. La forma en que esto ocurrió fue lenta y poco espectacular.

Sin embargo, a finales del siglo XII tanto cualitativa como cuantitativamente la sociedad japonesa y su forma de gobierno habían cambiado. Y lo que había producido este cambio era claramente visible: el papel cada vez más importante que una aristocracia militar provincial (los bushi o samurai) desempeñaba en los asuntos nacionales".³

Hideyoshi, además de representar y actuar en obras co

mo *Sekidera Komachi*, considerada una de las más complicadas, encargó que se escribieran algunas obras, como *Yoshino-mode*, donde se narraran sus hazañas.

Las obras escritas para él eran de un corte típicamente masculino, austero, pero sugerían la exuberancia del período *Momoyama* (fin del siglo XVI) en que después de mucho tiempo de guerra civil, la gente disfrutaba del estudio y el arte una vez más.

El período de la historia japonesa que comprende de los años 1540 hasta los 1640 ha sido llamado el "Siglo Cristiano". Esta denominación encierra una cierta presunción por parte de occidente. Desde luego, el cristianismo fue introducido a Japón en esa época, y es posible que en la segunda década del siglo XVII alcanzase cerca del dos por ciento de la población del país. Pero las posibilidades de los occidentales de intervenir en los asuntos nacionales de Japón eran muy escasas, y su influencia cultural fue todavía menor.

Por el contacto con occidente hubo dos consecuencias primordialmente importantes: una fue la introducción de nuevas armas de fuego y una nueva técnica militar, y la otra fue la introducción del cristianismo.

Los japoneses no desconocían la pólvora, pues habían

tenido que lidiar con ella durante las invasiones mongólicas, pero el arcabuz portugués era la primer arma de precisión que hubieran visto jamás y los *daimyo* del Japón occidental estaban importándolos afanosamente, y los artesanos japoneses producían una gran cantidad de imitaciones. Con los comerciantes llegaron también los misioneros, entre ellos, Francisco Javier (1506-1552) que había comenzado su misión intentando llegar al hombre corriente por medio de la predicación en las esquinas de las calles, pronto aprendió a dirigir su llamado a la clase dominante y adornar su mensaje religioso con los atractivos de la civilización material europea. Por eso los misioneros llevaron detrás de ellos el comercio y se dirigían a las audiencias que les concedían los *daimyos*, cargados de curiosos regalos. Los *daimyo*, movidos en gran parte por sus consideraciones comerciales no tardaron en adoptar la nueva religión y algunos incluso ordenaron a sus súbditos que hiciesen lo mismo.

A medida que la oleada de unificación y de consolidación se extendía por todo el país, empezaban a desaparecer también las condiciones de apertura que habían acogido a los comerciantes y misioneros occidentales.

El cristianismo no fue prohibido hasta 1587, las primeras persecuciones no se produjeron sino hasta 1597, pero a partir de 1612 las autoridades Tokugawa extirparon la reli-

gión cristiana con una resolución implacable y con una gran pérdida de vidas.

El comercio fue intensamente estimulado durante varias décadas más, pero fue sometido también a una fuerte restricción posteriormente.

En 1640 el Japón había adoptado una rígida política de aislamiento nacional.⁴

Durante el tiempo que Hideoshi estuvo en el poder, hubo pocas representaciones de Noh como beneficencia, esto es, para el pueblo; claro signo de que el Noh comenzaba a convertirse en un entretenimiento exclusivo de las clases privilegiadas.

"Los textos fueron ornamentados con fragmentos de la poesía y la prosa del pasado, sin duda para agrandar a los miembros de la corte del Shogun que tuvieran pretensiones literarias; pero eso significó que el pueblo, en general iletrado, que al principio mantuvo al Noh fue gradualmente olvidado por los escritores (o por las obras) que dieron la espalda a los temas didácticos o dramáticos en favor de la excelencia estética".

Aunque Zeami escribió algunas obras en un estilo realista, su trabajo es conocido especialmente por su *yugen*, que significa fascinante, profundo y misterioso, una cualidad poética, tanto en el lenguaje como en el efecto general que producía.

Sedkiera Komachi es quizá el ejemplo supre-

mo del yugen en el Noh. La obra no tiene argumento -unos sacerdotes llevan a un joven discípulo a oír, de una anciana, los secretos de la poesía y gradualmente se da cuenta de que se trata de la célebre poetisa Komachi-, el shite permanece inmóvil virtualmente durante la primera hora de la representación, pero la poesía y la atmósfera que crea, hacen a esta obra increíblemente dinámica".⁵

Hideyoshi heredó al Japón una unidad y hegemonía política que durarían 250 años, llamado el período *Tokugawa*, por Ieyasu Tokugawa su aliado quien a su muerte tomó el poder.

Durante el período *Tokugawa* (1600-1868), el Noh fue designado como ceremonia oficial del gobierno shogunal y como tal recibió un patrocinio especial que se prolongaría hasta la restauración *Meizyi*.

El pueblo, para entonces, se inclinaba más a las representaciones *Kabuki* y *Bunraku* que comenzaban a tomar fuerza, aunque presenciaba espectáculos de Noh que de vez en cuando se llevaban a cabo para éste a modo de beneficencia; siendo en realidad en beneficio de algún templo durante el período *Muromachi*, pero que en éste eran más bien puestas comerciales por parte de los actores.

Algunos samurais practicaban el Noh e inclusive llevaron a cabo representaciones en el Palacio Imperial de Kioto.

Después de Zeami, tuvo lugar el período llamado de

Consolidación del Noh, bajo el gobierno del Shogun Ashikaga Yoshimitsu. Estableció que el teatro estuviera organizado en cuatro compañías y una escuela: Kanze, Komparu, Hosro y Kongo Za (Za significa compañía de teatro) y la escuela Izumi de Kyogen.

Kanze Onnami Motoshigue (1398-1467) era sobreino -hijo del hermano menor- de Zeami, y a pesar de la cercanía con éste, se le involucra con la complicada caída de Zeami y su exilio. Tenían un estilo alegre y brillante de ejecución que capturó la fantasía del Shogun y le obtuvo su patrocinio. En esta época se realizaban los llamados *Kanjin Noh*, o festivales de teatro hechos para el pueblo, con el fin de recabar fondos para algunas obras públicas. Se aumentaba el número de piezas representadas para atraer más público y por lo tanto más fondos. Con el propósito de dar más ligereza al programa algunas de las obras se recortaban y se les llamaba *Han-noh* que significaba mitades de Noh. Los festivales tuvieron primero seis, después siete, nueve y hasta once piezas de Noh, de las cuales dos eran Han-noh. Se cuenta que hubo un festival en el que se llegaron a representar hasta dieciséis. Otro cambio que efectuó era que para el lucimiento del mismo, una pieza entera fue representada por un solo actor. Kanze Kojiro (1435-1518) su hijo, actor *waki*, escribió también obras en las que el waki o antagonista tuviera

una más lucida participación que el Shite, y obras en las que el conflicto tuviera más énfasis. Estas obras casi siempre pertenecieron a la categoría *Guenzai-Noh*. Se les considera heterodoxos, si lo que escribió Zeami era ortodoxo.

Komparu Zenchiku Ujinobu (1405-1470). Esposo de la hija de Zeami, fue en quien éste depositó sus esperanzas. Estudió budismo Zen con el sacerdote Ikkyo, el gran maestro Zen de su época y continuó con las enseñanzas de Zeami en cuanto al yugen, que tuvieron raíz en el Zen. Se preocupaba por elevar el nivel artístico de las representaciones y escribió desde obras como *Bashō* y *Ugetsu* que se siguen representando hasta la fecha; como tratados: *Kabu Zuinoki* (Quintaesencia de la danza y la música) *Rikurin Ichiro* (Seis anillos y una verdad) de contenido puramente filosófico y *Shidō Yōshō* (Resumen de la introducción al entrenamiento de los actores Noh). Estuvo favorecido por Ichijo Kanera, un hombre muy culto e influyente en su época. Las escuelas Kanze y Komparu se impusieron a las otras existentes, y a la fecha, la escuela Kanze es aún hoy, la que goza más influencia.

Durante la época *Meizyi*, después de la restauración solemne del gobierno del emperador, a pesar de que la mayoría de las tradiciones japonesas eran rechazadas en un intento por imitar a las culturas occidentales, paradójicamente

el Noh recibió un fuerte apoyo, por la misma razón: deseaban tener un espectáculo de alto rango para llevar a cabo, y presentar a los visitantes extranjeros, en las ocasiones especiales que lo requirieran. Consideraron al Noh muy parecido a las óperas occidentales, por la fusión de actuación, danza y canto -o recitado estilizado- etcétera; además de que la ópera era el espectáculo de moda en esta época (1868-1911) en occidente para estos mismos menesteres.

Posteriormente, cuando vinieron las guerras, el Noh volvió a tomar fuerza en el sentido en que la tenía durante el gobierno shogunal, como descanso, y terapia de apoyo religioso a los militares que participaban en las luchas, y pasado el período *Meizyi*, cuando el Japón reivindicó sus tradiciones ante sí mismo, como espectáculo que se conservó, sin contaminación alguna del extranjero.

Los hallazgos más importantes del Noh, es decir, los manuscritos de Zeami y sus textos, por ejemplo, se hicieron durante el período *Meizyi* por estudiosos como Yoshida Togo (1864-1918).

Actualmente, las cinco escuelas de Noh: Kanze, Komparu, Hosho, Kongo y Kita siguen trabajando y, además, según datos de la Embajada Japonesa en México, hay muchos aficionados no profesionales que se dedican al estudio del canto *Utai* típico de Noh. El problema reside en los músicos, con

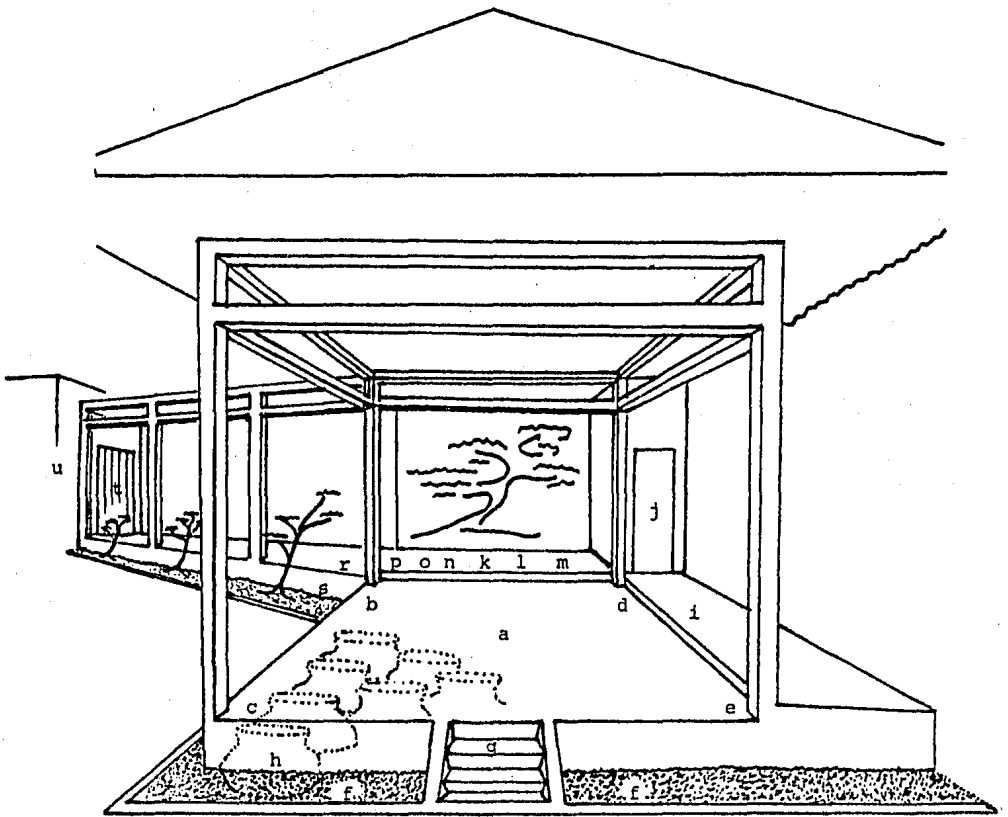
quienes se cuenta en número limitado para estas representaciones, pues son pocos los que se dedican a esta especialidad.⁶ De todas maneras se sigue representando ante auditorios pequeños, y como durante tanto tiempo fue un espectáculo patrocinado y disfrutado sólo por las clases privilegiadas, para darle facilidad a mayor número de personas, conocerle y disfrutarle, el gobierno ha disminuido los impuestos a estas representaciones y a sus integrantes.

1.2 EL NOH COMO ESPECTACULO

1.2.1 El escenario

El escenario del Noh, propiamente dicho, es una plataforma de madera muy pulida de 6 x 6 m levantándose unos 85 cm del piso (a), en cada una de cuyas esquinas se yergue una columna que sostiene un techo clásico japonés que sirve para recrear el ambiente de las representaciones originales que en los antiguos tiempos tenía lugar al aire libre.

Cada columna tiene una utilidad codificada específica; así, desde el punto de vista del espectador, la columna de atrás a la izquierda es la llamada "columna del shite" o protagonista (b) junto a la cual dicho personaje se sitúa cuando no está en acción; la columna de adelante a la iz-



quierda es llamada *Metzuke bashira* (c) es la esquina o columna de referencia; como el uso de la máscara impide un tanto la visión del actor que la usa es más fácil de localizar una columna que le marca el límite de la plataforma del escenario mientras danza, la columna de atrás a la derecha es la llamada "lugar del flautista" (d) y el ejecutante de dicho instrumento se sitúa junto a ésta: la columna de adelante a la derecha es la llamada "columna del waki" (e) deuteragonista y junto a ésta es donde dicho persona se sitúa.

Todo el escenario está rodeado, abajo, por una franja de piedras blancas llamada *Shira-su* que tiene un significado ritual: sirve para rodear "lo sagrado" (f).

Del centro de la parte delantera del escenario baja una escalinata por encima del *Shira-su* y llega al lugar que antiguamente pertenecía al Shogun o generalísimo y sus acompañantes. Esta escalinata tiene también un significado metafísico: sirve para unir lo sagrado (el espectáculo de Noh) con lo profano (los dirigentes políticos) el mundo de los dioses y los espíritus que se representan en el escenario con el mundo de los hombres que lo contemplan (g).

Con el fin de aumentar la resonancia en el escenario, especialmente de las pisadas, ya que determinada cantidad de golpes en el piso, al comenzar o terminar una danza o discurso

so por cada uno de los personajes, es una señal precisa para los músicos o los otros actores, bajo la plataforma del escenario de Noh -y fuera de la vista del público- hay una serie de jarrones vacíos, semienterrados, que dan una calidad particular y reverberación al sonido (h).

A la derecha del escenario, y a todo lo largo, se extiende una grada de aproximadamente 1.20 m de ancho sobre la que, en doble fila, se sienta el coro (i) a la altura de la columna del flautista; limita con un muro en el que hay una pequeña puerta llamada "puerta de los nobles" (j) por la que el coro entra a ocupar su lugar.

En la parte de atrás del escenario, y constituyéndose como acceso al mismo, se levanta otra grada una plataforma del shite, llamada *Atoza* (k) en la que se encuentra el lugar de los músicos *Layashi-Kata*. Estos son cuatro: de derecha a izquierda, primero el flautista, que se coloca junto a la columna que lleva su nombre, después el ejecutante del *ohsuzumi* (l) (tambor de tamaño medio), junto a éste el del *kotsuzumi* (m) (tambor más pequeño) y más a la izquierda está el ejecutante del *Taiko* (n) (tambor aplanado de mayor diámetro), colocado sobre un soporte pivote.

En la misma plataforma, atrás a la izquierda se sienta el actor o los actores de *Kyogen* (interludios cómicos

que se representan entre la presentación de las distintas obras Noh que forman un programa (o) y más a la derecha los *Koken* o ayudantes, que se encargan de la utilería y de asistir al shite en sus cambios de vestuario si ocurren en escena (p).

En la parte trasera del atoza, se levanta la pared, a modo de ciclorama llamada *Kagamita* (q) sobre la que está pintado un pino japonés, cuyo significado es felicidad y larga vida, única ambientación para todas las obras Noh, sin importar que éstas sucedan dentro de un palacio, o en una playa a la luz de la luna. "Este árbol sigue el modelo del pino Yogo del santuario sintoista Kasuga en Nara. Antiguas leyendas cuentan que el viejo que bailaba bajo ese pino resultó ser el Dios del templo".⁷

La tradición popular vincula al pino con los espíritus de los dioses: el pino atrae a los dioses, hace visibles a los dioses. Por consiguiente, representar la obra bajo un pino, significa que los dioses descienden en los actores que los reflejan. Y he aquí una fusión de los cultos dominantes en el Japón: un pino, una ambientación de tradición Shintoista en la que los dioses son los antepasados y las fuerzas de la naturaleza, en un escenario en el que se presentan obras cuyos textos tienen una fuerte influencia del budismo, sea ésta Amidista o Zen.

De la izquierda del atoya sale un puente, que llega a medir hasta 15 m de largo, llamado *Hashigakari* por el que antes de la representación aparecen los músicos y a lo largo de ésta los personajes (r).

El recorrido puede significar un largo viaje, idea que se refuerza con un canto especial llamado *michiyuki* o andar en camino (canto del viajero), al final del cual, se supone que el personaje ha llegado a su destino.

A lo largo del *hashigakari* están sembrados tres pinos (s) siendo mayor el más cercano al escenario y decreciendo los otros dos gradualmente para dar una idea de perspectiva, de lejanía.

El *hashigakari* se remata con una cortina con cinco franjas de distintos colores que se levanta por medio de dos troncos de bambú, llamada *Aguemaki* (t), que lo divide del "cuarto de los espejos" o *Kagaminoma* (u) que hace las veces de un camerino con sus implicaciones rituales: el actor, una vez ataviado, frente a estos espejos se pone la máscara y realiza una especie de ejercicio de concentración en el que deja que la personalidad de la máscara, de su personaje, se apodere de su cuerpo.

Antes de la representación el coro entra y ocupa su lugar, inmediatamente después los músicos y los ayudantes ha

cen lo mismo, posteriormente, se inicia la música y los personajes aparecen según las indicaciones de cada libreto, al final, todos desaparecen en orden inverso, esto es: primero salen los actores, después los músicos y por último el coro.

Cabe aclarar que en el teatro japonés clásico, trate se del Noh, Kabuki o Bunraku, al igual que en otras tradiciones teatrales clásicas occidentales (como el teatro griego y el isabelino), son sólo actores, no actrices, quienes toman parte en las representaciones, aunque se trate de papeles femeninos.

1.2.2 La música

Los cuatro instrumentistas se sientan en sus respectivos espacios del panel del fondo sobre el cual está representado un pino en forma estilizada, frente al público, y deben considerar que sus movimientos se hallan en todo momento en armonía con dicho pino.

Es importante que los instrumentos creen la atmósfera necesaria para el canto y la danza en una obra, puesto que se trata de un drama lírico, pero no deben interferir de manera alguna ni sobreponerse a la actuación del bailarín, por esta razón el movimiento de las manos de los músicos durante la ejecución ha sido formalizado conforme a un esquema establecido.

En el extremo derecho se sienta, en el piso, el intérprete de la flauta, que es un instrumento de bambú de aproximadamente 38 cm de largo con 7 agujeros.

A la izquierda del flautista se coloca el ejecutante del *ô-tsuzumi* (tambor de rodilla), usa un pequeño banco plegadizo durante las intervenciones de su instrumento a lo largo de la obra, se lo coloca sobre el muslo izquierdo y golpea con los dedos de la mano derecha.

Continuando hacia la izquierda, se coloca, también usando un pequeño banco plegadizo, el ejecutante del *Ko-tsuzumi* o "pequeño tambor de hombro".

El parche de ambos tambores es de vaqueta y se secan sobre brasas de carbón antes de cada función:

En el extremo izquierdo se coloca, sobre el piso, el ejecutante del *Taiko*, o "tambor bajo". El parche de este instrumento también es de vaqueta y se golpea con dos palillos, tiene un diámetro mayor al de los dos tambores anteriores y está colocado sobre un soporte pivote.

En el Noh, la flauta es el único instrumento que lleva la melodía, y los otros tres, como instrumentos de percusión, marcan el compás, con extrema precisión. Esta cuidadosa medida del tiempo musical es un factor indispensable para

establecer la relación entre la música, el canto y la danza.

No es posible la improvisación en ninguna representación de Noh.

Cada sonido está escrito en el libreto, siguen una partitura precisa, pero la flexibilidad del ritmo y el tiempo dan al actor la capacidad de darle a su interpretación un cariz muy individual.

La orquesta de Noh difiere de la del teatro Kabuki, no sólo por el número de músicos, sino también porque en esta última predomina el *shamisen*, instrumento de cuerda procedente de Okinawa.

Este factor remite también a las danzas ceremoniales japonesas llamadas *Bugaku* en las que había, de acuerdo a la tradición china del Libro de las mutaciones, del Ying y el Yang, una división entre la música de mano derecha en la que sólo se usaban instrumentos de viento y percusión, y la música de mano izquierda en la que se usan instrumentos de viento, cuerda y percusión, como se dijo anteriormente.

1.2.3 El texto

Combinación de prosa y poesía dentro de una precisa estructura es lo que, en primera instancia, podría definir a las piezas de Noh.

Sin importar el tema del que se trate, las obras de este teatro, constan de tres partes principalmente: *Jo* o planteamiento, *Ha* o desarrollo y *Kyu* o finale. Este esquema se traslada también al desarrollo de un programa completo de obras Noh, que en su forma clásica consta de cinco piezas con sus respectivos interludios *Kyogen*, que como entremeses se ejecutan entre ellas, y son algunas veces parodias de lo que en serio ocurre en la obra Noh precedente, en otras parodia con veladas referencias a la situación política correspondiente a su actualidad, en otras moralizante por medio de la risa y en algunos casos narración de un suceso cuyo patetismo produce una risa amarga.

El orden en que se ejecutan las piezas Noh en un programa clásico es:

- | | |
|-------------|--|
| Kami-mono | Piezas de dioses, en las que se representan deidades shintoistas o sucesos regocijantes. |
| Shura-mono | Piezas de combate, en las que se representan famosos guerreros y son generalmente relatos de sufrimiento y tormento imbuido de una fuerte enseñanza budista. |
| Kasura-mono | Piezas llamadas de pelucas, o piezas femeninas en las que se representa a jóvenes y hermosas mujeres en una amable atmósfera, cantan la ob- |

sesión del amor para después bailar elegantes danzas. Género sumamente lírico y fantástico.

Guenzai-mono Piezas basadas en hechos reales o personas vivientes; en este género se incluyen también las piezas lunáticas, piezas en las que aparece gente demente, llamadas *Kyojo-mono*.

Kiri-mono Piezas finales; en éstas los protagonistas son generalmente seres sobrenaturales: ogros, demonios duendes, a veces vencidos por héroes de la historia, a veces apaciguados por grandes sacerdotes budistas, o demonios o duendes amistosos que traen con ellos bendiciones y se presentan en ocasiones auspiciosas. Tienen un ritmo rápido y vivaz.

Los textos se llaman *Yokyoku*, que se traduce literalmente como libreto de canto, y tienen en su parte lírica (en verso) toda la riqueza de la poesía clásica japonesa: las estrofas irregulares de cinco y siete sílabas *Tanka* (treinta y un sílabas) citas y semicitas de poemas chinos y pasajes budistas que la sociedad culta de aquella época manejaban con cierta soltura y costumbre y las palabras eje (*kake-kotoba*) que unidas a la sílaba anterior o posterior a ésta forman un sentido distinto, creando, como dice Donald Keene, "en la Literatura Japonesa", el efecto de un cuarteto de cuerda. Se

percibe asimismo una melodía general en la que se distinguen las secuencias creadas por cada uno de los instrumentos. Otra de las fuentes de inspiración para las piezas Noh son las historias contadas por el Guendji Monogatari de Lady Murasaki (considerada la más grande novelista de Japón) sobre todo para las piezas de pelucas, y las del Heike Monogatari, anónimo que cantaban los juglares sobre las gestas de combate de los clanes rivales, Taira y Minamoto, que son el material de casi todas las piezas de batalla.

Zeami requería que el lenguaje que se usara en el Noh, siguiera los principios de la elegancia Yuguen, por lo que el Noh, a diferencia del Kyogen excluye el lenguaje coloquial de la época y se basa en el lenguaje de la literatura clásica anterior, como el Guendji Monogatari. Por otra parte, "el lenguaje plenamente poético sólo es usado por el Shite o protagonista y en los utai o cantos del coro en referencia a las acciones o palabras del shite, ya que de ser usados por personajes secundarios, desaparecería la atención debida al protagonista".⁸

1.2.4 La máscara

La máscara es uno de los elementos más importantes del teatro Noh. Solamente la usa el Shite (protagonista) y en todo caso su acompañante (tsure). Y no se usan en caso

de que el protagonista sea un papel de niño, generalmente.

Son de madera tallada y laqueada y su elaboración en sí se convirtió en un arte por méritos propios, inclusive llegaron a tomar el nombre de los artistas que las fabricaron, como Magodyiro, por ejemplo y hay máscaras con títulos y con historia.

Hipotéticamente, la máscara llegó a Japón desde Grecia pasando por Asia Central (Persia), India, China, de ahí a Corea y por último Japón.

Difieren de las máscaras griegas en varios factores: las máscaras en Grecia tenían una expresión exagerada ya que se usaban en grandes escenarios y a bastante distancia del público, por esta misma razón son más grandes; las máscaras de Noh son ligeramente más pequeñas que el rostro dadas las reducidas dimensiones de los foros para Noh.

Las máscaras en Japón se usan también en las danzas Bugaku que son, a semejanza de las griegas, mayores, pues las ejecuciones de este arte se llevan a cabo al aire libre y ante públicos mayores.

En su fabricación se usan maderas duras y ligeras, como las de roble.

Se clasifican en varios grupos:

Okina-men	Ancianos de carácter felizmente auspicioso;
Dyinki-men	Seres sobrenaturales: fantasmas, demonios, hadas, espíritus, y deidades Shinto;
Dyo-men	Ancianos sin carácter auspicioso;
Otoko	Hombres jóvenes o de mediana edad, héroes incluidos;
Chigo-men	Muchachos jóvenes;
Onna-men	Mujeres, que a su vez se dividen en:
Magodyiro	Nombre del maestro escultor que sólo produjo y firmó máscaras de mujeres; de ahí su nombre, se usan para papeles sobrenaturales, como espíritus femeninos, de plantas, flores y hadas;
Koomote	Mujer joven inmaculada o virgen;
Zo-onna	Mujer de mediana edad a madura, cutis blanco, labios entreabiertos, rojos, el inferior protuberante, entre los que se asoman los dientes laqueados en negro, y las cejas pintadas como una

una sombra apenas, a una altura superior a la de su lugar natural, imitando los afeites usados por las mujeres refinadas del Japón imperial y feudal. Se consideran de una belleza misteriosa;

Uba-men Ancianas, siempre en el papel de villanas;

Máscaras especiales De personajes históricos, por ejemplo.

Antes de cada representación, el actor, en el cuarto de los espejos, se concentra en la contemplación de su máscara antes de ponérsela, ya completamente ataviado, así la esencia del personaje que ejecutará, representado por la máscara, toma completa posesión de él, la máscara toma el control sobre el actor y no viceversa, y el encanto de este ritual nos remite a la esencia del teatro, la completa identificación con el personaje. Durante la representación el movimiento que se le da a la máscara produce varias expresiones: al colocarla mirando ligeramente hacia abajo, en una máscara de mujer, por ejemplo, los ojos se ven entrecerrados al igual que los labios, se destaca más la frente ancha y la expresión se torna triste. A este movimiento se le llama *Kumoru* que significa "nublarse". Al mirar la máscara ligeramente hacia arriba, los ojos y los labios parecen abrirse,

logrando una expresión risueña o soñadora. A este movimiento se le llama *Te-asuy* y significa "iluminar o irradiar". Pero ante la imposibilidad de representar en una sola máscara la infinidad de expresiones que se dan por los distintos matices psicológicos de un personaje durante el desarrollo de la anécdota de una representación, los japoneses tomaron el principio Zen de la "expresión inexpresiva" como la máscara no lo puede representar todo, no expresa precisamente nada y así lo expresa todo, puede tener todas las expresiones pues no tiene ninguna de ellas y la máscara se convierte en algo simbólico y abstracto.

W. B. Yeats decía que: "La máscara del Noh es un sustituto artístico a la vulgar realidad de la cara de un actor".⁹

1.2.5 La utilería

De acuerdo con los principios Zen que dominan el arte Noh, el escenario y las representaciones se caracterizan por la austeridad: pocos actores en escena, una sola escenografía y por lo tanto una utilería, como las máscaras, se puede calificar de abstracta. Son implementos que en un solo trazo definen qué son. La utilería se divide en dos grupos: *Tsukunimono* (cosas ficticias, literalmente, utilería mayor) como las barcas y las carrozas que son realmente un ma

co en el que cabe uno o dos personajes, pero que convencionalmente implican que viaja más gente con ellos, como por ejemplo en la barca, cabrá el shite y el tsure solamente pero se asume que todo un ejército viaja en la barca con ellos, y en la carroza, sólo cabe el shite, pero el tsure, aunque esté fuera del armazón que la representa, viaja con él. Como una excepción podríamos nombrar la gigantesca campana usada en *Ōôjôji*. *Kodogu* es el nombre que se le da a la utilería menor, que consiste en: espadas, dagas, escobas, pequeños barriles de sake y la más importante es el abanico.

El abanico en japonés simboliza la ceremonia, lo ritual, y todos los miembros del coro lo llevan plegado en el cinturón de su kimono. Los actores de Noh lo utilizan como prolongación de la mano. A veces un determinado movimiento del abanico tiene un significado específico, pero no siempre ocurre así:

"Los abanicos se hallan clasificados y diseñados de acuerdo al carácter de las piezas y de los personajes: referido a las piezas de la tercera categoría, la de mujeres, si su protagonista es una joven, lleva un abanico decorado con flores de colorido brillante que indica el esplendor de la juventud, pero si se trata de una anciana, el diseño lleva flores de otoño".¹⁰

1.2.6 El vestuario

La brillantez del vestuario del Noh libera de toda

impresión de severidad que pudiera haber sido creada por la desnudez del escenario, la música o los mesurados ademanes de los actores. En contraste con los demás elementos, el vestuario se caracteriza por su brillantez, lujo y elegancia, y persiguiendo esta última, se sacrifica inclusive el realismo.

Una pescadora o un leñador pueden exhibir ropas tan finas como la usarían un cortesano o una princesa. Para distinguir la dignidad de los personajes, la ropa que se usa bajo el kimono, que queda visible en el cuello, tiene distintos colores, de los cuales el blanco es el que significa una persona de más alto rango, el rojo para los personajes jóvenes, auspiciosos de buena fortuna y los espíritus, azul claro para temperamentos tranquilos y azules oscuros, ultramarino inclusive para papeles más fuertes. El verde claro usado para los criados, y el café empleado para los ancianos, son de los que menos dignidad implican.¹¹

En las piezas de mujeres además, se dividen los trajes en: vestuario con color y vestuario sin color. El color al que se refieren es el rojo.

Una mujer usando más rojo en el vestuario, implicaría que se trata de una mujer más joven y más bella y viceversa hasta llegar a los "incoloros" vestuarios de las ancias

nas. El espectador queda deslumbrado con solo ver el vestuario del Noh -llamado *shosoku*- y su máximo esplendor lo alcanzó durante el periodo *Tokugawa* (siglos del XVII a XIX).

1.2.7 La danza

La danza del Noh, puede ser más difícil de entender para los occidentales que la misma música de este teatro. Muchos de los movimientos que en el Noh se consideran danza son más bien solemnes circunvoluciones en el escenario. Entre más solemne sea la obra, más estática es, o sea, más austeros son los movimientos que en el transcurso de ésta se llevan a cabo. La danza en el Noh está precisamente marcada, por ejemplo: "Cuando el coro canta ciertas sílabas de tal poema hay que dar cuatro pasos hacia adelante comenzando con el pie izquierdo, y cuando dice tal o cual cosa se abre el abanico". Hay alguna excepción, como las danzas llamadas *ramboshi* (literalmente danzas salvajes o ritmos salvajes) en que los movimientos tienen cierta ligereza y mayor ornato, lo que haría pensar más en "coreografía".

En fin, la danza en el Noh, en general llamada *Shimai*, tiene sus principios básicos de postura que como consecuencia estiliza los movimientos del actor. Para comenzar hay que jalar hacia atrás lo más posible el maxilar inferior; con esto, la postura de todo el cuerpo se yergue notablemen-

te. La indicación no es "pararse derecho" pues al hacerlo la mayoría de la gente jala los hombros hacia atrás dando mucha rigidez a sus movimientos. Los hombros deben estar relajados y los brazos caer gracil y naturalmente a los lados del cuerpo, eso mismo les dará ligereza a sus movimientos. La parte baja de la espalda debe jalarsse ligeramente hacia atrás también, sin que esto implica "sacar las nalgas". Las rodillas siempre flexibles pero no demasiado flexionadas y siempre hay que comenzar los pasos con los talones, así los pulgares de los pies se curvan ligera y naturalmente hacia arriba, un poco lo que en pantomima se llama caminar "rodando" que disminuye el muelleo del cuerpo, y parece que éste se desliza.

La energía del cuerpo entonces se concentrará en el abdomen, y es bueno que sin hacer un gran esfuerzo consciente, el actor procura que la energía se mantenga ahí.

Este preciso marcaje de los movimientos tiene su razón de ser. Levantar un brazo u ocultar el rostro o la máscara tras del abanico en el momento preciso puede decir mucho sobre un personaje y su carácter.

Otro factor al que se le da mucha importancia son los ojos. Un actor con ojos estáticos puede ser poco atractivo en escena, y a veces, una sola mirada dice mucho más de

las emociones de un personaje.

Hay dos movimientos (ritmos) propiamente dichos: el *Mai*, que es la danza y el *Kataraki* que se traduciría como movimientos salvajes o violentos y dentro de estas dos variantes se clasifican las danzas de Noh.

Además de esta clasificación por ritmos, hay distintas clases de danzas que toman sus nombres dependiendo de las obras en las que están incluidas y el personaje que las interpreta, así en las obras del primer grupo, Kami-mono o piezas de dioses existen:

Kami-mai	Danza de los dioses;
Kataraki-gaku	Danzas extraídas del Bugaku:
Shinnojono-mai	Danzas especialmente solemnes, estáticas y lentas;
Chunomai	Danzas de deidades femeninas;
Kagura y Shihimai	Danzas del león, cuando aparece el león blanco como shite -deidad shinto-.

En las piezas de guerreros, *Shura-mono*, la danza típicamente ejecutada por el personaje principal se llama *Kakeri*.

En el tercer grupo, *Kazura-mono*, piezas de pelucas o piezas femeninas, se cultiva la elegancia de los movimientos

especialmente y las típicas formas dancísticas de este grupo son: *Jonomai*, danza de mujer, de tiempo muy lento y *Chunomai*, dependiendo de la trama.

En las obras del cuarto grupo, *Guenzai mono*, se incluyen danzas como el *Chunomai* o el *Kakeri*, si el personaje -espectro o deidad- lo requiere, además de otras como el *Inori* o *plegaria*, danza por medio de la cual un espíritu o fantasma es apaciguado y el *Iroe*, que es más bien el suave deslizarse del shite por el escenario.

En las obras del quinto grupo, *Kini-mono*, por la misma sobrenaturalidad de sus protagonistas, se usan las danzas propias de deidades, pero se limitan a ser las de tiempo más agitado para contribuir a la brillantez del efecto que producen, tienen prioridad el *Ramyoshi* y el *Hataraki* sobre el *Mai*, independientemente de la historia que se trate.

1.2.8 Kyogen

"El texto de los interludios es, ocasionalmente, de interés, pero, aun cuando sea repetitivo y hasta carente de un valor dramático o literario, sirve a propósitos legítimos; en términos de puesta en escena da al shite tiempo para cambiar su vestuario y a veces su máscara; y en términos dramáticos da lugar a que en el desarrollo de la obra regrese el tiempo -para mostrarnos después del interludio, que ha interrumpido el paso del tiempo, a eventos que sucedieron mucho antes de los que se presentaron en la primera parte. El texto del Kyogen, por su extrema sen

cillez y cercanía al mundo de las experiencias cotidianas acentúa la distancia que nos separa del mundo de la muerte, del mundo del shite en sus diferentes manifestaciones. Si el intervalo fuera un vacío -veinte minutos en los que el público sale a los pasillos del teatro- las dos mitades de la obra podrían separarse, y seguramente uno no percibirá tan fuertemente la sensación de que es el mismo personaje (el shite) quien reaparece ante nosotros con un aspecto distinto".¹²

El repertorio de Kyogen se clasifica de acuerdo a distintas consideraciones:

- I. De la naturaleza del punto del que parte su comicidad:
 - a) Juegos de palabras. En cuanto a la confusión creada por el uso inteligente del idioma japonés, que tiene muchos homófonos;
 - b) Partiendo de las situaciones cómicas dadas por los modales de las clases sociales bajas;
 - c) De las situaciones cómicas o sátiras hechas por el contraste en el comportamiento de los individuos de clases bajas y los individuos de clases altas;
 - d) Sátira o situaciones cómicas creadas por la diferencia de costumbres entre los individuos provenientes de distintas regiones

de las provincias japonesas;

- e) Kyogen de situaciones irónicas, "del sabor dulce-amargo de la vida";
- f) Kyogen de la alegría de vivir;
- g) Kyogen de felicitaciones. Referentes generalmente a algún suceso específico que se celebra;
- h) Kyogen como apunte de situaciones o modales interesantes;

II. De acuerdo a los tipos de personajes que intervienen en ellas:

- a) Kyogen de seres humanos;
- b) Kyogen de entidades no humanas, casi siempre fantasmas;
- c) Kyogen de seres sobrenaturales, o humanos con poderes especiales, una especie de semi-dioses;
- d) Kyogen de monstruos.

III. De acuerdo con el número de personas que aparecen en la obra:

- a) Kyogen de un solo personaje;
- b) Kyogen de dos o tres personajes;
- c) Kyogen cuatro o más personajes;

Las obras Kyogen de un solo personaje son excepcionales, más frecuentes son las de dos o tres personajes y se les considera suficiente para dar lugar a una auténtica representación del género.

- IV. De acuerdo a los elementos de discurso, canciones o danza. Generalmente predominan aquellas que hacen mayor uso del discurso y este inciso da lugar a tres clasificaciones:
- a) *Serifu-Kyogen*; *serifu* significa discurso, texto, palabras;
 - b) *Kayo-Kyogen* quiere decir cantos, canciones;
 - c) *Mai Kyogen*; *Mai* es danza.
- V. En la mayoría de los casos las obras Kyogen tienen su propia historia y composición, pero algunas de ellas son parte o parodia de alguna obra de Noh, y así se clasifican:
- a) Kyogen puro;
 - b) Kyogen basadas en obras de Noh;
 - c) Kyogen que incluyen características de ambos grupos.
- VI. En las obras Kyogen puede usarse o no usarse la máscara, de acuerdo con el tema del que se

trate, de esto depende la clasificación en:

- a) Kyogen sin máscara;
- b) Kyogen con máscara que a su vez se dividen en distintos géneros, dependiendo de la máscara empleada:
 - 1. Kyogen con máscara de deidades Shinto o búdicas;
 - 2. Kyogen con máscaras de espíritus;
 - 3. Kyogen con máscaras de animales. Estos son en su mayoría zorros, perros, monos, tejones, bueyes o milanos (ave rapaz).

Las máscaras de Kyogen aún para los animales presentan rasgos humanizados y su valor artístico no es tan altamente cotizado como las máscaras de Noh.

VII. También se clasifican de acuerdo con el grado de dificultad que presentan, la cantidad de ensayo que requieren y la experiencia del actor o actores necesaria para representarles:

- a) Hira-mono. Pieza sencilla para el principiante;
- b) Ko-narai. Pieza sencilla o de poco ensayo;
- c) O-narai. Pieza que requiere mucho ensayo;

- d) Omo-narai. Pieza difícil que requiere mucho ensayo;
- e) Goku-omo-narai. Pieza muy difícil, que requiere de muchísimo ensayo.

Otra clasificación frecuente es la que se hace alrededor del carácter del shite y su intervención en el interludio. Casi siempre usada por la escuela Okura.

1. Waki Kyogen. Acompañan a las obras Waki Noh, y es el grupo que se coloca al principio del programa. Como introducción tiene un contenido lleno de paz y buenos auspicios e inducen al público a la sonrisa.

2. Daimyo Kyogen. Las historias de este grupo se refieren a un daimyo tirano y fanfarrón del que se descubre que es tonto y de poco carácter, dando lugar a la burla de sus subordinados.

3. Shomyo Kyogen. También llamado Taro-Keja Mono, ya que el Taro-kaja, o actor secundario es el más activo en la obra. Es de un carácter parecido al del "gracioso" del teatro occidental y combina las características de ser astuto y estúpido, inteligente y exasperante y las situaciones cómicas se dan por el contraste entre éste y el rol primario.

4. Muko-Onna Kyogen. *Muko* significa pretendiente o novio, y *Onna*, mujer.

En este grupo se incluyen todas las situaciones cómicas referentes a parejas hombre-mujer, desde el novio inexperto que comete desatinos al pretender a una chica por no estar del todo enterado de las convenciones sociales, hasta los matrimonios de mujeres agresivas y corpulentas con hombres débiles, timoratos e ignorantes.

5. Oni-Yamabushi Kyogen. *Oni* significa ogro, y *yamabushi*, monje. Se agrupan aquí las obras en las que se presentan monjes u ogros que supuestamente tienen poderes sobre naturales y de quienes se descubre que ni poseen esos poderes y además son estúpidos.

6. Shukke-Zato Kyogen. En este grupo se incluyen las obras que tratan de los monjes (*Shukke*) de moral dudosa o relajada y de las miserias de los ciegos, contrahechos y demás tipos de inválidos (*zato*).

7. Atsume Kyogen. En esta clasificación se agrupan las obras que no pertenecen a ninguna de las clasificaciones anteriores.¹³

1.2.9 El entrenamiento de los actores

Comienza desde la infancia, un niño, hijo de actor, oye a su padre ensayar o instruir nuevos discípulos en su casa y toma las inflexiones propias de la técnica del Noh, co-

no nosotros pudiéramos haber tomado las de una conversación cualquiera. Así, comienza su entrenamiento desde la cuna y se convierte en una tradición de tipo hereditario. Los especialistas de Noh consideran que esto es indispensable, y es muy difícil que una persona fuera de este grupo, por muchas que sean sus facultades llegue a tener notoriedad, ya que el *pedigree* del actor muchas veces le abre más puertas que su talento. A los dieciséis años casi siempre debutan en una parte *Tsure* (o auxiliar) de la especialidad que les corresponda ya que los hijos de shites, serán siempre shite y los de wakis serán siempre waki y un actor hijo de waki, no importa lo apto que sea no puede pretender ser el shite de ninguna obra aunque hay obras en las que el papel de waki es especialmente más lucido o importante. En algunos casos cuando un actor proviene de una tradición especialmente rancia, llegan a debutar a los doce o trece años, y despliegan más que la perfección de la interpretación, lo que Zeami llama "la flor del encanto infantil". Primero, frente a frente en una mesa se sientan el maestro y el alumno, quien repite precisamente los textos y las inflexiones que el maestro les da, que a su vez es la repetición exacta de lo que éste aprendió de su maestro y así sucesivamente: una tradición de siglos atrás.

Después de haber aprendido a recitar de modo impeca-

ble -nunca se les pide que "trabajen la emoción" o cosas similares, sino que repitan las inflexiones tradicionales exactamente- se les enseña a repetir con la misma precisión los movimientos que la parte necesita para ser ejecutados, y después texto y movimiento juntos siempre con la misma exactitud.

Los primeros papeles que desempeña un actor debutando ya como principal de la categoría que le corresponde, son papeles de jóvenes que requieren más de un despliegue de agilidad y ligereza, para después y sólo después de mucha experiencia adentrarse en los papeles estáticos de los ancianos que requieren mayor proyección y trabajo interno que se da sólo cuando ya han cumplido los requisitos de precisa repetición para que ésta no se deforme.

El entrenamiento no se termina sino hasta después de la última aparición que el actor haga en su carrera.

1.2.10 Las escuelas de Noh

Las cinco escuelas tradicionales de Noh son: *Kanze*, *Hosho*, *Komparu*, *Kongo* y *Kita*. *Kanze* y *Hosho* son las más grandes y las que juegan un importante papel. Las escuelas difieren en algunos textos o entonaciones que conservan de su tradición principalmente en las partes en prosa de las obras y en el número de éstas que por distintas razones tie-

nen en repertorio, Kanze las más, Komparu las menos. Otra diferencia puede ser la terminología que usan para hablar a sus actores, prepararlos, y ligeras variantes en el estilo de interpretación que sólo pueden ser apreciados en todo caso por un criterio especializado; en fin, son sutilezas en la manera de lograr un resultado a la larga similar, sobre materiales similares.

Lo mismo sucede con el Kyogen. Hay dos escuelas principales: *Izumi*, cuyos textos se acercan más al japonés moderno, y *Okura*, que es una escuela más tradicional. Por lo tanto su repertorio tiende a ser bastante distinto.

El Noh es un teatro, como dice Donald Keene, que con la máxima austeridad de factores, conjunta, con el intenso trabajo de sus ejecutantes, en la danza y el canto, una gran gran deza expresiva que sólo será verdaderamente comprendida por el espectador que haga esfuerzos similares a los de sus ejecutantes para entender este siempre fascinante arte.

Notas al Capítulo I

1. Imoos, Thomas. *Japanese Theatre*, p. 68.
2. Yoshinobu, Inoura. *A History of Japanese Theatre*, vol. I, p. 28.
3. Whitney Hall, John. *El Imperio Japonés*, p. 67.
4. *Ibid.*, p. 123.
5. Keene, Donald & Tyler, Royall. *Twenty Plays of the Noh Theatre*, pp. 3/n, *The Conventions of Noh Drama*.
6. Bowers, Faubion. *Japanese Theatre*, pp. 218-219.
7. Sakai, Kasuya. *Introducción al Noh, Teatro Clásico Japonés*, p. 46.
8. *Ibid.*, p. 61.
9. Keene, Donald. *La Literatura Japonesa entre Oriente y Occidente*, p. 68.
10. S. Kasuya, *op. cit.*, p. 58.
11. Keene, Donald. *Nô, The Classical Theatre of Japan*, p. 74.
12. K. Donald & T. Royall, *op. cit.*
13. Y. Inoura, *op. cit.*, pp. 126-130.

CAPITULO II

ALGUNOS PARALELISMOS CON LAS TRADICIONES
TEATRALES CLASICAS OCCIDENTALES

Evocar el origen sugiere una fuerza creadora, fértil, otorgadora de vida a la que todos los pueblos, cada uno a su manera, rindieron culto: rituales para agradecer, complacer y estimular la continuidad de sus dádivas ciclo tras ciclo. Estos ritos se enriquecieron, complicaron, diversificaron y abstraieron conforme evolucionaron las ideas de los pueblos que los practicaban y en este proceso tuvo su origen el teatro. El sacerdote, el *shaman* o cualquier otro mortal determinado se ataviaba y enmascaraba para representar esa fuerza divina que visita el mundo del hombre en alguna ocasión determinada. Lo religioso da lugar a lo filosófico o a lo satírico -secular, de todos modos- pero la raíz es la misma.

2.1 EL ORIGEN RITUAL DEL ESPECTACULO

En la Grecia clásica fueron los ritos de fertilidad practicados en la temporada de la vendimia y los juegos agónicos (del griego *agonistés* -contrario, o sea competencia de fuerza o de ingenio) los que dieron lugar al teatro.

El primero fue el culto a los dioses telúricos, esto es, a los que habitaban dentro de la tierra. Era un ritual

complejo de iniciados en el que Démeter lloraba de pesar por que Plutón había raptado a su hija Proserpina. Ella la buscaba en medio de gritos de dolor. Proserpina al ver el estado en que se encontraba su madre pide autorización a Plutón para regresar con ella. Así Proserpina vive con su madre durante nueve meses (primavera, verano, otoño) y con su marido los tres meses correspondientes al invierno. Este rito involucra dos factores:

- a) El mímico -de origen elemental en la naturaleza del hombre, y
- b) El patético -entendiéndose por esto la capacidad de sufrimiento, de angustia, representado por Démeter, y que da lugar a la tragedia.

El otro ritual era el dedicado a Dionisios. Se efectuaba después de la cosecha de la vid, durante la vendimia, y se le llamaba *Ditirambo*. Este era el culto al dios que liberaba a los hombres por medio de la embriaguez. Se pisaban las uvas y con las heces del vino se teñía la gente, se sacaba la estatua del dios de su templo, se hacían libaciones, se regresaba la estatua del dios al templo y se le hacían ofrendas, que al ser aceptadas, prometían una buena cosecha al año venidero. Era importante la participación de las mujeres en este rito, ya que representaban el papel de las Ménades (Báquides).

El carácter orgiástico de esta celebración muestra un intenso sentimiento de plenitud vital, de renovación de la naturaleza y de alegría. Se considera antecedente de la comedia. Con el tiempo se combinan estos rituales y la algaraza se mezcla con el grito de dolor de Démeter en busca de su hija.

En el Japón, en la antigüedad, durante la época de la siembra se formaban grupos de bailarines, que acompañados de flautas y *sásaras* (truncos de bambú cortados en forma de escobillas que se repercutían unos con otros) animaban a la gente para trabajar. Esto les proporcionaba armonía en la labor y por lo tanto armonía con los espíritus de la naturaleza, que eran las deidades Shinto. Surgió entre las clases campesinas, pero se fue infiltrando a otros estratos de la sociedad, y se cuenta que los nobles se disfrazaban de campesinos para cantar y bailar con ellos. Fue evolucionando y cambió de ser una danza exclusiva del trabajo a un canto y baile fuera del trabajo, que se realizaba en las fiestas de los santuarios. Posteriormente se mezcló con el *Sarugaku*, espectáculo que llegó a Japón de China, y era una combinación de danza, canto, prestidigitación, acrobacia y malabarismo, aunque a veces se representaban también pequeñas historias por medio de mímica. En las festividades de los templos, después de realizarse los cantos y danzas rituales, se

representación para entretener y divertir a la concurrencia, y en su momento se esperaba que deseara larga vida y felicidad al pueblo, por medio de invocaciones poderosas, a esto se le llama *Ennen-noh* (*Ennen* significa prolongar la vida).

Los temas de estas representaciones tienen fuentes variadas, incluyen leyendas, mitos y fábulas de origen indú, chino y japonés, narran la aparición de dioses, figuras de leyenda y espíritus, con un fuerte efecto dramático y en éstas se perciben ya muchos de los rasgos esenciales del *Noh*. *Okina* es la obra *Noh* que se representa hasta la fecha, al principio de los festivales, con este carácter auspicioso claramente impreso.

"Conforme pasa el tiempo, los actores primitivos pasan de realizar un rito religioso a base de máscaras, a una representación rítmicamente establecida y con una máscara especializada; añaden palabras, caracteres humanos, recursos secundarios para los actores (utilería, especificaciones de vestuario), y reciben la incursión de la poesía".¹

La raíz en los elementos de los ritos de fertilidad de ambas tradiciones teatrales se hace patente.

2.2 EL ESCENARIO

Los escenarios muestran también un tipo similar de evolución.

Al principio, las representaciones se realizaban en una y otra cultura en los templos o frente a estos, por el fuerte contenido ritual imbuido en ellos.

Conforme este elemento recedió, se buscaron lugares que naturalmente proporcionaron una locación más cómoda, sobre todo para el público. Así los griegos se instalaron en el talud de una montaña donde la acústica y la isóptica eran mejores para la representación, construyendo después, sobre éste, siguiendo el patrón que la misma naturaleza les brindaba, el *Theatrón* que conocemos.

En la tradición japonesa se usaba el talud producido por el cauce de un río, ya fuera temporal o permanentemente seco. Se hacía en madera el puente y la plataforma que componen el escenario clásico de Noh, y posteriormente esta construcción, que a su vez implicaba ventajas acústicas, como vimos en el capítulo primero, fue la que se reprodujo dondequiera que estas representaciones tomaran lugar.

La tradición teatral griega fue reproducida y llevada al punto de "Gran Espectáculo" en Roma y su Imperio, pero después, con la invasión árabe, la formación del Imperio de la Media Luna y la desintegración del vasto Imperio Romano para dar lugar a la formación de los primeros Estados europeos, quedó suspendida. Posteriormente, Europa en general,

tuvo compañías de teatro trashumantes que hacían representaciones con un fuerte sabor religioso e inclusive catequizante, pero en este caso representando los usos del cristianismo ya entonces establecido como religión y a quien le costó mucho tiempo evacuar los rezagos de la religión greco-romana tan vastamente expandida.

La situación del Noh como teatro trashumante fue en realidad corta ya que, como vimos en el capítulo primero, hacia el siglo XIV fue nombrado la "Música Oficial del Shogunato" y aunque eventualmente se seguían haciendo representaciones de éste para el pueblo y en beneficio de templos, durante los festivales, la mayor parte de las representaciones se hacían en las casas de los daymios y en los palacios. Así tomó un nuevo cariz en su evolución.

El Noh es una tradición teatral que se comenzó a formar como tal hacia el siglo X de nuestra era, y quedó completamente establecida en los siglos XIV y XV de la misma, y que los datos que se mencionaron antes del teatro griego van del siglo I antes de nuestra era en adelante, y para el siglo XV D.C. habían ocurrido muchos y muy fuertes cambios en la civilización occidental, incluyendo la aparición del cristianismo, que entre otras cosas, dividió el calendario.

Regresando a Europa y pasando a Inglaterra, tenemos,

en la literatura de Shakespeare, testimonio de que las compañías errantes de teatro eran cordialmente recibidas en las casas importantes y en los palacios (*Hamlet, La Fierrecilla Domada*), y a pesar de que el Teatro Isabelino estaba ya establecido en escenarios que tomaron su peculiar forma, especialmente para estas representaciones, en ocasiones especiales como la Navidad, se realizaban espectáculos dentro del palacio, a veces durante la cena, en escenarios adaptados en el salón comedor.

"Tales ocasiones no eran en ningún sentido entretenimiento para el público en general. Eran divertimentos privados y ceremoniales en los que muchas veces, los miembros mismos de la corte tomaban parte. ...Pero las compañías (que ya para entonces habían logrado el prestigio de profesionales) no solamente iban a la corte, sino también al 'Hall' de cualquier otro caballero, y cuando llegaban les hacían arreglos especiales para que se instalaran".²

Estas representaciones palatinas dieron lugar a otras mucho más refinadas llamadas *Masques*, que se pueden considerar el antecedente de la ópera actual, un espectáculo elaborado, ingenioso, exclusivo y aprendido, esto es lleno de convenciones e ilusiones creadas gracias a una depuración técnica, tanto en el escenario como en los actores. Fue tomando importancia hacia 1700.

No en balde, la primera aproximación que hacen algu-

nos estudiosos entre el Noh y occidente como espectáculo, es con la ópera una combinación altamente estilizada de canto, música, danza y drama. La diferencia consiste principalmente en que la ópera occidental tiende a ser grandielocuente, "Gran Espectáculo", la fase religiosa está para entonces superada en occidente y sus argumentos por tanto, tienden a ser mundanos o fantásticos. El Noh, en cambio, continúa representándose en su pequeño escenario con la frugalidad de personal que le caracteriza desde sus primeros tiempos, sus textos siguen teniendo un fuerte sabor religioso.

La similitud reside en que a partir de que ambos espectáculos se introdujeron en los palacios, su estilización (de acuerdo a cada una de las culturas) se llevó al máximo, aunque esto sucedió en Japón desde que el Noh fue denominado "Música Oficial del Shogunato" en la época de Zeami, en el siglo XIV y que ambos espectáculos pasaron de ser divertimentos para todo el pueblo a ser un placer principesco.

2.3 LA MASCARA

Tanto en el teatro clásico griego como en el teatro Noh, se emplean las máscaras. Esto se conecta inmediatamente con el origen ritual de ambos.

"La máscara es un objeto de culto que se remonta al más remoto pasado. Entidades de

las que no se podrían hacer ídolos aparecen en las máscaras: dioses, fantasmas, animales-totem y demonios de la naturaleza. Visitan al mundo del hombre en las temporadas sagradas -las nevadas y las cosechas, el final y el principio del año. La máscara hace desaparecer a quien la usa -puede ser un sacerdote, shaman, o cualquier otro mortal determinado- más allá de los confines de la existencia terrenal. La entidad celestial se manifiesta en ella. La máscara misma se convierte en morada, la encarnación de la divinidad. Los alcances divinos descienden y se posesionan de quien la usa. En consecuencia, no es un instrumento de lo oculto, sino teofanía, radiante o amenazadora. Pero sus terrores se suavizan por el parecido humano de su portador.

Así el actor de Noh se abstrae completamente en la contemplación de su máscara antes de ponérsela. Entonces, ya vestido, se para frente al espejo de tres hojas y continúa su meditación, a modo que la esencia de ese ser, tome completa posesión de él. Por eso dicen que una buena máscara controla a quien la usa y no viceversa. El encantamiento que produce se remonta a los orígenes del teatro, a la total identificación con el papel (personaje), a la posesión en el éxtasis de los shamanes.

Esta unidad de transformación evoca el pasado distante, la vida más allá de este mundo, la trascendencia radiante, o hasta el recuerdo del principio único y andrógino de los antiguos; con la ayuda de la máscara el actor puede ser al mismo tiempo hombre y mujer, humano y dios, vivo o muerto".³

"Zeami dedicó mucha atención a la preparación de actores en los tres papeles fundamentales: la mujer, el guerrero y el viejo. No era suficiente que el actor sugiera a estos tres personajes mediante gestos hermosos y estilizados, tenía que representarlos en forma convincente. Este era el significado de las palabras que usaba Zeami, *monomane*, que quiere decir 'imitación de las cosas'. Las máscaras de Noh que tanto admiró Yeats como

'sustitutos artísticos de la vulgar realidad de la cara de un actor', quizá estaban destinadas más a producir realismo que una belleza estilizada. Quisiera insistir sin embargo, que el realismo y la estilización eran ambos características del Noh, así como de todos los tipos posteriores del teatro japonés. Esta armonía entre contrarios, se encuentra muy próxima al genio del teatro japonés".⁴

Siguiendo la técnica pragmática de esta última cita, se podría decir que la máscara griega tenía fundamentalmente dos propósitos, de acuerdo a las necesidades de este teatro específicamente. Las representaciones se hacían para un público numeroso situado en un área extensa, así que una de las finalidades era que a distancia se apreciara claramente el personaje de quien se trataba y se representaba en la máscara y segundo el elemento acústico: la máscara griega tenía interconstruido un megáfono a la altura de la boca que servía como bocina.

Las máscaras japonesas no se enfrentaron a estas necesidades ya que por lo general las representaciones se hacían para públicos más reducidos y en lugares más pequeños; de hecho, son ligeramente más pequeñas que el tamaño medio de la cara del actor. El trabajo de tallado en madera y laqueado de las mismas las han ascendido a ser una obra de arte *per se*, y las distintas especificaciones en cuanto a artistas que las realizaron y los nombres que toman dependen-

do del personaje que representan, se encuentran en el capítulo primero.

El origen de las máscaras en el teatro japonés se remite al Bugaku (ver cap. I), danzas en las que se usaban máscaras de dragones y aves. Llegaron a Asia provenientes de Occidente, de las máscaras de teatro griego precisamente. Pasaron de la tradición teatral griega clásica a medio oriente, con las adaptaciones y cambios propios del trayecto por las distintas culturas que las transportaban y transmitían, de ahí a la India y junto con las enseñanzas budistas llegaron a Japón, pasando por China y Corea.⁵ Una vez llegado este recurso a Japón evolucionó de acuerdo con los preceptos religiosos y estéticos de esta cultura.

2.4 LA UTILERIA

Entre los recursos personales de los actores están aparte de su voz, su gesto, su apariencia -que incluye vestuario y máscara- están los instrumentos que usa. No sólo incluyen los instrumentos musicales para acompañar y complementar la representación, sino también la utilería. En el teatro Noh, la utilería es ligera y polifacética, un simple instrumento, como el abanico, puede estar lleno de simbolismos, dependiendo del uso que se le da (ver cap. I), pero hay ciertos elementos que nos remiten inmediatamente a occidente.

En la obra *Aoi-no-ue* que forma parte del apéndice de este trabajo, encontramos al Monje de Yokawa que para sus plegarias usa un rosario; "No puede haber ninguna duda seria sobre el origen budista del rosario, del que se ha asumido que fue llevado a Europa por los Cruzados. El rosario es un elemento común del budismo y las sectas brahamánicas que se hizo de uso general en el norte de la India",⁶ de ahí era fácil su tránsito tanto a Medio Oriente, por donde llegó a Europa, como a China, que vía Corea lo llevó hasta Japón.

Hay además otros elementos en los cultos que son comunes en el budismo en general -por lo que se mencionan o se presentan en las obras Noh-, independientemente de las variantes que el culto budista pudiera haber asumido en Japón (ver cap. IV) -y el cristianismo:

"Los claustros con su monasticismo y la distinción entre novicios y monjes ordenados y monjas, el celibato y coronación de la alta clerecía -que de hecho la palabra Tiara, que se refiere a la corona papal viene del sánscrito y pali *civara*, expresión técnica también usada para las humildes ropas de Budha y sus discípulos- la confesión, la veneración de reliquias, los campanarios similares a los relicarios en forma de torres y piedras memoriales del budismo, así como el uso del incienso y campanas".⁷

Estos elementos tienen la misma procedencia y trayectoria del rosario y existen otros, como las máscaras, que pa

saron del helenismo a la India, como el *Halo* -que viene del griego *sol*, usando también como "corona de rayos" o "corona de luz"- que llegó para enriquecer la iconografía budista.

2.5 LOS TEXTOS

Hay en los textos también algunos temas que aparecen tanto en la literatura -y por ende, en el teatro- tanto oriental como occidental.

"El teatro, cuan rudimentario se quiera, nace en los pueblos indoeuropeos, antes de su división. Los vestigios que hallamos comienzan con las famosas Fábulas Esópicas, que lo mismo en Grecia que en la India, habrán de dejar testimonio suficiente de lo que fue el embrión de la representación dramática. Apólogos y diálogos puestos en obra, como habrán de hallarse en estas mínimas composiciones, y que en las colecciones de occidente se repiten en forma esquemática, pero firme, se hacen más vivientes y amplios en los que habrían de ser incorporados en el Panchantatra y en otras colecciones indostánicas. El paralelismo de las composiciones acusa una fuente común" (...) "La Iliada y la Odisea por un lado, y el Mahabarata y el Ramayana por el otro, dan base y materia a composiciones trágicas que florecerán por siglos. No se alegue que los documentos sánscrito que conocemos, como los descubiertos en los subterráneos de algunas cavernas, son recientes. No es la data, por otra parte, tan difícil de fijar, sino la analogía la que mueve a pensar en una existencia de obras dramáticas breves y sencillas aún antes de separarse de los grupos de los llamados arios".⁸

La historia de dos Hermanos, cuento de origen egip-

cio, da lugar en Grecia a Hipólito y a su vez en la India se incorpora a las leyendas de Kunalá y pasa a formar parte de las Leyendas de Asoka en Japón, dando lugar a dos obras Noh con distintos tratamientos: *Aigonowaka* proveniente del Utsubo Monogatari en el siglo XVII, y *Sesshu Gappo ga Tsuji* escrita hacia 1773 por Suga Sensuka y Wakatake Fuemi, dando lugar al "Triángulo de Hipólito" propuesto por Donald Keene⁹ y algunas otras proposiciones que se exponen en los capítulos posteriores (III y IV) de este trabajo.

Por otra parte, en los programas tradicionales de Noh, se representan de tres a cinco obras de carácter serio entre las cuales se intercalan, sean dos o tres, obras cómicas -que representan escenas humanas o contraposiciones entre lo humano y lo divino- llamadas *Kyogen*, que sirve como receso, y el total del programa está acomodado cuidadosamente para producir un efecto dramático de desarrollo. En el Teatro Español del Siglo de Oro el fenómeno se repite, y a los interludios cómicos se les llama "entremeses".

Es un fenómeno común en el teatro griego clásico, en el isabelino y en el Noh, dar distintos tratamientos a anécdotas de todos conocidos, nuevos acercamientos a las obras antiguas y familiares.

En la tragedia griega, siendo sus temas provenientes

de su mitología, nadie esperaba, en realidad, algún desenlace sorpresivo. Muchas de las tragedias isabelinas son históricas, por lo que se le daba sólo nuevos enfoques a los sucesos de determinada manera acontecidos; en el Noh, siendo su fuente de inspiración las leyendas, mitos o historias tradicionales, las historias que formaban parte de su patrimonio literario, de sus obras clásicas, y las leyendas budistas y shinto, también dan poco margen al cambio. En la poesía japonesa se observa la misma situación y el mérito que se buscaba no era la novedad tanto como: "Lo dicho antes tantas veces, nunca se dijo tan bien".¹⁰

2.6 LOS ACTORES

Otro punto de interés concierne a la no intervención de la mujer -o sea, no hay actrices- en muchas de las formas clásicas del teatro en oriente y occidente. En el Teatro Griego, en el Isabelino, en el Kathakali, en la Opera China, en el Noh los papeles femeninos -son actores travestidos quienes interpretan los papeles de ellas-. El caso del Kabuki está definido históricamente y se trata más adelante (cap. IV). La razón parece provenir de una causa ritual. Los investigadores generalmente sólo consignan el hecho, quizá por falta de una fuente concreta de información al respecto, pero recordamos que en el rito dionisisco de la Grecia clásica el papel de las mujeres -las Ménades o Báquides- es relevante,

en la Inglaterra Isabelina, aparte de la Reforma Religiosa la tradición había cambiado al grado de que ostentaba una reina y no un rey, en el Japón en muchos de los festivales religiosos se creía que los dioses aparecían encarnados en forma de muchachos y la formación Samurai dio lugar al surgimiento del *Shudo* (ver cap. IV), pero en la descripción de los festivales religiosos más antiguos se menciona con frecuencia a las bailarinas de *Miko* que fue una de las formas primitivas de *Kagura* en los santuarios Shinto. Ojalá pronto podamos arrojar más luz sobre este punto. Después de todo: "La esencia del teatro no reside en lo que se representa. Tampoco reside en el modo en el que se representa. La esencia del teatro reside en la impresión causada al público por la manera de ejecutarlo. El teatro es esencialmente un arte de reacción".¹¹

Notas al Capítulo II

1. Southern, Richard. *The Seven Ages of the Theatre*, p. 98.
2. Ibid., p. 144.
3. Imoos, Thomas. *Japanese Theatre*, pp. 43-44.
4. Keene, Donald. *La Literatura Japonesa entre Oriente y Occidente*, pp. 64-69.
5. *Tai-yo*, Revista de Teatro, p. s/n.
6. Garbe, Richard. *India & Christendom*, p. 119.
7. Ibid., pp. 114-123.
8. Garibay, Angel Ma. *Esquilo, Las siete Tragedias*, pp. IX-XI (Introducción) y él mismo recomienda como bibliografía sobre este punto: Levi, Sylvain. *Le Theatre Indien*, y Winternitz. *Geschichte der Indischen Literatur*.
9. K. Donald, op. cit., pp. 1-18.
10. S. Richard, op. cit., p. 26.

CAPITULO III

LA LITERATURA FEMENINA, GUENDJI MONOGATARI Y UN ENFOQUE AL PERSONAJE DE DON JUAN OCCIDENTAL

3.1 PERFIL HISTORICO¹

Período Heian (794-1185)

"Una era de elegancia, sensibilidad y buen gusto... Las influencias budistas y chinas continúan, pero los elementos propios de la naturaleza japonesa tienden a emerger... La aristocracia, con los Fujiwara como regentes, se convierten en los portavoces de los emperadores... Un emperador fue raptado... una dama escribe la primera novela... La clase guerrera, militar, muestra su fuerza".

Con la transportación de la corte de Nara a Heian Kyo, la actual ciudad de Kioto, el rígido patrón chino de gobierno llamado *Código Taiho* (que se había adoptado en el Japón cerca de 702, en los preceptos administrativos de la dinastía Han), se convierte lentamente en un sistema más acorde con el temperamento japonés (de tradición patrimonialista y favorecedor de la propiedad privada, aunque esto debilita el control central del país, por lo que la aristocracia militar volvía a tomar fuerza).

El emperador Kammu bajo cuyas órdenes se mandó la capital de Nara a Edo, tuvo dos buenas razones para salir de Nara:

El budismo había penetrado tanto en la antigua capital, que había tratado de absorber el gobierno (caso del sacerdote budista Dokyo, quien a la muerte del primer ministro Fujiwara Nakamaro en 764, tomó el poder hasta ser exiliado en 770) por ejércitos capitaneados por un Fujiwara. El nuevo régimen necesitaba un nuevo local para recomenzar con miras a resolver los incipientes problemas de una nación que crecía rápidamente, decisión impulsada por los Fujiwara.

En la nueva capital, la influencia china continuó de jándose sentir, pero la actitud cambió en cuanto el lenguaje de la corte y el progresivamente debilitado sistema de impuestos. Un silabario basado en el uso de los caracteres chinos simplificados para representar los sonidos del japonés se convirtió en el sistema más frecuente de escritura. Por otro lado, se hizo evidente la caída en los sistemas chinos de gobierno y recaudación de impuestos adoptados anteriormente.

Fue un período de crecimiento en todos sentidos, pero la cualidad distintiva de este crecimiento involucraba dos factores rara vez mencionados en la historia de cualquier nación: buen gusto y sensibilidad. Estas cualidades prevalecieron en la ley, la literatura, la pintura, el discurso, la poesía y la diplomacia. Fueron parte inclusive, del proceso gubernamental.

El país estaba ávido por aprender. Dos nuevas sectas budistas fueron traídas desde China por sacerdotes japoneses: la primera fue la escuela *Tendai*, representada por Saicho, construyó su templo en el monte Hisi, al norte en las afueras de la ciudad y llenó de sacerdotes y maestros al nuevo país.

Kukai fundó la escuela y construyó un monasterio en la cúspide del monte Koya, al sur también en las afueras de la ciudad, y era un hombre notable: aristócrata, letrado calígrafo y pintor. Pensaba que por medio del control del cuerpo, mente y palabra venía la iluminación, y que sólo había dos direcciones hacia las que la naturaleza humana podía llegar: a la iluminación o al infierno.

La austeridad de los monasterios fue protegida por guardias especiales que cuidaban de la no introducción de licor, mujeres, así como de la no intrusión de delincuentes.

El emperador Kammu, a la vez, apoyó y ayudó a estos hombres y sus enseñanzas, cuidó bien de que la religión no dominara en su gobierno como había sucedido en los de períodos anteriores. Pero la influencia dominante aparecía desde una nueva dirección: la aristocracia que rodeaba la corte.

Los Fujiwara, una familia poderosa, crecía con influencia. Su poder se derivaba de los vastos territorios

que administraban para el emperador.

Para asegurar su influencia colocaban a sus hijas como consortes o concubinas del emperador y otros nobles. Esto inundó la Corte Imperial con descendientes Fujiwara. Algunos de ellos se convirtieron en príncipes que pronto serían emperadores. El abuelo, tío o suegro muchas veces era portavoz del poder detrás del soberano en turno.

El control que ejercían los Fujiwara era mucho más débil en la periferia del Imperio, particularmente en el norte, donde los guerreros japoneses todavía lidiaban con grupos menos civilizados y formaban nuevos estados en territorios aún sin organización.

Inevitablemente se crearon conflictos entre los pioneros, que formaron ejércitos privados para extender y proteger sus dominios, y los nobles que se ausentaban por permanecer en la capital. Los Fujiwara, a su vez, fueron debilitándose por la influencia de los sacerdotes que manejaban extensas regiones, y a los militares que vivían en ellos y los protegían.

Por otro lado, la fusión del shintoísmo (religión tradicional en Japón, que venera a los antepasados y a los espíritus de la naturaleza) y el budismo, que comenzó a dar-

se en el período *Nara* (710-794), se desarrolló ampliamente durante el período *Heian*. Muchos templos budistas adoptaron deidades Shinto como manifestaciones locales de Buda. Santuarios Shinto constituyeron dentro de sus murallas templos budistas y la cooperación entre sacerdotes budistas y shin-toistas era cosa de todos los días.

3.2 MARCO SOCIAL

"La posición de la mujer en la corte Heian en los siglos X y XI, fue salvando el período actual, quizá la más alta de cualquiera época en la historia de Japón. ...Hacia 720, los japoneses habían recopilado una historia oficial del país, el *Nihon Shoki*, que fue escrito en chino en base a un modelo también chino, y probablemente sintieron la necesidad de ostentar una literatura escrita también en esta lengua, que tenía la dignidad de la que había gozado el latín en la Europa medieval. (...) Hacia el siglo IX, la invención y la amplia adopción del silabario japonés *Kana*, contribuyó a que fuera más fácil escribir poesía en japonés que en los caracteres chinos".²

3.3 SURGIMIENTO DE LA LITERATURA FEMENINA

Las damas de cargo y concubinas imperiales formaron un grupo aparte y como pasatiempo cultivaron la literatura en varios de sus géneros; así surgió, durante el período Heian, la llamada literatura femenina.

"En realidad, aquella fue una época de escritoras, principalmente porque los hombres prefirieron escribir en

chino y dejaron a las mujeres que expresaran el genio de la época en la lengua vernácula".³

Las damas de la corte Heian, doloridas por la soledad, o por el abandono de sus amantes, empezaron a escribir poesía a modo de consuelo, y no vacilaron en emplear imágenes familiares y aun gastadas, para expresar sus emociones. Infundieron a sus composiciones un profundo sentido de melancolía. La mejor poesía del período Heian, ya fuera escrita por mujeres o por hombres, se perfila en esta dirección a pesar de que por supuesto, existía más poesía masculina. Los hombres no sólo abandonaron en favor de la sugestión los temas públicos del *Manyōshū*, antología de antiguos poemas japoneses, significa "Lamirriada de hojas" o "10,000 hojas"; o las fuertes declaraciones del *Yakomochi*, sino que a veces componían bajo la apariencia de mujer, describiendo su angustia provocada por el abandono de un amante infiel.

En 936 apareció el primer trabajo importante escrito en prosa: *El diario Tosa*, obra de Ki No Tsurayuki, compilador de la antología *Kokinshū*. El autor, un hombre, pretende ser mujer, para poder escribir su diario japonés y no en chino, como hubiera correspondido. Probablemente sentía que la naturaleza profundamente íntima del contenido no podía expresarse en el chino formal que los eruditos de la corte conocían. No obstante, la mayoría de los escritores del período

Heian evitaban usar el japonés o crear cualquier cosa que tuviera visos de ficción. Esto significa que la literatura del período más importante dentro de la civilización japonesa se entregó a las mujeres, quienes estaban en libertad de escribir en japonés y ejercitar su fantasía. Ellas eran capaces de escribir maravillosamente, ya que poseían una crianza refinada y amplia cultura por ser hijas de la aristocracia.

En este cosmos de integración, adaptación, poder y refinamiento surgió la primera novela en cualquier idioma, considerada también como una de las más brillantes. Se llama *Guendji Monogatari* (La historia de Guendji) y fue escrita por Lady Murasaki Shikibu entre los años 1008 y 1020.

Guendji Monogatari o "La historia de Guendji", se considera el epítome de los logros de este período. Se nos ha hablado del cuento de Guendji como la novela más vieja del mundo. Es también por su carácter introspectivo, una novela moderna.

3.4 ANTECEDENTES A GUENDJI MONOGATARI: KAGERO NIKKI Y MAKURA-NO-SOSHI

Uno de los antecedentes de esta obra, y la primera obra sustancial del período Heian se considera *Kagero Nikki* o "El diario de una vida efímera". Es un diario con una au-

tobiografía que cubre un lapso de veinte años, entre 1954 y 1974. Está dedicado esencialmente a las confesiones de una mujer unida en desdichado matrimonio a un hombre que la traiciona.

A pesar de su aristocrático origen, ella no es la primera esposa de un primer ministro, sino la segunda y pocas esperanzas tiene entonces de conseguir el afecto de su esposo una vez que éste comienza a alejarse.

Sentimos simpatía hacia ella cuando descubre que él se ha relacionado con otra mujer, pero gradualmente llega a obsesionarse, y es incapaz de una respuesta cuando su esposo intenta una reconciliación. Aún parece obtener un perverso deleite destruyendo los restos de su cariño, y casi describe con placer las infidelidades del hombre. Cuando finalmente la visita después de haberla abandonado por cierto tiempo, vierte todo su resentimiento: "Quizá -escribe en su diario- no haya sido muy agradable de mi parte, pero permanecí como una piedra por el resto de la noche, y él se fue temprano en la mañana sin decir una palabra". Apenas puede encontrarse otra creación que sea tan intensamente femenina. Se refiere casi exclusivamente a los sentimientos de la autora. Ni una sola palabra se dedica a la vida social o política de la época, a pesar de que quien lo escribía es la esposa del primer ministro; ningún rastro de objetividad puede encontrarse en

las descripciones que la autora hace de sus actividades. Tanta atención pone en el relato de sus desdichas, que no da lugar a una posible reacción frente a sus actitudes. Escribe con un candor que ningún hombre podía alcanzar.

Hacia 1002 *Makura-no-Soshi* ("El libro de la almohada") fue escrito por Lady Sei Shonagon, dama de la corte con inteligencia e ingenio.

Sei Shonagon era una mujer misteriosa de la que se ignora su fecha de nacimiento y otros datos. Se sabe que fue hija de un poeta de bajo rango en la corte, no muy rica ni ilustre, pero de amplia cultura. Subió al servicio de la emperatriz alrededor de 993. Escribió su libro un poco antes de que Murasaki escribiera *Guendji Monogatari*. *Makura-no-Soshi* es una serie de impresiones sobre los pequeños placeres disfrutados por la gente de gustos refinados; el tacto de la seda, el rumor de las hojas en otoño, el color de las flores al comenzar a secarse. Su libro es básicamente alegre, lleno de eso que en japonés se llama *okashi*, "effímera belleza", una sonrisa que se esboza de repente y se desvanece con facilidad. Narra asimismo algunos aspectos de la vida cortesana de la época y se divide en tres fases:

1. Diario (*Nikki*: crónica), género del que se considera autora representativa;
2. Ensayo;

3. Clasificaciones (*Cosas agradables son... Cosas desagradables son...*)

Ingenio agudo, sentido crítico y del humor, ironía, capacidad de observación profunda y sensibilidad extraordinaria al color expresado en sus escritos son las características de su obra. Con este estilo describió la vida de las mujeres de la corte así como las distintas técnicas amorosas de la época. Además, su libro es el único documento considerado incluso histórico, que narra la realidad de la vida de entonces.

Tuvo rivalidad con Lady Murasaki y la crítica en su *Nikki*; dice que era presumida, afectada, con pretensión de ser diferente sin lograrlo y que evidenciaba un sentimiento de inferioridad con respecto a las otras damas.

Así como creemos en la autora de *Kagero Nikki*, creemos en los personajes de *Guendji Monogatari*, que no son buenos ni malos, jóvenes o viejos, sino individuos complejos atormentados por dudas e incertidumbres, las angustias se producen no a causa de las maquinaciones de villanos o de la inquina de espíritus malévolos, sino como parte necesaria de la condición humana.

3.5 GUENDJI MONOGATARI

Murasaki Shikibu describe en su novela un hombre fa-

vorecido con todas las virtudes. El príncipe Guendji es extraordinariamente bello, dotado de todo talento artístico, inteligente, amante incomparable, pero sobre todo, es sensible. Es diferente a los héroes que encontramos en las obras occidentales y aun en las novelas japonesas escritas por hombres.

Ni una sola palabra se nos dice de Guendji como hombre de estado, a pesar de que se nos cuente que ocupa un alto cargo; nada se sugiere sobre su extremada habilidad con las armas o sobre su fuerza física. La autora describe una corte que jamás pudo haber existido, no porque la acosen monstruos o se encuentre bajo algún encantamiento, sino porque carece en absoluto de fealdad. El mundo es increíblemente bello. Como no tienen que ocuparse de la guerra, de la administración o planeación económica, los nobles de la corte Heian se dedican por entero al culto de la belleza. No obstante, conocemos por otros datos que no era un comportamiento sin tacha el de los cortesanos de aquella época. Existía la violencia, la embriaguez, la crueldad, todos los elementos familiares de nuestro mundo. El hecho de que no se dejan ver estos aspectos desagradables, es un tributo más al triunfo de la sensibilidad de Murasaki Shikibu.

Lo único que no podía hacer Murasaki Shikibu con Guendji, era permitirle envejecer. La última imagen que nos

da de él, cuando tenía ya cuarenta años, es la de un hombre más bello que nunca. El capítulo siguiente, que encontramos más o menos en el segundo tercio de la novela se abre con estas palabras: "Guendji ha muerto". No hay otra obra en la que el protagonista muera a esta altura del relato, pero Murasaki, con genial intuición, comprende que para dar una dimensión total del príncipe Guendji, debe trasladarse desde su mundo de perfección a otro que pueda reconocerse mejor como nuestro. El último tercio de la novela se dedica especialmente a dos príncipes: Niou y Kaoru. Ambos son bellos, cultos, pero representan sólo fragmentaciones de Guendji. Niou tiene el mismo ardor de Guendji y el mismo éxito con las mujeres, pero carece de sensibilidad y hasta es cruel a veces. Kaoru tiene la sensibilidad de Guendji, pero llevada al extremo y esto lo convierte en un neurótico, incapaz de actuar.

A pesar de que el mundo sigue siendo bello, tiene sabor a fracaso y encontramos relatos enternecedores de amores frustrados. El fracaso en el amor es un rasgo notable en las novelas escritas por mujeres; en aquellas escritas por hombres, la conclusión, aunque artificial, era generalmente feliz. Otras obras como *Utsubo Monogatari*, probablemente escritas por hombres, tienden a ser crudas, fantásticas y falta completamente en ellas la introspección que encontramos

en las creaciones de la mujer. Los diarios de los hombres son aburridos, uniformes, y consisten fundamentalmente en cuidadosas anotaciones de fenómenos meteorológicos y listas de ceremonias y promociones. Sin duda, hacer el amor tenía para ellos, tanto como para cualquier otro, gran importancia; pero constituía sólo una parte de su existencia mientras que para las damas de la corte lo era todo.⁴

Cuando Lady Murasaki creó su novela, el lenguaje escrito japonés se había venido desarrollando por más de doscientos años. Era posible entonces escribir con imágenes ricas y a la vez sutiles, y ella supo sacar el mejor partido de ello.

La historia de Guendji no está construída según los preceptos de la novelística occidental, sino más bien se parece a uno de esos rollos horizontales que tanta fama le dieron a Japón: comienzan comunmente por unas cuantas figuras, se multiplican poco a poco hasta llegar a escenas de gran complejidad y agitación y del mismo modo, gradualmente, vuelven a reducirse a un grupo de hombres, luego a un caballo y después, casi perdido en la neblina, a un soldado solitario. Hace un uso complicado del factor tiempo, resalta el uso del recurso llamado en cine *flash back*, no hace referencias a problemáticas ni políticas ni sociales; narra actividades cortesanas y se limita a un cosmos puramente estético.

Donald Keene dice que el único libro occidental que la lectura de *Guendji Monogatari* le hace recordar *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Continúa apuntando que hay entre estas dos obras sorprendentes analogías de técnicas tales como, por ejemplo, mencionar casualmente personas y sucesos y sólo más tarde desarrollar de una manera sin fónica toda su significación, pero que por encima de tales semejanzas de procedimiento estaría el tema que les es común: el esplendor y decadencia de una sociedad aristocrática en las que los varones se distinguen menos como cazadores y pescadores que por sus insuperables habilidades musicales, su gusto impecable y su conversación brillante.

Pero *Guendji Monogatari* es más que una historia romántica. Penetra profundamente en el carácter de sus personajes, recrea escenas, sonidos, modales y moral de la vida de la corte del perído Heian. Lady Murasaki tuvo una habilidad única para proyectar un sentimiento de observación y de belleza, para aislar los momentos teñidos por fuertes emociones y encontrar formas oblicuas para describir la compleja vida de sus personajes.

Y aunque dice la autora que los sucesos que ella describe tuvieron lugar en un pasado indeterminado y que la suya era una visión esencialmente romántica de un mundo dorado ya entonces desaparecido, la historia de *Guendji* es la nove-

la de una sociedad: la corte sumamente civilizada, quizá incluso decadente del Japón del siglo X.

Guendji Monogatari habla de sutileza, por ejemplo: el uso del caballo como símbolo de status, también de aspectos mágicos: los "demonios amantes" que, sin la implicación satánica -inexistente en el budismo- se asemejan de algún modo a los incubos de la tradición occidental.

La religión tiene un papel muy importante: es una religión que se manifiesta por medio de la pompa, las grandes ceremonias en las que toman parte miles de sacerdotes, o en la variedad maravillosa del arte budista creado para aquellos que trataban de hacer méritos por sus cuantiosas donaciones a la iglesia.

En este libro, las aventuras amorosas encierran comúnmente más dolor que placer, ya que los enamorados se percataban de la imposibilidad de ser siempre el uno para el otro.

Cuando en el siglo XVII una era de paz siguió a varios siglos de terribles guerras, recurrieron los comerciantes ricos a la historia de *Guendji* en busca del modelo de vida que deseaban disfrutar.

Estos libros muestran la belleza y el refinamiento

que formaba parte de la vida japonesa. Estas cualidades se extendieron de la aristocracia a los grupos militares -muchos soldados fueron conocidos también por la excelencia de sus poesías- y, eventualmente, esto devino en patrimonio nacional.

Tanto *Makura no Soshi* como algunos cuentos de hadas tradicionales japoneses fueron fuente de inspiración para las obras de mujeres del Noh, pero *Guendji Monogatari* fue el que más aportó literalmente a este género, al proveerlo de incontables y maravillosas anécdotas que después en el estilo muy especial de este teatro, fueran escenificadas.

Es importante hacer notar el anacronismo: mientras el personaje del seductor aparece en oriente, en Japón precisamente en el siglo X, en occidente se deja ver hasta el renacimiento.

3.6 GUENDJI MONOGATARI Y OCCIDENTE - UN ENFOQUE

"Don Juan fue más que un vulgar calavera, la comedia clásica ofrece centenares de escenas monstruosas en las que aparecen hombres que atropellan mujeres y nunca se ocurrió ni de ta ca rlas ni co nce de re l e s un e s p e c i a l va lo r a r t í s t i c o. El encuentro de Tirso consiste en haber personalizado en una alma audaz la o p o s i c i o n a los privilegios morales y sociales, en haberlo hecho con tanta intensidad que los reyes se estremecieron al contacto del protervo galán y la justicia eterna tiene que recurrir a sus más eficaces rayos. Para

un *debauché* habría bastado un alguacil y varios corchetes".⁵

Asimismo, Guendji era príncipe, Guendji obedecía el código del honor de su época, y el seducir a una doncella en la corte del Japón del siglo X no era un horror y por fortuna no fue para batirse en duelo impulsivamente por situaciones que no merecieran la pena, ya que su trato, menos violento, no daba lugar a eso.

Parte de la diferencia entre el proceder de uno y otro puede provenir sobre todo de la diferente forma de tratar al amor en una civilización y en otra. En la oriental el amor se ve de una forma más natural y era permisible para las damas de la corte convertirse en la amante de alguien, en la occidental se guardaba a las mujeres de esto, su "virtud" era lo máspreciado, y se jactaban de ello, y además ellas sufrían por el abandono, pero el personaje japonés, al haber sido creado por una mujer, responde más a un ideal de amante que esperan las féminas: amoroso, generoso, discreto que de una u otra manera no abandona a las mujeres que conquista sino que de alguna forma conserva su relación con ellas y siempre las hace sentir jóvenes, bellas y maravillosas aunque no respondan precisamente a esas características. Los celos también existían en Japón, y a pesar de que la conducta de Guendji como amante pudiera considerarse ejemplar,

a Rokujo no le pareció así, se sintió relegada, y este incidente dio lugar a la maravillosa obra de *Aoi-no-ue*.

A diferencia de Guendji, el Don Juan en occidente, en sus distintas "apariciones", siempre fue tratado por varones y aún en el Japón, varía el carácter del personaje al ser definido por hombres en otras obras literarias.

En síntesis: aparece el personaje del seductor, antes en oriente que en occidente, y su carácter varía:

- a) Al ser tratado por una mujer.
- b) Por las distintas implicaciones morales con respecto al amor y al sexo de las dos diferentes civilizaciones.

Más por la primera ya que existe el personaje, tratado por hombres, también en Japón, con un carácter distinto.

Notas al Capítulo III

1. Las referencias al apartado "Perfil Histórico" se encuentran en:
Whitney Hall, John. *El Imperio Japonés*. 6. *La Época Aristocrática*, pp. 43-66, y
Smith, Bradley. *Japan, A History in Art. Heian Period (794 - 1185) Emerging Aristocracy*, pp. 65-96.
2. Keene, Donald. *La Literatura Japonesa entre Oriente y Occidente*, pp. 37-41.
3. *Ibid.*, p. 93.
4. *Ibid.*, pp. 36-54.
5. Said, Armesto. *Don Juan en el Teatro*, p. s/n. Prólogo.

CAPITULO IV

HEIKE MONOGATARI, BUDISMO, SHUDO, Y UNA
APROXIMACION A LA OBRA DE CALDERON DE LA BARCA4.1 PERFIL HISTORICO¹

A lo largo del período Heian, en el seno de la familia real lo que se planteaba era un problema de faccionalismo y rivalidad y, para acabar con esta amenaza, el emperador Shomu comenzó a poner en práctica la degradación de los miembros excedentes de la familia y darles el título de "súbditos del emperador". Este fue el origen de linajes tales como los Tachibana, Taira y Minamoto, familias cuya nueva posición como miembros de la nobleza de la corte, les negaba el acceso al trono, pero como descendían directamente de la línea imperial, permitía esperar que se constituyeran en leales defensores de las prerrogativas imperiales.

El fin de la dominación de los regentes Fujiwara y sus mujeres, se precipitó por un interludio único conocido como gobierno de los emperadores enclaustrados. Era una práctica bajo la cual, típicamente, un emperador abdicaba en favor de un títere completamente controlable, como su joven hijo, y él se convertía en sacerdote (o monje budista). Entonces, libre de excesivos cargos ceremoniales y protegido de las conspiraciones palaciegas, podía regir más efectiva-

mente desde su claustro.

Conforme pasó el tiempo, el asunto se volvió mucho más complicado; detrás del emperador titular no estaba solamente el emperador enclaustrado, sino varios emperadores retirados, además de otros regentes, guerreros y sacerdotes. Después de casi cien años este sistema se estranguló a sí mismo.

El final se dejó caer en una revuelta por la sucesión al trono en 1156. Uno de los aspirantes al trono estaba apoyado por los Fujiwara y los Minamoto. El otro, que tenía más seguidores, estaba ayudado por el emperador enclaustrado y el clan de los Taira, que comenzaba a tomar fuerza.

El emperador y sus ayudantes Taira ganaron y trataron mal a sus oponentes Minamoto. Tameyoshi, líder del clan Minamoto y su hijo Yoshitomo fueron capturados.

El exemperador Go-Shirakawa ordenó al hijo que decapitara a su padre. El se negó. Pero un deudo de los Minamoto, declarando que sería una afrenta para un Minamoto ser ejecutado por un Taira, decapitó a Tameyoshi y se suicidó.

Yoshitomo tuvo después la oportunidad de vengar la muerte de su padre cuando se puso a las órdenes de asistir a un joven noble Fujiwara, en uno de los más dramáticos momen-

tos de la historia japonesa -el violento rapto del exemperador Go-Shirakawa en su palacio.

La trama es simple y directa. Como general del ala izquierda y jefe de la policia de palacio, Fujiwara Nobuyori dio permiso a Minamoto Yoshitomo para traer su propia armada a los patios de palacio sin causar alarma por ello. El emperador Nijô, con el resto de su familia, fueron llevados a un carruaje cerrado y sacados del palacio por el ala izquierda, mientras que por la puerta derecha los seguidores del emperador pedfan entrada. Minamoto Yoshitomo entonces incendió el palacio. El exemperador rápidamente escapó disfrazado.

Nobuyori y Yoshitomo fueron capturados y ejecutados por miembros del clan Taira.

Después de una época de intriga continua, Taira Shigemori era considerado como un hombre de altos principios éticos. Era un hombre de mucho ingenio también, y se convirtió en comandante en jefe de la armada, recibiendo órdenes solamente del emperador y de su padre Taira Kiyomori. Shigemori no vivió para ver la caída final de los Tairas cuyo prestigio y poder había ayudado a forjar. Cansado del espionaje, traición e inmoralidad de la corte, se decía que rezaba rogando morir. Tenía 42 años cuando contrajo una fiebre y murió. Con él, desapareció toda temperanza y control y su

impetuoso padre llevó al clan Taira por el camino de la destrucción. Los instrumentos de esa destrucción fueron los Minamoto, rivales a quienes trataron de aniquilar.

Período Kamakura (1185-1333)

El temible Minamoto Yoritomo se convierte en el Shogun -o generalísimo- del Japón, establece el primer Shogunato... El valor de los Samurai junto a un prolongado huracán, frustra los intentos masivos de los Mongoles, enviados por Kublai Khan, para invadir Japón... El sacerdote Eisai introduce el budismo Zen...

La poesía se hace preciocista, exquisita, mientras la pintura se hace más realista.

Las semillas del feudalismo

Después de la amarga batalla por la supremacía entre los Taira y los Minamoto, los dos gigantes militares del siglo XII, vino una nueva manera de gobierno basada en el mundo de los militares, encabezados por un dictador militar -el Shogun-. El hombre responsable de este desarrollo fue Minamoto Yoritomo, quien se convirtió en Generalísimo o Shogun, del primer Shogunato, o Bakufu, en Japón.

En teoría el shogunato operó como el brazo militar durante el gobierno del emperador. En realidad su control

incluía al emperador y su corte imperial.

El poder de Yoritomo se extendió hasta mandar sobre los terratenientes y militares de toda la nación y a través de ellos el shogunato disfrutó de privilegios en la recaudación de impuestos.

Así empezó, en Kamakura, la era del Japón medieval. Hasta entonces el desarrollo del país había sido relativamente pacífico. Pero el shogunato de Kamakura plantó las semillas del gobierno feudal, y por quinientos años sucesivos había una serie de gobiernos cambiantes, rebeliones, revueltas y guerras civiles. El héroe más grande y constructor del sistema feudal fue el vigoroso, inteligente y guerrero ávido de poder Minamoto Yoritomo, quien tuvo su primera batalla a los trece años y subió al poder de Japón cuando en 1185, impuso una aplastante derrota sobre la poderosa familia Taira.

Yoritomo fue producto de una época que creó guerreros en las fronteras, caballeros montados que dependían sólo de ellos mismos y sus alianzas con otras familias para dominar a los aborígenes que amenazaban desde el norte del país.

Creció en una época en la que los combates mano a mano entre guerreros de igual rango eran tradicionales.

El podía y de hecho anunciaba orgullosamente las hazañas de sus antepasados al aceptar los retos para dar batalla. Muchos de los más dramáticos episodios de las posteriores obras japonesas estaban basados en las a veces heroicas, a veces didácticas (ejemplares) acciones de este intrépido líder. Muchas batallas fueron libradas por un hermano Yoshitune, a quien traicionó y forzó a cometer suicidio.

Una de las primeras historias cuenta cómo en una batalla, la vida de Yoshitune fue salvada por una monja budista Zen y cómo, más tarde, él pudo corresponder el favor viendo por la vida del hijo de ella.

Este incidente pudo haber influido en él para dar posteriormente la protección que proporcionó el budismo Zen.

Cuando el sacerdote Zen, Eisai, regresó de China convertido en todo un maestro Zen, se mudó de Kioto a la capital de Yoritomo: Kamakura, donde se convirtió en el favorito de los austeros y enérgicos guerreros del shogunato. Mucha de la influencia Zen que afectó a Japón posteriormente comenzó durante esta época. Cuando Yoritomo murió, los regentes del Hojo que eran sus partidarios, continuaron favoreciendo a Eisai y promoviendo el estudio del Zen tanto en Kamakura como en Kioto.

Este sacerdote proporcionó una filosofía a los gue-

rreros y aportó uno de los fundamentos principales de la cul
tura japonesa posterior.

También llevó de China las semillas para cultivar el té en Japón, y decía que esta bebida desintoxicante era proveedora de salud y daría larga vida a quienes la consumieran.

A pesar de todas las cosas buenas que Japón recibiera de China pronto las relaciones entre ambos países se hicieron bastante desagradables. El gran Khan, Kublai, mandó embajadores a Japón exigiendo la capitulación de éste, so pena de ser invadidos si rehusaban. El shogunato se negó y el resultado: dos invasiones. Los mongoles fueron derrotados, pero a un costo tal, a expensas del tesoro de Kamakura, que éste nunca se recuperó.

Debilitado financieramente, el shogunato sufrió el intento del emperador Go-Daigo por restaurar el poder imperial a finales del período Kamakura.

Período Muromachi (1333-1568)

El shogunato en el Japón medieval no fue siempre suave. La nobleza en la corte estaba siempre presta a reunirse alrededor de un emperador poderoso con el fin de desafiar su poder.

Este emperador fue Go-Daigo, quien con el grupo de realistas, derrocó al gobierno Kamakura en 1333. A pesar de que los poderes de gobierno fueron restituidos a la corte, los jefes guerreros continuaban rigiendo sus propios dominios y sentándose al lado de la nobleza y el emperador en el consejo. El resultado fue corrupción y confusión.

Ashikaga Takauji, uno de los generales del imperio que ayudó al emperador a tomar el control del gobierno tomó ventaja de esta situación al sentirse insatisfecho, colocó a un emperador rival que provenía de otra de las líneas imperiales y se autotituló Shogun. El conflicto entre los dos emperadores del Japón y sus cortes, así como las disputas por la sucesión tuvieron al país en una constante guerra civil por más de cincuenta años.

Cada hombre se convirtió en su propio defensor. Los altos condestables quienes tuvieron a cargo conservar la paz en el shogunato y los encargados de cobrar los impuestos en las provincias, tomaron cartas en el asunto y se convirtieron en verdaderos señores feudales con sus propios siervos, ejércitos privados y colectores de impuestos. A estos señores se les dio el nombre de *Daimyos*, y eran virtualmente mandatarios de sus propios e independientes estados.

A este período se le llamó *Sengoku* que significa

"país en guerra" que se prolongó hasta 1568 en que entró Nobunaga a Kioto. A pesar de eso, dentro de los estados constituidos por cada uno de los Daimyos, reinaba una relativa tranquilidad y prosperidad, con los grupos de artesanos y mercaderes bajo la protección de los Daimyos.

El feudalismo había llegado a Japón. El shogunato de Ashikaga duró hasta 1573, período durante el cual se dio fuerte apoyo a las artes y en el Noh fue nombrado "Entretimiento Oficial del Shogunato". El conflicto por la sucesión seguía presente, llegando a su epítome con las guerras Onin (1467-1477) que estallaron en abierta acción militar en la ciudad de Kioto. Ante la incapacidad del entonces Shogun, Yoshimasa, de dominar el conflicto, la guerra se recrudecía esporádicamente en Kioto y sus alrededores dejando devastada la ciudad e incendiados la mayoría de sus monumentos. Yoshimasa se retiró al Pabellón de Plata (*Ginkakuy*), y aunque su hijo fungía como Shogun, su poder no se extendía más allá de su provincia natal, Yamashiro. Las provincias se manejaban independientemente entre los Daimyos y sus sucesores.

En 1543 aparecen los portugueses con su comercio, armas de fuego y el cristianismo, y en 1549 llega San Francisco Javier en una misión jesuita (ver cap. I).

La aparición de las armas de fuego aceleró el proce-

so de unificación del Japón, ya que, a pesar de que los japoneses no desconocían la pólvora, pues lidiaron con ella desde las invasiones mongólicas, sí aprendieron una nueva técnica militar traída de Europa y los artesanos comenzaron a manufacturar imitaciones de los mosquetes occidentales y gracias a estos factores el líder militar Oda Nobunaga, quien pretendía la unificación de Japón, comenzó a obtener grandes triunfos desde 1575, hasta que fue asesinado en 1582.

Toytomi Hideyoshi completa la campaña de unificación en 1590 teniendo bajo su control al país entero. El poder pasó a manos de Tokugawa Ieyasu en 1598, quien en 1600, ganó la batalla de Sekigahara en la que combatió con la unión de los clanes opositores iniciando así el shogunato Tokugawa, que duró más de 250 años rigiendo una sociedad feudal desde Edo, la capital militar.

Para 1639 los misioneros cristianos fueron exiliados, los japoneses tenían prohibido salir del país y únicamente los comerciantes holandeses y chinos tenían derecho a mercar y en un solo puerto: Nagasaki.

Hasta 1868, la familia Tokugawa ejerció un gobierno despótico, generalmente benévolo, pero cada vez más ineficaz. Uno de los resultados de la paz establecida por la familia Tokugawa fue una prosperidad económica general y, hacia fi-

nes del siglo XVII, una gran llamarada de actividades culturales de toda especie. En el terreno de la novela, las historias medievales de guerra o de la vida de los monjes nómadas, ya no encajaban en el espíritu de la época. El novelista más grande de la nueva era, ya la primera personalidad importante en ese terreno después de Lady Murasaki, fue Saikaku Ihara (1642-1693). La obra con la que fundó su reputación como novelista, pues ya era conocido como poeta de *haiku*, fue: *El hombre que se pasó la vida haciendo el amor*, obra alegre, a veces pornográfica, que muestra lo que debió Saikaku en muchos aspectos a la historia de Guendji.

4.2 EL BUDISMO: SU LLEGADA Y EVOLUCION EN JAPON²

El budismo fue el primer sistema de filosofía extranjera que ejerció influencia profunda sobre el pensamiento chino. Este sistema, dado su progresivo avance en China, debió adaptarse completamente al espíritu de sus habitantes, sobre todo al Taoismo; para eso, los conceptos budistas tradicionales sufrieron honda transformación al llegar al extremo oriente, y esto se debió sobre todo, como ha notado Paul Pelliet, a los primeros traductores de los textos sánscritos budistas, que fueron iraníes (procedían de los reinos indopartos y del imperio Yue Chi): así se llegó a creer que el Buda era una reencarnación de Lao Tse, que se había refugia-

do en la India después de su salida de China -véase el *Hua-Hu-King* (Libro de la Conversación del Hi), obra del siglo IV.

Los budistas aprovecharon estas creencias para influir en el pensamiento chino, hasta en su terminología se siguió el budismo por el taoismo (*Tao - Bodhi, Wu Wei - Nirvana*) el *Tao-Te-King* fue traducido al sánscrito, los taoistas construyeron monasterios semejantes a los de las comunidades budistas chinas. La unión del budismo y el taoismo fue muy estrecha bajo la Dinastía de los Liang (502-556).

Dharma introdujo el budismo a China. El emperador Wu de la Dinastía Liang (397-439), ferviente budista, no pudo comprender las enseñanzas de Bodhidharma, y se retiró a un monasterio del estado Usi, el monasterio Shao Ling, sobre la montaña Sung. Vivió en silencio y transmitió de su doctrina el primer patriarca chino, Huei-kó. No ha dejado ningún escrito y su doctrina se ha transmitido oralmente de patriarca a patriarca.

Su doctrina estaba basada en la contemplación; *dhyana*, en chino *chán*, en japonés *zen*.

Dharma recomendó a su alumno al Lankavatara Sutra (Sutra de Diamante) como texto fuente espiritual de su iluminación, pero el profesor D. T. Suzuki dice al respecto: "el Zen ante todo una experiencia, y de ningún modo una filosofía

o un dogma. El Zen jamás se hubiera podido construir sobre un conjunto cualquiera de conceptos metafísicos o psicológicos, estos pueden formularse después de que la experiencia del Zen se haya producido, pero jamás con anterioridad".

El concepto del dolor, base del budismo, no tiene cabida en el taoísmo; el Tao, el ser supremo, puro, especie de Brahman chino, es inadmisibles en el budismo; la noción del sufrimiento, del pesimismo de la vida, no tiene nada que ver con el concepto de la salvación taoísta basada en la vuelta a la naturaleza, el todo; el Wu-Wei, la afirmación de la vida inmortal, no es el nirvana. Los puntos semejantes están en la doctrina de la renunciación y de las experiencias místicas.

El budismo que penetró en China no fue el budismo primitivo (no hay que decirlo siquiera) sino el budismo del Mahayana (Gran Vía), ya muy avanzado.

La primera forma que tuvo éxito fue la del Shyana, elaborada por Bodhidharma, y conocida en China bajo el nombre de *chán* (en japonés *zen*); era ésta una escuela mística basada en la meditación.

La doctrina de Buda se transmitió al Japón por medio de Corea y los filósofos coreanos hacia 546.

En 625 el bonzo E-Kwan, de Corea, funda las sectas Jo-Jitsu y San-Ron.

El budismo chino conoció las especulaciones del budismo indú; el budismo Ching-tu (en japonés *jo-do*) de Bodhidharma se transformó en el budismo de Amida (*Tsing-T'u-Tsung*) es decir, el culto personal del Bodhisattva Amitjaba, dhyanibuddha de Avalokiteshvara.

La devoción a Amida dio origen a un verdadero pietismo que devino del quietismo, ocasionado por una confianza sin límites en la bondad de *Dios*.

La escuela *Jo-do* se basa en los sutras de Amithaba (en japonés: *Amida*); la famosa fórmula *Name Amithaba Butsu* (Homenaje al buda Amida). Los fines de Hinen, su fundador, serán hacer del budismo una religión cuyos beneficios morales sirvieran para todos y fueran accesibles para todo mundo: ricos y pobres, sabios e ignorantes. La enseñanza de tal doctrina es muy simple: fe en la bondad y la voluntad misericordiosa de Buda, que reemplaza a las meditaciones de otras sectas japonesas. Con un acto de fe basta para obtener la salvación budista. Amida no es un dios creador trascendental como el Dios cristiano, es el aspecto Buda como salvador de la humanidad, como ayuda a los hombres para que logren el estado espiritual de Buda.

Escuela Shin-shu:

Su nombre completo es *Jo-do-shin-shu*: "Verdadera escuela de la tierra pura". Sus textos principales son el *Dsimuryijukjo* y el *amadakyo*, textos de la escuela Jo-do, que enseña la eficacia para pronunciar el nombre de Amida. Su enseñanza, como la del Jo-do, se basa en el hecho de que en estos tiempos de decadencia, basta un pensamiento sincero y un acto de fe hacia Buda para ser salvado y renacer en su paraíso. La oración budista no tiene nada que ver con la oración cristiana; es un acto de fe y de depuración personal de la conciencia, un homenaje de Buda y nada más. Esta fe, esta confianza en Buda tiene siempre su recompensa porque existe una especie de intercambio, casi mecánico, entre el acto de fe y la "contestación" de Buda.

"El Shin-shu, empeñado en aumentar el poder de la fe y de los votos de Amida, en abaratar la salvación del alma al simplificar la doctrina, rechaza todo ritualismo, toda filosofía e incluso el leve ascetismo de una vida monástica. Todos los hombres, ya sean honrados o criminales, son, sin distinción, admitidos en el paraíso de Amida. La fe en su gracia es la única condición para la admisión. Todos somos igualmente pecadores y Amida es un dios de amor compasivo. A diferencia del Dios cristiano, él no es un juez".³

La escuela Shin-gon en el nombre mismo tiene el sentido de su doctrina. Significa "Escuela de la verdadera palabra". Esa "palabra" tiene la significación de fórmulas má

gicas y eficaces, de ritos místicos, con iniciación progresiva muy semejante a los antiguos misterios de Grecia y Egipto.

Concibe un aspecto esotérico y otro exotérico del pensamiento del Buda, semejante a la Gnosis cristiana; los elegidos son los que comprenden ese esoterismo. La filosofía Shin-gon, en su sincretismo ideal, estudia las correspondencias ocultas y los símbolos de la naturaleza; muy semejantes a la *Kabbalah* judaica, tiene una teoría de la palabra (el logos), de la escritura, de los estados intuitivos y supranormales para lograr la comprensión de los misterios de la vida y el universo cósmico. Meditando sobre estos símbolos y letras y figuras, el budismo Shin-gon evoca la potencia misteriosa del Buda cósmico o de una de las manifestaciones suyas en el universo, ayudándose de fórmulas e himnos de origen hindú.

4.3 REPERCUSIONES BUDISTAS EN LA SOCIEDAD Y LAS ARTES⁴

El pensamiento poético altamente sofisticado y pintura histórica muy realista fueron las características del arte del principio del período Kamakura.

La tónica de la expresión poética japonesa en este período fue llamada *Yugen-ya* -usada en el Noh- y era un concepto que Zeami tomó inspirado en el Zen (ver cap. I). La

traducción más precisa que se puede dar de esta palabra es: profundo, remoto y misterioso; conceptos que jamás han sido simples o fáciles de entender. Los poetas de esta época se esforzaban por expresar una emoción. Esperaban que el lector recibiera el sentimiento engendrado por el poema e incluso entender un mensaje a pesar de que éste no estuviera expresado en palabras. Yugen es algo como el efecto que produce ver a través de la niebla, o encontrar varios significados en el sonido de una sola nota producida por una flauta que es tocada durante la noche.

Si la poesía era remota y misteriosa durante el período Kamakura, la pintura no era así. Importantes eventos históricos fueron recreados realísticamente en extensos dibujos que se desarrollaban de derecha a izquierda. Esta pintura narrativa fue el fundamento del estilo Yamato-e. Como tema tenían la historia de batallas recientes, el apogeo y caída de familias ilustres y hazañas importantes de algunos guerreros. La inventiva en las técnicas de los artistas llegaron a mostrar el girar de las ruedas de un carruaje y las llamas eran pintadas de tal modo que uno pudiera sentir el calor. El paso del tiempo era frecuentemente indicado por formaciones de nubes arriba o abajo de las escenas representadas en el dibujo. El trazo de estas nubes era llamado *Kasumi*, su forma es semicircular y se usaba para separar o

unir las escenas dibujadas.

La poesía y la pintura se convirtieron en interés de la corte y la aristocracia, pero no se confinaron sólo a ésta, sino que fueron tomadas por los militares y llevadas a todo el Japón.

Estos estilos de pintura y poesía tuvieron realmente sus orígenes en el período Heian pero se desarrollaron del todo durante el período Kamakura.

Las ideas sobre la gloria y el infierno fueron escritas con gran imaginación y pintadas vívidamente desde el período Heian y continuaron siéndolo durante el período Kamakura. Genshin, sacerdote budista fue el primero en escribir y predicar los muchos horrores del infierno. Su libro describía las torturas del infierno y los placeres del paraíso, siendo el más importante texto religioso de su tiempo.

Hablaba de infiernos en los que los pecadores eran obligados a atacarse unos a otros, cortándose partes del cuerpo hasta dejar solamente los huesos, o cuyos cuerpos eran lentamente rebanados por demonios. Esto era un castigo continuo, pues al terminar eran revividos rápidamente para hacerles sufrir de nuevo el proceso. Los criminales sufrían un proceso de fundición. Había lugares en los que los pecadores eran devorados por insectos repugnantes, hervidos vi-

vos u obligados a soportar una lluvia de espadas flameantes.

Los placeres de la gloria eran tan incontables como los horrores del infierno. Inclufan la alegría de volver a nacer, de ser bienvenidos en compañía de los santos, de convertirse en seres sobrenaturales, de contemplar a Buda, usar suntuosos ropajes y tener una vida placentera por siempre.

Estos textos recuerdan inevitablemente *La Divina Comedia* de Dante.

Otro texto religioso importante fue el escrito por otro sacerdote llamado Ippen, que con su estilo simple, enérgico y lleno de buen humor se convirtió en casi una leyenda en todo Japón. Enseñaba reglas sencillas para una buena conducta, que además eran fáciles de seguir. De ellas se pueden mencionar: el respeto por las creencias de otros, reverencia a la Ley de Buda y sus sacerdotes, compasión, capacidad de autocríticas aunque no criticar a los demás, evitar la lujuria, la codicia y la cólera, confiar en la ley del amor y la repetición devota de plegarias pidiendo la gracia de Amida.

El pueblo de Japón estaba harto de pelear, y tan pronto como el shogunato consolidó su poder, gozaron de la paz que se dejó sentir en todo el país. Los caminos se

abrieron. Hombres y mujeres viajaban a caballo o en palanquín con sus escuderos armados precediéndolos a pie, e iban a las ciudades a comprar cerámica y artesanías de laca y metal. Las ciudades crecían rápidamente casi siempre alrededor de grandes monasterios, santuarios y a lo largo de bellísimas bahías.

Este contacto entre los sacerdotes y el pueblo dio lugar a un movimiento religioso masivo. El budismo dejó de estar confinado a los nobles de la corte en Kioto y a los líderes del shogunato en Kamakura.

El país entero quedó inmerso en un fervor religioso basado en un solo precepto: escapar de los terrores del infierno y la seguridad de que la salvación viniera de la fe en la manifestación compasiva del Buda llamado Amida; que de quienes le invocaran y creyeran en él pudiesen entrar a su paraíso occidental. A este sencillo camino hacia la salvación siguió otro concepto que también logró miles de adeptos.

Fue expuesto por un sacerdote inteligente y tenaz llamado Nichiren.

"Nich-ren fue un santo budista japonés que vivió en 1222 a 1282, fundó su propia escuela cuyo texto sagrado, como el de la secta Tendai, es el 'Loto de la buena fe' (*Myohorengekyo*). La doctrina se basa en la clasificación en periodos de la enseñanza budista:

el primero, que duró mil años, el segundo o 'Budismo recopilado' que duró tres mil años, y el tercero o período de degeneración o 'de los hombres de los últimos días' que es el nuestro, 'la humanidad está demasiado corrompida para entender la luz del budismo, un acto de fe basta ahora'.⁵

"En lugar del concepto de un único Buda, hablaba de una trinidad de Budas: el Buda histórico cuyo cuerpo fue transformado (transmutado). El Buda universal, que es la ley (Los preceptos de Buda). El Buda eterno de compasión y bienaventuranza".⁶

Al aceptar e invocar a esta trinidad podían ser obtenidas la iluminación y la salvación, la cual puede compararse con la trinidad de Dios cristiana, también.

Estas dos formas religiosas fueron comprendidas fácilmente por los campesinos, artesanos, estudiosos, artistas y samurais; hombres y mujeres de todas las provincias las aceptaron con alegría.

"La misma obscuridad en relación a no morir, se halla, como es sabido, en el cristianismo primitivo, en donde reposa sobre presunciones del todo similares, a saber, sobre la idea de un 'cuerpo-hálito' que sería el portador de la vida esencial.

Entre la mándala cristiano y el budista

existe una diferencia sutil, pero enorme. El cristiano en contemplación no dirá nunca: Yo soy Cristo, sino que reconocerá con San Pablo: 'ahora ya no vivo, sino Cristo vive en mí'. Y el sutra budista dice: "Reconocerás que tu eres Buda".⁷

4.4 HEIKE MONOGATORI Y LOS BIWA-HOSHI

Hasta 1120 los miembros del Clan Taira derrotaron a los Minamoto, pero el despótico gobierno no duró mucho tiempo. Hacia 1250 los Minamoto retoman la supremacía y Miramoto Yoritomo se convierte en Shogun.

A la caída de los Taira, aparecen unos juglares vestidos como monjes budistas quienes, con un laud llamado *biwa*, iban por las provincias cantando las gestas de los clanes que combatían por obtener la supremacía y el poder, la tragedia de la caída de los Heike (o Taira) y su decadencia. Sus cantares fueron editados en un libro llamado *Heike-Monogatari* (La historia de los Heike).

Estos cantares sirvieron de inspiración a muchas de las obras del segundo grupo del Teatro Noh: *Shura-Noh* o Piezas de Batallas o de Guerreros.

De éstas, en el apéndice de este trabajo se encuentra *Atsumori*, basada en una de las leyendas más famosas de los inicios de la rivalidad entre los Heike y los Minamoto,

que refleja fuertemente las enseñanzas del budismo, la mezcla de los conceptos más importantes de las escuelas más fuertes: Zen, Shin-shu y Hosso y Nichire-shu, y la ética en su mayor parte debida al Zen, esperada de los guerreros llamada *bushido*.

En el Japón medieval viajaban también los sacerdotes y los monjes llevando con ellos la idea de una mejor manera de vivir. Algunos no sólo llevaban ideas religiosas sino también educación y entretenimientos. El primero de estos sacerdotes viajeros, se llamaba Kuya, y vivió entre 903 y 972 -mediados del período Heian-. Hacía bailar a la gente al compás de la melodía producida por una pequeña campana que pendía de su cuello.

Logró gran popularidad y escribió muchos poemas cortos que enseñaba a recitar mientras se bailaba. Su influencia se dejó sentir sobre todo en las villas de campesinos pues se acercaba mucho más a los problemas de la vida diaria. Durante el día enseñaba a construir caminos, puentes, cavar pozos y durante la noche la danza y el canto.

Otro sacerdote, llamado Ryonin, llevaba su mensaje de esperanza por medio de las canciones más que de la danza. Su bella voz y su profundo conocimiento de la música budista tradicional lo hicieron también una figura popular. Ippen

fue también sacerdote viajero y quien combinaba las técnicas de sus predecesores: el canto y la danza como modo de rezar podía propiciar la iluminación.

Ippen creía también en que Buda estaba en todas partes y por lo tanto viajaba por las montañas, caminos polvosos, vadeando arroyos y durmiendo a la intemperie, buscando manifestaciones de su maestro (Buda).

Este fenómeno presenta una mecánica similar a la del Mester de Clerecía en España.

Paralelamente, surgieron otros trovadores que, vestidos como monjes budistas, recorrían también el país recitando cantares épicos acompañados por una especie de laud llamado *biwa*. Su tema era las batallas, apogeo y caída de los héroes de los clanes que combatían por el poder en Japón.

A estos juglares se les llamaba *Biwa-Hoshi* (cantores con *biwa*) y sus cantos fueron compilados y editados cerca de 1250 en un libro llamado *Heike Monogatari* (La Historia de los Heike) que sirvió como inspiración a las "piezas de guerreros" del Teatro Noh.

De nuevo, mecánica similar a la del Mester de Juglaría español.

Es importante hacer notar cómo, en la misma época,

en España se desarrollaba un movimiento un tanto similar. En los siglos IX, X y XI, España se forjaba como país y buscaba la obtención de una nacionalidad uniforme, cristiana y definida. La exaltación de los caudillos y héroes que luchaban por el logro de estos fines, se convirtió en el tema central de poetas y cantores. Los juglares eran hombres del pueblo, que viajaban cantando las hazañas de las que bien podían haber sido testigos presenciales o bien aprendido de otros juglares. Se les diferencia de los trovadores provenzales en que estos últimos eran caballeros o hidalgos cuya vocación se orientaba hacia la poesía lírica, en tanto que los juglares eran hombres del pueblo cuya orientación era del todo épica. Las obras principales de este período fueron: *La Historia del Rey Rodrigo*, *La Leyenda de Bernardo del Carpio*, *el Poema de Fernán González*, *La Historia de los Siete Infantes de Lara* y *El Poema del Mio Cid*; este último, apareció a mediados del siglo X, anónimo y editado posteriormente, fecha y características coincidentes con la aparición del Heike-Monogatari en Japón.

Del mismo modo, y con los mismos propósitos de catequización, por llamarlos de alguna manera, o adoctrinamiento, los sacerdotes y monjes budistas viajaban pregonando su mensaje mezclado con música y canto y danza a modo de llamar más la atención de la gente no preparada y obtener mayor can

tividad de adeptos, como en España se dio el Mester de Clerecía que narraba milagros y vidas de gente virtuosa para acercar más al pueblo y hacerlo más consistente en una unidad de fe.

Y así, si no las escrituras bíblicas o budicas literalmente, sí los preceptos religiosos que sostenían -de los cuales posteriormente se mencionarían algunas similitudes y diferencias- se fueron mezclando con la épica hasta dar por resultado el teatro con fuerte sentido religioso de la España del siglo de Oro (Tirso, Calderón, y por ejemplo *El Cerco de Numancia* de Cervantes) y las piezas de batalla del Teatro Noh, que se constituyeron propiamente como tales en los siglos XIII y XIV.

4,5 LA CABALLERIA ZEN; EL BUSHIDO

La palabra Zen proviene de *Zenna*, transcripción de la palabra sánscrita *dhyana* que significa "contemplación". La doctrina Zen ha influido mucho en el pensamiento japonés y su comportamiento en sociedad; muchos ritos y costumbres del Japón provienen del espíritu Zen, tales como la Ceremonia del Té, el Ikebana, los jardines, la lucha japonesa de Ji-jitsu, el ideal del Bushido, etcétera.

"El Zen muestra un espíritu de empirismo radical muy semejante al de la Royal Society en Inglaterra en el siglo XVII. Ahí también

el lema era: 'No lo pienses, inténtalo' y 'No tienen comercio los libros más que para saber qué experimentos se han intentado antes' (Sprat), ya que las convenciones son ridiculizadas y las escrituras despreciadas por medio de deliberadas excentricidades".⁹

El Zen ocupa un lugar muy especial en la historia de las religiones; filosóficamente pertenece al budismo, pero es un budismo sin ningún aparato religioso, sin culto, sin devoción, sin escrituras sagradas, sin oración. Tiene cuatro principios que lo caracterizan:

- Una transmisión especial, fuera de las escrituras,
- Ninguna dependencia respecto a las palabras y de los textos,
- Contemplar su propia naturaleza,
- Realizar el estado de Buda.

El método de iniciación se basa esencialmente en el "choque" espiritual, intuitivo, con un espectáculo o con una emoción que libera el alma de su capa de convenciones mundanas y de creencias ajenas a su pureza intuitiva natural: se le llama técnicamente *Satori*. Para favorecer la aparición del Satori, todo lo que el Zen puede hacer es indicar el camino y dejar el resto a la propia experiencia mística de cada uno. Para lograrlo, tampoco se admite la existencia de un agente sobrenatural, sino un adiestramiento espiritual práctico y sistemático por medio de la meditación. No se opone

al intelecto pues puede usarlo para alcanzar su meta y es el primero que planteó la cuestión por la que la iluminación se busca.¹⁰

El budista Zen no estudia, ni lee textos: medita.

Pero esta meditación especial de origen hindú, ha tomado un matiz especial en contacto con el Japón realista y severo; el budista Zen es un contemplativo, un intuitivo poeta y escritor, pero debe ser también hombre de acción, generoso y luchador, con el corazón puro, cuyos actos son el resultado de su meditación. No se debe olvidar que el ideal del Japón medieval, el caballero, el samurai, pertenecía al Zen.

Una de las características de los monasterios Zen es la sala de meditación (*Zendo*) donde los monjes realizan meditaciones colectivas. No se trata de discusiones metafísicas ni de razonamientos discursivos, sino de palabras cortas expresando los resultados de la intuición. Al final, el maestro que dirige la sesión, rectifica y da las conclusiones.

Las reglas de conducta del Bushido, las tomaron los jefes guerreros, principalmente del budismo Zen, que predica un sentimiento de confianza en el destino, la sumisión tranquila ante lo inevitable, la sangre fría y estoica frente al peligro, el desprecio a la vida y la acogida amistosa de la muerte.

Como complemento, las enseñanzas de la escuela Ritsu, se basan sobre todo en la definición de rectitud, una de las tres virtudes cardinales budistas: rectitud, meditación y sabiduría. La rectitud se purifica por la sabiduría y ésta a su vez se purifica por la rectitud. Donde hay rectitud, hay sabiduría.¹¹

"La rectitud es poder adoptar, sin dudar, una decisión relativa a una cierta manera de conducirse que se encuentra de acuerdo con la razón; de morir cuando es necesario morir, o de matar cuando es necesario matar". La segunda de las reglas del Bushido era el valor, audacia y paciencia, cualidades que fueron muy populares. Pero este valor debía también ir acompañado de piedad para el dolor. La bondad para con los débiles y los vencidos, se ha exaltado siempre como algo muy conveniente para el samurai.

El Bushido exigía también cortesía, y la vida del japonés estaba y lo está todavía, llena de ceremonias; las relaciones sociales tienen su origen en el Bushido y el espíritu Zen. "El fin de toda etiqueta es cultivar vuestro espíritu de tal manera que inclusive cuando estéis tranquilamente sentados, no pueda ya ocurrírsele al más grosero de los villanos, intentar acercarse hasta vosotros".

Por último, el código de la caballería japonesa exi-

gía el sentimiento de Honor y Fidelidad. Sabían que el honor, cuando se ha adquirido siendo joven, aumenta con la edad.

El Bushido es la aplicación social y ética del budismo Zen.¹²

La relación que podría existir entre *La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca y los ideales del Bushido, es que Segismundo, el protagonista, vive encerrado en una prisión, cultivándose y meditando, que es la dinámica más importante de la escuela Zen. En estas meditaciones expone a un ser abstracto, Dios, las peculiaridades de su condición de cautiverio, enfrentándolas con la libertad que observa en la naturaleza. Al ser llevado por primera vez al palacio que le corresponde, abusa de sus prerrogativas por lo que es regresado a su torre, al verse de nuevo cautivo, se le produce el "choque" del que hablan los Zen, en el que compara su estado de cautiverio con el de la libertad que experimentó durante el corto lapso y que antes había observado en la naturaleza, libertad que hasta antes de ese momento le era desconocida con respecto a su propia persona, y al volver a salir de su cautiverio, observa las reglas de conducta que propone el Zen para un samurai: rectitud, valor, audacia, paciencia y bondad para con los débiles y los vencidos. Después de todo, Segismundo pertenecía a la familia dominante de un reino,

que en la manera de proceder de entonces, se era al mismo tiempo jefe político y militar, características comunes en la organización del shogunato.

El "choque intuitivo" de Segismundo, al contemplar el espectáculo de la naturaleza, se expresa, a diferencia de lo que propone el Zen: palabras cortas, en un discurso poético, barroco, lógico y ornamentado, mérito del estilo y escuela de Calderón.

4.6 EFECTO TERAPEUTICO DE LAS PIEZAS DE BATALLA DEL NOH Y LA IDEA DE LA SALVACION DEL ALMA CRISTIANA

Dada la situación de Japón, donde las guerras por la hegemonía continuaron durante mucho más tiempo que en occidente, las piezas de batallas o de guerreros, pasaron de simple entretenimiento a convertirse en una verdadera terapia para los samurai.

Entre las reglas de conducta que tomaron los samurai del budismo Zen, como se dijo antes, están: un sentimiento de confianza en el destino, la sumisión tranquila ante lo inevitable, la sangre fría, estoica, ante el peligro, el desprecio a la vida y la acogida tranquila de la muerte: "Morir cuando es necesario morir y matar cuando es necesario matar".¹³

Aun así, existía la creencia -debida a las ideas del

infierno amidista, aunque pueda parecer contradictorio- que los guerreros que luchan en este mundo son condenados a librar, postmortem, una eterna batalla, por lo que las piezas de guerreros se suceden en un esquema más o menos así: el fantasma de un guerrero aparece, se encuentra con un monje viajero, le narra cómo sucedió la tragedia de su muerte, así como la agonía de vivir en una eterna batalla, entonces el monje reza por la paz del alma del guerrero y el fantasma se aleja apaciguado habiendo logrado así su eterno descanso.

Las plegarias que reza el sacerdote se refieren al Buda Amida, un dios de amor, compasivo, que cuenta con un "paraíso occidental" donde reencarnarían todos los que invoquen su nombre oportunamente. Esta rama del budismo, como todas las demás, pasaron de la India a China, y de ésta a Japón, vía Corea, en un curioso tránsito por China, ya que, a pesar de que la existencia del espectro se explica, como se mencionará posteriormente, en un intercambio de energías Yin y Yang, excluye la influencia del Tao que propone la integración al todo, perdiendo la propia esencia, al final del ciclo reencarnatorio cuando el alma llegue a una perfección que se lo permita. La idea de la Gloria y el Infierno Amidista proponen una reencarnación individual en un paraíso, muy similar a la reaparición del alma cristiana en el paraíso celestial.

Al relacionarlo con las teorías jungianas se encuentra que en el inconsciente colectivo está impreso que hay seres con la capacidad de comunicarse con espíritus del pasado, lo cual abre la posibilidad de una catársis.

"Después de todo, los objetivos que pretenden tanto la meditación como la terapia son similares: la ordenación de determinados factores del pensamiento". ... "Esta actitud es religiosa en su más legítimo sentido, y por lo tanto terapéutica, pues todas las religiones son terapias para los sufrimientos y perturbaciones del alma".¹⁴

El espectro que aparece se explica también bajo los conceptos de Animus y Anima.

"Animus calza excelentemente a *hun* que significa demonio de nubes, un 'alma-hálito' superior perteneciente al principio Yang y por eso masculina, después de la muerte, *hun* asciende y pasa a *schên*: espíritu o dios 'que se extiende y manifiesta'. El ánima, llamada *po* escrita por el signo usado para 'blanco' y para 'demonio', por ende 'fantasma blanco', es el alma corporal inferior, ctónica, perteneciente al principio Yin y, por lo tanto, femenina. Después de la muerte se hunde y pasa a *gui*, demonio, explicado a menudo como 'lo que retorna' (*scil*, a la tierra): el alma en pena, el espectro".¹⁵

"La muerte, en efecto, vista psicológicamente de manera correcta, no es un término final, sino una meta; por lo tanto, comienza la vida con la muerte tan pronto como se sobrepasa la altura del mediodía". ... "La filosofía oriental se erige sobre el hecho de esa preparación instintiva para la muerte como meta y, en analogía con la meta de la pri

mera mitad de la vida, o sea, la generación y la propagación, el medio de perpetuar la vida física, pone como objetivo de la existencia espiritual, la generación y nacimiento simbólicos de un 'cuerpo-hálito' psíquico (*subtle-body*), que asegura la continuidad de la conciencia desligada". ... "Nuestro *sutra* [*Amitayurdhyana-sutra* (*sutra del Buda Amida*)] exige que se trasponga el mundo de sombras de nuestras fantasías personales, es decir, del inconsciente personal, y entonces se con tinúa hasta presentar una figura simbólica, que al principio nos parece extraña. Nuestra psicología moderna sabe que el inconsciente personal sólo es un estrato superficial, que descansa en un fundamento de insti tución completamente diferente. Este recibe el nombre de Inconsciente Colectivo".¹⁶

Entre los escritores españoles del Siglo de Oro, los más imbuidos en la fe cristiana y más empapados de las tradiciones herméticas y los conceptos que esta religión maneja, están Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Se han mencionado antes las similitudes en tratamientos que observan la escuela budista *Shin-gon* con las tradiciones religiosas hebraicas, egipcias y griegas en occidente, las cuales nutrieron, sin duda, el conocimiento calderoniano. "El culto a Amida se realiza, extrañamente, con una especie de ceremonia eucarística con pan consagrado y se le representa sosteniendo en la mano la vasija del 'alimento de la inmortalidad' que confiere la vida, o el agua sagrada".¹⁷

"El hecho de lo inconsciente colectivo es sencillamente la expresión psíquica de la en tidad, que trasciende todas las diferencias

raciales. Sobre tal base se explica la analogía, y hasta la identidad de los temas míticos y de los símbolos, y la posibilidad de la comprensión humana en general. Las diversas líneas del desarrollo anímico parten de una capa básica común, cuyas raíces se extienden al pasado".¹⁸

4.7 REENCARNACION, PREDESTINACION Y LIBRE ALBEDRIO

En las piezas de batalla, los guerreros reencarnarían en el paraíso de Amida gracias a las plegarias que, en su favor, rezaría el monje o sacerdote que aparece en la obra. En el caso de Atsumori, así como en el de Rokujo en *Aoi-no-Ue*, al agradecer las plegarias al monje, mencionan que para obtener ese favor en retribución, algo bueno deben haber hecho en sus existencias anteriores. Esta frase, con distintas palabras, se repite en las obras en las que aparecen fantasmas atormentados. Las imágenes que se expresan de esas vidas anteriores nunca son precisas para conservar la unidad del personaje y el tema de la obra. Los sutras dicen que:

"Cada pensamiento parcial adquiere configuración y se hace visible en color y forma y la fuerza total del alma revela sus rastros, por medio de la contemplación". ... "Se recae entonces sobre la figura defensiva del 'círculo protector'¹⁹ para impedir la 'eflucción', y defender la unidad de la conciencia contra la voladura por obra de lo inconsciente, en cuanto designa las figuras del pensamiento como 'pensamientos parciales' o como 'colo-

res y formas vacíos' y con ello los despoten-
cializa en la medida de lo factible, sobre
la posibilidad de desórdenes esquizoides".²⁰

Si se considera que:

1. Las acciones del hombre están determinadas por causas anteriores, pero puede librarse del poder de esas causas mediante el conocimiento y el esfuerzo.
2. No pueden separarse la teoría y la práctica. Para alcanzar la "salvación" o la libertad, hay que saber, hay que poseer la "teoría" verdadera, pero no puede saberse si no se actúa y se lucha, teoría y práctica, interpretación y cambio, son inseparables.
3. Aunque el hombre puede perder la batalla por la independencia y la libertad, puede elegir entre ciertas posibilidades averiguables, y depende de él cuál de esas alternativas tendrá lugar; depende de él mientras no haya perdido aún su libertad.

"La libertad es algo más que obrar con conocimiento de la necesidad; la gran oportunidad del hombre es elegir lo bueno contra lo malo; es la oportunidad de elegir posibilidades reales a base de conocimientos y esfuerzo". ... "La posición del alternativismo descrita aquí es esencialmente la de la Biblia

Hebrea: Dios no interviene en la historia del hombre modificando su corazón. Envía a sus mensajeros, los profetas, con una triple misión: enseñar al hombre ciertas metas, mostrarle las consecuencias de sus elecciones y protestar contra la decisión errónea. Es cosa del hombre hacer su elección; nadie, ni aun Dios puede 'salvarlo'. La expresión más clara de este principio está representada por la contestación de Dios a Samuel cuando los hebreos querían un rey: 'Ahora, pues, oye su voz; mas protesta contra ellos solemnemente declarándoles el derecho del rey que ha de reinar sobre ellos'. Después de haberles hecho Samuel una rigurosa descripción del despotismo oriental, y deseando aun los hebreos un rey, dijo Dios: 'Oye su voz, pon rey sobre ellos' (I Sam., VIII, 9, 22)". ...El mismo espíritu alternativista se expresa en las palabras: 'Puse hoy ante vosotros bendición y maldición, vida y muerte, y escogisteis la vida'. El hombre puede elegir, Dios no puede salvarlo; todo lo que Dios puede hacer es ponerlo ante las alternativas fundamentales, vida y muerte, y alentarle a elegir la vida". ... "Esta es también la posición fundamental del budismo. El Buda conoce la causa del sufrimiento humano: el deseo. Pone al hombre ante la elección entre la alternativa de conservar el deseo, por lo tanto el sufrimiento, y de seguir encadenado a la rueda de las reencarnaciones, o de renunciar al deseo, poniendo así fin al sufrimiento y a las reencarnaciones. El hombre puede elegir entre esas dos posibilidades reales: no dispone de más posibilidades".²¹

Tomando la idea de una conciencia atormentada en las obras Noh, presentándola frente al caso calderoniano, específicamente, en occidente, podría darse una conexión con la idea del libre albedrío: Calderón presenta en varias de sus obras, a personajes predestinados a actuar de una manera pre

cisa, errónea, frente a una situación determinada -Segismundo con respecto al poder y a su padre, en este caso- pero en el momento crucial puede, con su libre albedrío, tomar una decisión que lo libre del error. La decisión da lugar a un cambio de situación en un futuro inmediato. En el caso oriental, la decisión, o una conducta loable determinada, es tomada por el protagonista sin saber cómo le puede ayudar, o retribuir, precisamente en el futuro, pero en todo caso se ajusta a la manera más correcta de proceder dentro de los códigos orientales: budistas japoneses, para ser más precisos, de conducta. Pero en ambos casos esto produce un cambio en el desenlace de la obra, un cambio favorable ya que conducen a la tranquilidad de conciencia y a una situación más conveniente para el protagonista, sea éste un espíritu que vive un cuerpo en una vida, o un espíritu que habitó varios cuerpos en su trayecto por la vida. La principal diferencia es que en el caso de Calderón se decide en escena y en el caso de los japoneses se recibe la consecuencia de la decisión en escena, pero de todo modos, sea: Segismundo o Cipriano (en el *Mágico Prodigioso*), o Rokujo o Atsumori, los lleva a la propia salvación y a la paz de sus semejantes.

"Correspondiendo a su concepción se subordina al cristiano a la superior persona divina, en expectativa de su gracia; el hombre oriental sabe, en cambio, que la redención reposa sobre la obra que no hace sobre sí mismo",²² ya que "No hay en el budismo un Dios trascen-

dental a su criatura y todopoderoso, el budismo es un sistema filosófico y moral estrictamente humano. Como dicen los budistas: 'No porque haya Buda la humanidad existe, si no porque la humanidad existe hay Buda'.²⁹

4.8 LA APARIENCIA DE LA REALIDAD Y LA REALIDAD DE LA APARIENCIA

Atsumori, pieza de batalla que refleja por demás los códigos de conducta del Bushido, abre con las líneas: "La vida es sueño falaz, / del que sólo despierta / quien deja el mundo atrás".

En la comedia *La Vida es Sueño* de Calderón, encontramos los versos: "que toda la vida es sueño / y los sueños, sueños son".

Atsumori abre con tres líneas que recuerdan con mucho a los versos calderonianos. Este concepto no es extraño ni gratuito en Japón.

"La escuela Hosso -una de las ramas del budismo que se asentó en Japón- en cuya doctrina se basa también en gran parte el lamaísmo, el budismo tibetano, propone que 'la vida es sueño y todo es ilusión', el sujeto crea sus objetos y sus propios conceptos, todo depende del pensamiento puro, no formal, ideal, que proyecta el universo entero como una sombra sobre una pantalla. Enseña que todo el universo, todo lo que percibimos, los tres mundos: el del deseo (*Yoru*), el de la forma (*shiki*), y el que no tiene forma (*mu-shiki*);

existen solamente en el pensamiento, nacen en la mente y desaparecen en ella".²⁴

De la misma forma: "Sueña el rey que es rey, y vive / con este engaño mandado (...) Sueña el rico en su riqueza, / que más cuidados le ofrece; / sueña el pobre que padece / su miseria y su pobreza; (...) Todos sueñan lo que son, / aunque ninguno lo entiende"²⁵ y Segismundo cambia su conducta en el desenlace de la obra por no despertar de nuevo en su "cerrada prisión" y aunque no despertara en ella, "el solo soñarlo, basta".²⁶

Y "pues estamos / en un mundo tan singular, / que el vivir sólo es soñar; / y la experiencia me enseña / que el hombre que vive sueña / lo que es hasta despertar"²⁷, esto es, hasta trascender la existencia: "quien deja el mundo atrás", quien en un momento dado despierta a otro nivel de conciencia, que a fin de cuentas es la meta de la "iluminación", otra interpretación para el "nirvana: una conciencia desligada del mundo".²⁸

La problemática filosófica de lo real y lo aparente, así como el simbolismo del sueño tienen lugar en ambas civilizaciones, y lo reflejan en los textos de sus teatros. El cuestionamiento de la trascendencia es común a ambas y considerando que el budismo es anterior, cronológicamente hablando, con mucho al cristianismo, se podría especular mucho so-

bre cuánto el primero, y por cuáles medios, le heredó al segundo, pero la idea y el símbolo para expresarlo persisten a través de la distancia y el tiempo.

4.9 LITERATURA DEL SIGLO XVII Y LA HERENCIA RECIBIDA DE GUENDJI Y HEIKE MONOGATARI

Después de Lady Murasaki, se considera a Ihara Saikaku el siguiente mayor talento literario de Japón. Nacido en Osaka en 1632, entre los mercaderes de Osaka, Saikaku fue absorbido por el mundo comercial que le rodeaba. En el período Tokugawa, que había comenzado en 1603, bajo el shogunato de Edo, la sociedad cambiaba sus miras de los ideales medievales hacia el comercio y los logros económicos. Los códigos de conducta del bushido y la caballería samurai declinaron en importancia. La seguridad de la familia y el placer personal tomaron significado para una sociedad que saboreaba la paz después de siglos de devastadoras guerras entre clanes. (...) A. M. Janeira en su libro *La Literatura Japonesa y la Occidental*, en el capítulo La Novela Picaresca explica cómo Saikaku presenta un "nuevo género" literario que expresaba los cambios sociales que tenían lugar en su momento.

Saikaku vivió como hábil y próspero comerciante hasta los 21 años, edad en la que comenzó como poeta. Fue reconocido

nocido maestro Haikai. En 1675 murió su esposa dejándolo con tres hijas, una de ellas ciega, por lo que se rapó y vivió como un monje. En 1682 escribió *La vida de un hombre erótico* o *La historia del hombre que se pasó la vida haciendo el amor* o también llamada *La vida de un sátiro* que se considera la primera novela naturalista japonesa, su protagonista se llama Yonosuke, un muchacho que desde los once años tenía mujer y sus aventuras licenciosas.

Escribió también mucho sobre las geishas de alto rango, como *La vida de cinco mujeres eróticas* en cinco episodios narrando los casos de cinco rameritas que por dinero estaban "atadas" a las famosas casas de té.

"Los personajes de sus novelas están sacados en su mayoría de la clase de los comerciantes (que si bien era la infima en la jerarquía social de Japón, era la primera en poder económico), más que de la aristocracia o de las filas de los samurai. La mayoría de sus novelas son en realidad pequeñas historias de longitud variable, basadas en los mismos temas de siempre. Si bien el enredo de esos cuentos suele mostrar gran inventiva, las cualidades de Saikaku, como novelista, son su ingenio y su estilo. Sus libros y los de otros novelistas de aquel tiempo se denominan a veces literatura *ukiyo*, término que primero se usó en el sentido de 'Mundo triste', pero tomando otro sentido de la palabra *uki*, *ukiyo* vino a significar entonces 'el mundo flotante'. Un tema frecuente en el arte de aquel tiempo es el de las olas. la forma más dramáticamente cambiante de todas. Los momentáneos placeres de la vida eran más estimados que los valores eternos buscados por los recoletos medievales. (Ade-

más se referían la mayoría de las veces a los comerciantes quienes promovían a las geishas y al teatro Kabuki). En su deseo de reapresar los placeres de entonces, escritores y artistas traspasaban los límites de la decencia (por ejemplo la pintura Utamaro) y el gobierno no tuvo que tomar medidas de vez en cuando contra las obras pornográficas. Pero en una sociedad en la que los barrios de tolerancia eran el centro de la vida artística, y sus habitantes el asunto de la mayoría de las novelas, piezas teatrales y grabados, quizá fuese demasiado pedir que se anduviese con rodeos en llamar al pan, pan, y al vino, vino".²⁹

4.10 SHUDO, SU PRESENCIA EN LA OBRA DE SAIKAKU Y OCCIDENTE

Otros de sus trabajos fueron *Gloriosas historias de Pederastia*, *Historias sobre el espíritu samurai*, *Los deberes del samurai* e *Historias en cartas*, en las que el tema es el amor homosexual de samurai a samurai, o de un samurai hacia un paje o muchacho de la corte en vías de convertirse en samurai.

"El tema podría parecer potencialmente sórdido -en la Grecia clásica los amores homosexuales fueron tratados por Esquilo en *Layo* y por Eurípides en *Chisipo* pero desgraciadamente ninguna de las dos se conserva. Aristófanes hace escarnio de los comportamientos homosexuales de sus contemporáneos en *Las Abejas* y en *Tesmofoalias*, y se encuentran dispersas algunas otras bromas de este género en la obra de Plauto".³⁰

Los españoles en su fabuloso Siglo de Oro no se atre

vieron a tocar el tema, a pesar de que Lope introdujo ciertas intrigas muy audaces en sus comedias, o al menos no directamente, y se podría aducir el tema veladamente tratado, después de una interpretación de lo más freudiana, a *La Hija de Aire* (primera y segunda parte) de Calderón, después de todo, ¿cómo librarse de la fuerte censura de la iglesia católica de entonces?, pero su contemporáneo, Marlowe, inglés y reformista, hizo una formal presentación del tema en *Eduardo II* y en *Masache en París*. Pero para los antiguos japoneses el amor entre samurais era permisible. Los hijos de familias samurai eran estimulados a formar alianzas homosexuales mientras durara su juventud, y con frecuencia estos amoríos maduraron en compañerismo por el resto de sus días.

Los amores homosexuales de los samurai iban desde los altos ideales platónicos a la pederastia sensual. La actitud en general hacia las mujeres era similar a la de la Grecia clásica, esto es: las mujeres sirven para la reproducción y los muchachos para el placer. Las mujeres en ambas culturas, se pensaba, que hacían a los hombres cobardes, afeminados y débiles.

Se podría mencionar al respecto *Fieras afemina amor* de Calderón, basada en el mito griego de Hércules.

En la actualidad, la homosexualidad masculina ha to-

mado distintas maneras de expresión, aunque en muchos casos se lleva veladamente, el gusto por los uniformes militares, botas de trabajo, emblemas nazis, deportes de contacto físico, fisiculturismo son algunas de sus recientemente adoptadas facetas. Es interesante hacer notar las curiosas conexiones entre la pasión por el militarismo y la homosexualidad.

El bushido, la crianza de los samurai, era la expresión militarista de su época en Japón. Inclusive, en el interludio que se recita en medio de Atsumori, recalca la impresión que un muchacho -joven samurai, cuya conducta revela el cumplimiento de los ideales del bushido, una belleza evidente y narrada con detalle, además de hacer obvio su talento y sensibilidad tanto por las palabras que emplea al expresarse como por llevar consigo su flauta, que pudiendo ser inútil en una batalla, revela su capacidad afectiva además de sus facilidades artísticas- causa al general ganador de tantas batallas, poseedor de tantos méritos y famoso por la ejemplaridad de su conducta, al grado de pedirle, de que a pesar de ser su enemigo de batalla, huyera, pues no quería truncar a tan temprana edad, la vida de alguien así.

El militarismo implica fuerza, etimológicamente también lo significa *vir*, de origen latín, que se repite en *virtud*, virilidad, virginidad, o sea la fuerza para mantener

una conducta, la fuerza en los modales -características o adjetivo de los masculinos o masculinoides específicamente- y la mujer fuerte (*vir - guné* - mujer) ante la seducción masculina, como la diosa Palas Atenea.

Un ejemplo actual a citarse sería el caso de Yukio Mishima, quien representa una extraña mezcla de los ideales del bushido y el amor profesado a algunos de sus camaradas en aras de la intensa devoción a una causa.

El suicidio ritual de Mishima, en el cual su amante le ayudó degollándolo, repitió la práctica tradicional samurai *seppuku* (*Hara-kiri*), y de hecho, este acto anacrónico tuvo un enorme impacto sobre el Japón contemporáneo ya que tañó la cuerda que lo relaciona con un patrón de conducta tradicional.³¹

Por otro lado, en el oriente, sobre todo hablando del tema sexual, la noción de pecado no existe como en occidente.

Las mujeres fueron excluidas de todo arte importante en el Japón, como la ceremonia del té, el Noh, y el Kabuki, porque se les consideraba de poca importancia social, a pesar de que su tradición literaria tienen un lugar muy relevante (ver cap. 3) y que inclusive, la sociedad burguesa en formación, de la que provenía, recurrían a la historia de

Guendji como paradigma de la vida que deseaban disfrutar.

En el caso del Noh, la no intervención de mujeres en el escenario, y ser representadas por hombres, se supone de origen ritual, pero aun así las referencias que hacen los investigadores es poco clara, y la tradición sobrevive hasta ahora. En el caso de Kabuki, aparecían las mujeres en los primeros tiempos, pero se convirtió esto en un vehículo de prostitución, ya que, como las geishas, estaban a disposición de los espectadores más adinerados al final de las representaciones. Para evitar esto, que dio lugar a más de un escándalo en 1629 se prohibió por ley la aparición de mujeres en el escenario, y así, al igual que en el teatro isabelino, los muchachos más jóvenes representaban los papeles femeninos. Con la proliferación del *Shudo* la situación se repitió y para evitarlo, se sustituyeron los muchachos jóvenes por hombres maduros y de ahí se desarrolló la maravillosa y complicadísima técnica de caracterización femenina en el Kabuki que hoy conocemos. No fue sino hasta el siglo XIX, durante la restauración Meizyi, que este edicto fue desechado, pero ya establecida la tradición en el Noh y el Kabuki, fueron integrados no a éstas, sino a las formas más contemporáneas de espectáculo. Así, el bushido dio lugar al shudo y en esas circunstancias resultaba más adecuado que un hombre buscara a otro para una más íntima relación.

Quizá Calderón lo expresó veladamente, Marlowe lo trató como una mezcla de lírica y política, y Saikaku con un matiz intensamente emocional, pero en ambas tradiciones, la oriental y la occidental, se habla de "una conducta que es tan antigua como la humanidad y tan ordinaria o extraordinaria como la heterosexualidad".³²

La atención queda, pues, en las ideas que fueron recogidas, evolucionadas y, al cabo, llevadas al Teatro tanto en los recursos para la puesta en escena como en los temas de los textos, en oriente como en occidente.

Notas al Capítulo IV

1. Las referencias al apartado "Perfil Histórico" se encuentran en:
 - Smith, Bradley. *Japan, A History in Art.*
Kamakura Period (1185-1333) The Seeds of Feudalism.
Muromachi Period (1333-1568) The Dual Dynasties.
Momoyama Period (1568-1600) The Country United.
Edo-Tokugawa Period (1600-1853) Isolation and Progress, pp. 97-116.
 - Whitney Hall, John. *El Imperio Japonés*
 - 7. *La Edad Feudal.*
 - 8. *Los Primeros Contactos Europeos, pp. 67-128.*
2. Riviére, J. M. *El Arte Zen, pp. 15-20.*
 -----, *El Arte y la Estética del Budismo, pp. 73-87.*
3. Conze, Edward. *El Budismo, su esencia y desarrollo, p. 286.*
4. S. Bradley. *Japan, ..., op. cit., pp. 122-128.*
5. Riviére, M. M. *El Arte y la..., op. cit., p. 88.*
6. S. Bradley. *Japan, ..., p. 123.*
7. Jung, C. G. *El Secreto de la Flor de Oro, p. 67.*
8. -----, *Simbología del Espíritu, p. 325.*
9. C. Edward, *op. cit., p. 281.*
10. Riviére, J. M. *El Arte Zen, pp. 23-31.*
11. Riviére, J. M. *El Arte y la..., op. cit., pp. 80-81.*
12. Riviére, J. M. *El Arte Zen, pp. 137-143.*

13. Ibid., p. 136.
14. Jung, C. G. *El Secreto...*, op. cit., p. 63.
15. Ibid., p. 53.
16. Jung, C. G. *Simbología...*, op. cit., p. 325.
17. Ibid., p. 313.
18. Jung, C. G. *El Secreto...*, op. cit., p. 28.
19. Mándala: *Círculo Mágico*. Icono inscrito en un círculo que se usa en los ejercicios budistas de meditación, se consideran en sí, objetos de arte. Jung les dedicó especial interés. (Ver Jacobi, Jolande. *La Psicología de C. G. Jung, y El Secreto de la Flor de Oro de él mismo*).
20. Jung, C. G. *El Secreto...*, op. cit., pp. 47-47.
21. Fromm, Erich. *El Corazón del Hombre*, pp. 175-176.
22. Jung, C. G. *El Secreto...*, op. cit., pp. 69-70.
23. Rivière, M. J. *El Arte y la...*, op. cit., p. 88.
24. Ibid., pp. 77-78.
25. Calderón de la Barca, Pedro. *La Vida es Sueño*. Jornada Segunda de los versos 1171-1185.
26. Ibid., Jornada Tercera, verso 1120.
27. Ibid., Jornada Segunda, versos del 1165 al 1170.
28. Jung, C. G. *El Secreto...*, op. cit., p. 61.
29. Keene, Donald. *La Literatura Japonesa*, pp. 104-106.
30. Hoffman, W. M. *Gay Plays*. Introducción, p. XIII.

31. Saikaku, Ihara. *Comrade Loves of the Samurai*.
Introducción por Terence Barrow Ph.D. p. XIII.
32. Hoffman, W. M., op. cit., p. XXXV.

CONCLUSION

"La conciencia más elevada y la más amplia -dice Jung- sólo surge de la asimilación de lo foráneo y se inclina a la autonomía". Esto es, precisamente, lo que hicieron los pueblos antiguos en oriente y occidente.

Partiendo de la hipótesis de que las tradiciones de la India, "de quienes se conservan los textos más antiguos", hubieran nutrido tanto al Lejano como al Medio Oriente y de este último a Occidente, y que cada pueblo donde este alimento -por llamarle de alguna manera- llegara, lo amalgamara con su haber anterior y lo expresara a su manera, es prueba de esto.

Considerando el aspecto trascendente como una necesidad fundamental del hombre, lo que dio lugar a rituales que evolucionaron hasta convertirse en espectáculos, es natural que estos plantearan en cada cultura, a su vez, con la intención de llegar más cerca de su gente, nuevas necesidades que fueron solucionadas por recursos equivalentes, que evolucionaron paralelamente, de los cuales pocos se conservan en occidente y la mayoría sobreviven en el Teatro Noh.

Pero este aspecto trascendente no sólo se expresa en la forma, sino en el fondo; se marca tanto en la afectividad,

la religión y la filosofía: "el amor, que significa trascender de la propia vida individual y acceder a la fusión interpersonal", "al que se le han dedicado textos maravillosos", como diría Fromm, así como "la vida después de la vida": trascender la existencia de este mundo, con los símbolos que se emplean para expresarlo, "que son de una naturaleza suprapersonal y por tanto comunes a todos los hombres", citando a Jung.

Así, desde la simplicidad de la forma hasta la complejidad filosófica, con factores que transitan entre oriente y occidente en ambos sentidos, se traza una tradición común en forma de guirnalda que une al hombre con el hombre.

APENDICE

- *Aoi-no-ue*
- *Atsumori*
- *Los amantes mueren por Seppuku*

Aoi No Ue
(Princesa Aoi)¹

Personajes: Cortesano
Bruja
Princesa Rokujo
Monje de Yokawa
Mensajero
Coro

(Un kimono doblado al frente del escenario, representa el lecho donde Aoi yace enferma).

Cortesano:

Soy un miembro de la corte del Emperador Shujaku.
Debéis saber que la hija del primer ministro,
la princesa Aoi, ha caído enferma.
Hemos mandado traer
monjes y sacerdotes de la Alta y Sagrada Escuela,
pero ninguno ha podido curarla.
Ahora, a mi lado,
está la Bruja de Teruhi,
la famosa adivina del arco.
Se le ha dicho a mi señor,
que al puntear la cuerda de su arco,
puede hacer visible al espíritu maligno,
y decir si es de alguien vivo o muerto.
Así pues se me ha mandado
a traerle y a pedirle
que de su arco pulse la cuerda.

(Hacia la bruja, quien en escena, ha permanecido impasible)

Venid hechicera,
estamos preparados.

Bruja: (Caminando hacia adelante y punteando un tambor pequeño, mientras reza una fórmula mágica).

Ten Shōjō ; chi shōjō
Naique shōjō ; rokon shōjō

Por encima; por abajo;
por la nada; por el todo;
por los ojos, los oídos,
el corazón y la boca...

(Hace sonar la cuerda de su arco, mientras reza el conjuro)

Vos a quien os hablo,
liberad de las riendas
vuestro gris cuello de potro
al galopar hacia mi
sobre largos arenales.

(Aparece el fantasma viviente de Rokujō, en la parte de
atrás del escenario).

Rokujō:

Dentro de las tres carrozas,
que corren el Camino de La Ley
me alejé de la casa en llamas.
¿No hay manera de alejar
de la puerta de Yugao
aquella rota carroza?
Este mundo,
es como las ruedas de un arado de bueyes,
rodando se va...
hasta que la venganza viene.
Gira la vida
como las ruedas de una carroza,
y no se halla la manera de escapar
a las Seis Veredas y los Cuatro Nacimientos..
Somos frágiles,
como las hojas del bashō,
tan efímeros,
como la espuma del mar,
la flor de ayer
es sólo un sueño ahora...
¿Quién quisiera despertar de un sueño así?
¡Y cuando a esto añadís
el desprecio del amado...!
¿Cómo puede estar en paz el corazón?
Así que cuando escuché
el sonido de la cuerda de vuestro arco
por un momento pensé
"ahora el placer será mío..."
Por eso he aparecido
como espíritu furioso.
¡Oh! ¡Qué vergüenza!

(Vela su rostro)

Y también hoy, he venido
 en secreto, protegida,
 por carroza bien cerrada.
 Mientras me senté a observar
 el crepúsculo, y la luna,
 y el amanecer, pensaba:
 "¿Cómo podría
 mostrarme al mundo
 si hoy no soy más
 que la bruma, que al alba,
 sobre el prado, se desliza?"
 He venido,
 he venido al escuchar vibrar
 de vuestro arco, la cuerda
 a cantar mi tristeza.

Bruja:

Debieses permanecer
 en la puerta de la esposa,
 como madre, como casa,
 como dama de la corte...

Rokujó:

...Aún así
 ahora nadie vendría a mi,
 porque no estoy en un cuerpo.

Bruja:

¡Es extraño! Veo una dama
 bella, delicada, fina,
 a quien nunca he conocido,
 viajando en rota carroza,
 mientras toma el mando de otra
 cuyos bueyes se han soltado.
 En aquella otra carroza
 está sentada una dama
 que parece esposa nueva.
 La mujer que el mando toma
 llora, solloza, solloza...
 Es una triste visión
 ¿Podría ser ella?

Cortesano:

Ya no hay
que oír más, para saber,
la que pudiere ser tal.
¡Venid, espíritu, entonces,
y decidnos vuestro nombre!

Rokujō:

En este mundo del Sahá
como relámpagos son
los días que pasan, y no
vale odio, miel, ni piedad.
¿Aquel al que conocí
me poseyó locamente?
Sabéis quién soy, que he venido
al escucharos tocar
de vuestro arco, la cuerda.
Soy el fantasma airado de Rokujō.
Fui dama de la corte.
No hace mucho tiempo, viví en ese mundo.
Sobre nubes estuve
en las ferias de flores
Y en las mañanas fui, de primavera,
con el séquito real
A las Cuevas de Rishi
por las noches de otoño
entre rojizas hojas, llegué a pasear.
Colores y perfumes
hartaron mis sentidos.
Fui esplendorosa entonces, y no ahora,
que marchita, como la flor matinal,
cuya vida no abarca
del alba al mediodía,
vengo a declarar mi odio,
y ahora he de cantar:

"Nuestras tristezas en este mundo,
no son causadas por otros.
Hasta cuando erran contra nosotros
sólo sufrimos retribución
de nuestras faltas, en otras vidas"*

(Mientras canta esta leyenda, vira hacia el lecho de Aoi, en
tonces la pasión vuelve a dominarla y grita:)

Soy plena de odio, debo atacar

*Leyenda sobre la creencia budista de que...

debo atacar, debo atacar...

(Se acerca sutil y casi imperceptiblemente a la cama)

Bruja:

Vos sois, Señora Rokujó
vos sois dama de la corte.
¿Acecha y ataca
tal como campesina?*

Pensad y absteneos,
pensad y absolved.

Rokujó:

Dijereis lo que dijereis,
decid bien lo que queráis.
¡Debo agredirle, debo atacarle
y ahora, mientras digo esto,
floto hacia el lecho y ataco...

(Acomete a la cabecera de la cama con su abanico)

Bruja:

Si arremetierais nuevamente,
caro pagaríais por ello.

Rokujó:

Y este odio de ahora
es en pago, también, a odios pasados.

Bruja:

La flama de la ira...

Rokujó:

...es sólo consumida por sí misma.

Bruja:

¡Si vos no lo ignorabais...!

Rokujó:

Ahora lo sabeis

*Nota: Era costumbre de las mujeres abandonadas, acechar y atacar a la "nueva esposa", o sea, a su rival, para "declararle su odio").

Coro:

¡Oh! ¡Oh! Su odio, su odio
 Su odio, tan intenso, sobre el lecho
 Nuestra princesa gime,
 pero aún así, debe volver al mundo
 que su señor la llamará hacia él,
 por ser muy lúcido, ser más brillante
 que el revolotear de las luciérnagas
 por sobre el cieno del oscuro lago.

Rokujō:

Mas yo no puedo ya ser lo que era.
 Que aún para el matorral
 de zarza pura y silvestre
 el rocío que se ha secado
 sobre sus hojas, retorna,
 pero el amor, y esto es peor,
 ya no regresa ni en sueños
 y crece, a llegar al punto
 de convertirse en leyenda,
 y crece... aún ahora crece.
 Yo, ante el espejo brillante
 clamo, tiemblo, y me avergüenzo.
 Vine en mi rota carroza,
 y en ella te esonderé,
 porque en ella he de llevarte.

(Se detiene frente a la cama, de ahí se va hacia el fondo del escenario, donde ayudada por dos personas, para que el público no vea, cambia su ropa y su máscara de "Deigan", una de demonio femenino, y con una daga en la mano, regresa al centro del escenario)

Cortesano: (Que ha estado todo este tiempo parado junto al lecho)

¡Ay! Alguien que venga pronto
 la Princesa Aoi empeora,
 empeora a cada momento.
 Ahora será menester
 traer al Monje de Yokawa.

Mensajero:

Me estremezco y la orden cumplo.

(Va a una orilla del escenario y habla con alguien que está fuera)

¿Podría pasar?

Monje:

¿Quién es el que solicita
ser admitido al lugar
iluminado por la
luna de los Tres Misterios,
salpicada por el agua
sagrada del Alto Yoga?
¿Quién se acercaría a uno
de diez Místicos Carruajes,
que son ventana que mira
a las Ocho Percepciones?

Mensajero:

Vengo de la Corte, pues,
la Princesa Aoi, enferma,
necesita la visitas.
Ruegoos que vayais a ella.

Monje:

Pero sucede que ahora
yo practico austeridades
que me impedirían salir
a lugar alguno, en fin...
pero siendo vos,
mensajero de la corte,
he de seguirte.

Cortesano:

Agradezco
vuestra presencia en palacio.

Monje:

En vos espero, y decidme
pues, adónde está la enferma.

Cortesano: (Mostrándole)

Aquí en el lecho le tienes.

Monje:

Entonces comenzaré
a recitar mis conjuros.

Cortesano:

Os lo ruego.

Monje:

Y dijo así:

"Recitará los conjuros
del libro de En No Gyōja,
estará envuelto en los hábitos
que se ha enseñado a portar
cuando se iniciaba en la
'Cumbre de las Dos Esferas'.
Ha pasado por la zarza
de Siete Árboles Sagrados
con capa de resistencia
que le envuelve y le protege
de la corrupción humana".

"¡Sarari, Sarari!"

Al escuchar tal sonido
paso las cuentas de roja
madera de mi rosario

y pronuncio la oración:

"Namaku Samanda Basarada
Namaku Samanda Basarada"

(Mientras el monje reza, Rokujō va a la parte de atrás del
escenario, y se viste de nuevo con su anterior ropa y máscara)

Rokujō: (Adelantándose)

¡Atrás Gyōja, id atrás!
Regresad a vuestra casa,
¡No permanezcais aquí
que por mí, sereis vencido!

Monje:

Seais, demonio, quien fuereis,
no esperéis vencer así
el sutil poder del Gyōja.
Rezaré de nuevo, así.

(El monje en silencio, pasa su rosario, mientras el coro in-
voca por él).

Coro:

A este del Gō Sanze,
Tribunal de los Tres Mundos...

Rokujó: (Contrainvocando cada vez)

Al sur del Gundari Yasha...

Coro:

Oeste del Dai-Ikotu...

Rokujó:

En el norte del Kongó...

Coro:

Yashá, el Diamante Mayor...

Rokujó:

Centro de Sacralidad...

Coro:

Fudó Inmutable,
 Namaku Samanda Basarada
 Senda Makaroshana
 Sojataya Untaratakarma
 "Aquellos que oigan mi nombre,
 llegarán a iluminarse,
 y aquellos que vean mi cuerpo,
 bien llegarán al Nehan".

Rokujó: (Soltando repentinamente su daga y llevándose las ma
 nos a las orejas)

¡Voces del libro del Hannya!
 ¡Les temo!
 y ya no volveré nunca,
 como espíritu furioso.

Fantasma:

Al oír las escrituras,
 el corazón furioso
 de ese demonio, fue apaciguado.
 Amida nos manda sombras
 de piedad y sufrimiento...
 ...nos llegan buenos augurios
 pues su alma rompió esos lazos
 y ahora, ya libre, va
 camino a Sakyamuni.

*Atsumori*²**Personajes:**

- El sacerdote Rensei (antes el guerrero Kumagai)
- Un joven segador (quien se convierte en el fantasma de Atsumori)
- Su acompañante
- Coro

Sacerdote:

La vida es simplemente
sueño falaz
del que sólo despierta
quien deja el mundo atrás.

Soy Kumagei-no-Nozane, de la tierra de Musashi. Dejé mi casa y me hice llamar Rensei, como sacerdote, por mi pesar a la muerte de Atsumori, quien cayó por mi mano en la batalla. Con hábitos de sacerdote me dirijo a Ichi-no-Tani para rezar por la salvación del alma de Atsumori.

(Camina lentamente, cruzando el escenario entonando la canción descriptiva de su Jornada)

Tan rápido he viajado, que ya estoy aquí, en Ichi-no-Tani, provincia de Tsu. El pasado vuelve a mi mente, en verdad, como si fuera el presente. Pero ¡escuchen! Oigo el sonido de una flauta, que viene de atrás de una de esas lomas. Esperaré a que pase quien la toca y le pediré que me cuente la leyenda de este lugar.

Los segadores (juntos):

Para la flauta del segador
ninguna canción se canta
más que el murmullo del viento
al pasar entre los campos.

El joven Segador:

Los que cosechan
segando en la colina
caminan entre campos

hacia sus casas
al anochecer.

Los segadores (juntos):

Del mar de Suma
hasta mi casa
hay un camino corto.
En este viaje
se sube la colina,
se baja hasta la playa,
y se regresa
colina arriba,
definiendo mi vida
que de odiosas tareas
resulta plena.
Si alguien preguntare
yo respondiera
que en las playas de Suma
se vive en la tristeza.
Si alguien adivinara
sin preguntar, mi nombre,
podría tener amigos.
Estando inmerso
en tan grande miseria,
hoy, hasta quienes
me fueron más queridos,
se han alejado,
se han vuelto extraños.
Abandonado,
para mi propia angustia,
habito en esta tierra.

Sacerdote:

¡Ea! Ustedes, segadores, tengo algo que preguntarles.

Joven segador:

¿Nos hablas a nosotros? ¿Qué quieres saber?

Sacerdote:

¿Era alguno de ustedes quien, apenas ahora, tocaba la flauta?

Joven segador:

Sí, eramos nosotros los que tocábamos.

Sacerdote:

Era una melodía agradable, y más aún porque uno no se espera esa música de gente de su condición.

Joven segador:

¿Inesperada,
te ha parecido
de gente de esta clase?
qué, ¿no has leído?:
"Lo que sobre tí se haya,
no debes envidiar,
ni despreciar tampoco
lo que debajo
de tí se encuentra"
Aún más en las canciones
de campesinos
y el tañer de la flauta
de segadores.
La música de flauta
de segadores
y las canciones
de campesinos
a través de los versos
de los poetas
son conocidas
en todo el mundo.
¿Imaginabas
no oír entre nosotros
el sonido de una
flauta de bambú?

Sacerdote:

Tienes razón, de hecho es como me dices. Las canciones de los leñadores y el tañer de la flauta de los campesinos...

Joven segador:

El tañer de la flauta de los campesinos...

Sacerdote:

Las canciones de los leñadores...

Joven segador:

Nos guían en nuestro paso por este triste mundo.

Sacerdote:

Canción...

Joven segador:

...y danza...

Sacerdote:

...y la flauta...

Joven segador:

...y la música de muchos instrumentos...

Coro:

Son pasatiempos
que cada uno
escoge a su gusto.
Son muchas las famosas
flautas, que de carrizos
de bambú, se han hecho:
"Pequeña rama"
y "Caja de cigarras".
Del segador, la flauta,
es llamada "Hoja Verde".
Flautas coreanas
escucharás, si andas
sobre las playas
de Sumiyoshi.
Y en las Hornos de Sal
de la playa de Suma
los pescadores
hacen canciones.

Sacerdote:

Pero ¿cómo? Los otros segadores se fueron ya a su casa y
ustedes se quedan solos, vagando por aquí. ¿Cómo?

Joven segador:

¿Cómo? Estoy buscando una plegaria en la voz de las olas
nocturnas. Quizá tú. ¿Rezarias las Diez Plegarias por
mi?

Sacerdote:

Yo podría fácilmente rezar las Diez Plegarias por tí, si
me dices quién eres.

Joven segador:

A decir verdad, yo soy miembro de la familia del señor Atsumori.

Sacerdote:

¿Uno de los de la familia de Atsumori? Me hace feliz saberlo.

(Entonces el sacerdote junta sus manos, se arrodilla y reza):

Namu Amidabu

"Al lograr el estado de Buda,
en el mundo entero y sus Diez Esferas,
de todos los que moran aquí,
de todos los que invoquen mi nombre,
ninguno será rechazado o rezagado".

Coro:

"¡No me rechaces!
Sólo invocarte
es suficiente
para la salvación.
Así, noche y día,
se alzarán tus plegarias,
por mi, rogando.
Soy feliz, ya que,
sin conocer mi nombre,
rezarás por la
liberación de mi alma.
En el crepúsculo,
cuando anochezca,
y de hoy en adelante
por mí habrás de rezar".
Así hablaba,
Desvaneciose entonces,
y no fue visto
nunca jamás.

(Interludio entre los dos actos³)

Las fuerzas de Heike estaban ya casi derrotadas. Ku magay, uno de los guerreros más destacados del ejército de Guendji, corría a caballo por la playa de la vahía del Ichi-

nai, buscando a los soldados de Heike que tratarían de huir por barco.

De pronto Kumagay vio a un guerrero echarse con el caballo al agua y avanzar separando olas azules hacia un barco que flotaba en la distancia. El samurai, ataviado con un elegante vestido de seda bordado con dibujos de garzas, tenía puesta una armadura con adornos de impresionante lujo. De su costado colgaba una espada de oro, y a su espalda llevaba un arco hecho con sarmiento de glicina y flechas de laca negra. Obviamente debía tratarse de un caballero de considerable importancia. Kumagay le gritó, moviendo el abanico: -¡Esperad! ¡Veo que sois un gran jefe. Es una cobardía mostrar la espalda al enemigo!

Aquel guerrero se detuvo y regresó a la playa. Kumagay, de inmediato, se arrojó sobre él. Los dos samurai cayeron de sus caballos al suelo.

Kumagay agarró del cuello al otro y le quitó su yelmo para degollarlo. Vio que era un muchacho de dieciséis o diecisiete años, tan hermoso y tierno que vaciló por un instante en clavar la espada en su garganta blanca, semejante a la de un cisne. Aquel rostro le recordaba a su propio hijo, que tenía más o menos la misma edad que ese joven soldado.

-¿Quién sois?- preguntó el muchacho con voz diáfana y firme.

-Soy Kumagay, de la Provincia de Musashi, guerrero de las fuerzas de Guendyi.

-Por mi parte no veo la necesidad de deciros mi nombre. En todo caso yo sería un enemigo apropiado,

pues no sería de menor rango que vos. Cortadme el cuello, lleváoslo y preguntad a vuestra gente. Ellos sabrán quién soy.

Pensó Kumagay: "¡Oh!, qué valentía... Ya que nuestra victoria está casi decidida, no tiene ninguna importancia que corte y me lleve la cabeza de este heroico muchacho. Las heridas que recibió mi joven hijo me duelen muchísimo... Qué profunda va a ser la aflicción del padre de este muchacho cuando sepa que a su hijo le han cortado la cabeza... Debo salvarlo..." Entonces se dio cuenta de que por detrás venían hacia ellos unos cien jinetes de Guendji.

-¡Daos prisa! ¡Decid vuestro rango y nombre y escapad rápido, antes de que os capturen!

El muchacho insistía en que lo matara. Dijo Kumagay: -¡Cuánto deseo salvaros! ¡Mas ya que mis soldados están aproximándose, prefiero mataros con mis propias manos a entregaros a ellos... Ruego por la paz de vuestra alma...

El muchacho gritó:

-¡Daos prisa! ¡Cortadme la cabeza! ¡Rápido!

Y cerró los ojos. Un surco de lágrimas manchó sus mejillas rosadas. Kumagay, turbado en extremo, sin saber cómo, levantó la espada y cortó de un tajo la cabeza del muchacho, que perdía así la vida por su belleza y su orgullo. Lanzando un grito de dolor y alzando la mirada al cielo, dijo Kumagay: -¡Ah, qué desgraciado destino el de un samurai! ¡De no haber nacido yo en una familia de artistas marciales, no me encontraría en una situación tan lamentable como ésta!

Sus palabras salían entre lamentos. Permanecía agachado como si rezara, cubriéndose la cara con las manos. Entre sus dedos robustos se deslizaban las lágrimas.

Después de llorar un largo rato, el guerrero le quitó el vestido de seda al cuerpo para envolver aquella cabeza de adonis. Amarrada a la cintura del muchacho encontró una flauta cuidadosamente colocada en una bolsa de brocado.

Kumagay había oído la noche anterior una música de flauta que llegaba entre las brisas nocturnas de primavera desde el campamento enemigo. Los soldados de Guendji, conmovidos por la suave melodía, habían comentado la nobleza de los Heike. ¡Era este muchacho quien tocaba la flauta en la noche!

Cuando Kumagay mostró a su gente la cabeza del joven guerrero, le informaron que era Atsumori, hijo de Tsunemori, uno de los altos jefes de Heike. También contaron que era un virtuoso flautista, a quien el Emperador había regalado una flauta hecha con bambú aromático.

La muerte de Atsumori, el valiente adonis de diecisiete años, arrancó lágrimas de conmiseración a los guerreros de ambos clanes, Heike y Guendji. Tiempo después Kumagay, guerrero de renombre, rapaba su cabeza y entraba a un templo a profesar la vida de monje budista, abandonando por complejo el camino del samurai y las artes marciales.

(Segundo acto, continúa inmediatamente)

Sacerdote:

Ya que es así, llevaré a cabo, durante toda la noche, los

ritos que ruegan por los muertos, e invocando en el nombre de Amida, rezaré una vez más por la liberación del alma de Atsumori.

(El joven segador aparece como el fantasma de Atsumori, vestido como un joven guerrero)

Atsumori:

Sabrías quién soy,
si como los vigías
en la playa de Suma,
te despertaras
al oír el llamado
de las marinas aves
que vagabundas vuelan
en la playa de Awaji.
Rensei, escucha:
soy Atsumori.

Sacerdote:

¡Qué extraño! En todo este tiempo no he dejado de percutir mi gong y llevado a cabo los ritos de la ley. No pude haber dormitado ni por un momento. Aún así, creí ver que Atsumori estaba parado frente a mi. Seguramente ha sido un sueño.

Atsumori:

¿Por qué habría de ser un sueño? Para revelar el Karma de mi vida, vine ante tí, en forma visible.

Sacerdote:

¿No está escrito que una sola oración, borrará diez mil karmas? Sin cesar he llevado a cabo el rito en el Nombre Sagrado que libera todo sino. Después de tales plegarias, ¿qué maldad puede quedar? Sin embargo, debes estar violentado en tal forma... que...

Atsumori:

Como el mar frente a los riscos. Pero seré salvado por la oración.

Sacerdote:

¡Que mis plegarias te salven!

Atsumori:

Y que la salvación brote de los favores de una vida anterior.

Sacerdote:

Alguna vez enemigos...

Atsumori:

...pero ahora...

Sacerdote:

...en verdad se nos puede llamar...

Atsumori:

...hermanos en la Ley de Buda.

Coro:

El refrán dice: "Aleja de ti al amigo malévolos, y llama a tu lado al enemigo virtuoso". Por ti se ha dicho esto, y lo has hecho verdad. Ven a contarnos tu historia, mientras la noche esté aún oscura.

Buda ofrece las flores
de primavera,
sube a las copas
de los árboles
hacia los que los hombres
levantan sus miradas.
También camina
por los senderos.
Nos ofrece la luna,
que agitándose
en ondas otoñales,
muestra que cuida
de la gente olvidada
para sacarlos
de los valles de
la desesperación.

Atsumori:

Ahora el clan de Taira
construyendo murallas
se extiende sobre el mundo,
como las ramas
cuajadas de hojas
de un inmenso árbol.

Coro:

Mas su prosperidad
 duró tan sólo un día,
 como una flor.
 No hubo quien les dijera
 que, como chispa
 de acero y cuarzo
 al frotar, salta,
 la gloria brilla, y después: obscuridad.
 ¡Oh! miserable,
 vida del hombre.

Atsumori:

Al encumbrarse,
 pisaron al humilde.
 Enriqueciendo,
 holgáronse en su orgullo.
 Por veinte años y más
 rigieron esta tierra.
 Pero en verdad
 la vida pasa
 en el tiempo de un sueño.
 Del otoño de Juyei,
 las hojas, fueron
 arrastradas por
 los cuatro vientos.
 Como las hojas,
 así, dispersas,
 navegaban sus naves
 y ellos, dormidos
 en mar embravecido,
 no pudieron, ni en sueños,
 volver a sus hogares.
 Pájaros enjaulados
 eran, nostálgicos,
 recordando las nubes,
 como salvajes ocas
 que con las alas rotas
 volaban hacia el sur
 en dudosa jornada.
 Así pasaron días,
 así pasaron meses,
 volvió la primavera
 y tan sólo un momento
 en la playa de Suma
 moraron, vivieron en
 Ichi-no-tani.

De las montañas
 tras de nosotros
 vientos soplaron
 hasta volver
 sobre los campos
 el más gélido invierno.
 Y nuestros barcos
 permanecieron
 quietos, al paio,
 en donde noche y día
 graznaban las gaviotas
 y las olas salinas
 mojaron nuestras mangas.
 Como los pescadores
 hubimos de dormir
 en sus humildes chozas
 con almohadas de arena.
 A nadie conocimos
 más que a la gente
 que vivía en Suma.
 Y cuando entre los pinos
 se levantó
 la niebla de la noche,
 recolectamos
 ramas caídas
 que en vez de alfombra
 hubimos puesto,
 como hacían ellos.
 Tristemente vivimos
 en la playa de Suma
 hasta que el Clan de Taira,
 príncipes y guerreros,
 nos convertimos
 en pescadores.

Pero en la noche del sexto día del mes segundo, mi padre, Tsunemori, nos reunió a todos. "Mañana nos dijo libramos nuestra última batalla. Esta noche es todo lo que nos queda" y juntos, cantamos y bailamos.

Sacerdote:

Sí, recuerdo; nosotros, en nuestro campamento que les sitiaba, llegamos a oír música, cuyos ecos, esa noche, provenían de sus tiendas; escuchamos el sonido de una flauta...

Atsumori:

¡La flauta de bambú! La usé al morir.

Sacerdote:

Y escuchamos los cantos...

Atsumori:

...canciones y baladas...

Sacerdote:

...de muchas voces...

Atsumori:

...cantando a un compás.
Iría primero la nave del rey.

(Atsumori danza, mirando el pasaje siguiente)

Coro:

Todo el Clan hizo
sus barcos a la mar,
mas Atsumori
era dejado atrás,
corría hacia la playa
pero la nave real
y los bajeles
en que iban los soldados
lejos, muy lejos,
navegaban ya.

Atsumori:

¿Qué puedo hacer?
Entre las olas
me estoy sumiendo
montado en mi caballo,
estoy inmerso
en la perplejidad.
Entonces...

Coro:

...mira
tras de él, y encuentra
que Kumagai le sigue
y no puede escapar.
Hace tornar
a su caballo
con las patas liadas
entre las olas.
Saca su espada

ataca una y otra vez;
aún montado, en batalla
cercana y fiera,
frente a frente combate.
Rodaron juntos
sobre las olas.
Atsumori
fue muerto con violencia.
Pero girando
la rueda del destino
le ha traído
de nuevo hasta aquí.

(Atsumori se levanta del piso con la espada en alto y avanza
hacia el sacerdote)

Coro:

"Ahí está mi enemigo"
grita y quiere atacarle,
mas su adversario,
gentil ahora,
invoca a Buda y logra
la salvación de su alma.
Habrán de renacer
y juntos estarán
en sus asientos de lotos.
"Rensei no es mi enemigo.
¡Reza por mi
una vez más,
una vez más
reza por mi!"

*Los amantes mueren por Seppuku*⁴

Los más bellos árboles encuentran su muerte a causa de lo maravilloso de sus flores. Lo mismo sucede con la humanidad: muchos hombres perecen por ser demasiado hermosos.

Hubo un paje llamado Ukyo-Itami, quien servía a su señor en Yedo. Era culto, elegante y tan extremadamente bello que turbaba los ojos de aquellos que lo miraban.

Su Señor tenía otro paje cuyo nombre era Uneme Moka-wa, de dieciocho años, poseedor también de gran belleza y ta lento.

Ukyo quedó tan impactado por Uneme, que estaba a punto de perder el sentido, así de movido se sentía por su viril hermosura. Sufría por esto a tal grado, que cayó enfermo y fue obligado a guardar cama, donde rumiaba su silente amor en soledad. Pero como era muy querido de todos, mucha gente, piadosamente, iba a visitarlo a su lecho, procurándole cuidados y consuelo.

Un día sus compañeros, los pajes, fueron a verle, y entre ellos estaba su amado Uneme. Al verlo, su expresión le traicionó revelando los sentimientos que por él guardaba, y los pajes descubrieron entonces el secreto motivo de su enfermedad. Samanosuke Shiga, paje que era el amante de Uneme, estaba también presente y se sintió muy conmovido al ver el sufrimiento del pobre Ukyo. Permaneció junto al enfermo cuando los otros se hubieron ido, se arrodilló junto a él y le dijo al oído: "Estoy seguro, Ukyo querido, que hay una pena en tu alma. Abre tu corazón, soy tu amigo y te quiero mu

cho. No me guardes ningún secreto, que sólo torturas tu alma al callar. Si amas a alguno de los pajes que acaban de estar aquí, dímelo francamente y haré mi mejor esfuerzo para ayudarte, Ukyo".

Pero Ukyo, deshecho, no era capaz de abrir su enfermo corazón, y dijo simplemente: "Te equivocas, Samanosuke, te equivocas conmigo", y como su amigo insistía, fingió estar dormido. Samanosuke se retiró.

Pidieron a dos Sumos Sacerdotes que rogaran por la salud de Ukyo, y después de que hubieron rezado sin cesar por dos días y sus noches, Ukyo parecía mejorar. Entonces Samanosuke visitó en secreto a Ukyo y le dijo: "Amigo querido, escríbele una carta de amor, yo se la entregaré sin falta, e inmediatamente él te enviará una respuesta afectuosa. Yo se a quién amas tan desesperadamente y no necesitas considerarme en tu pasión. El y yo somos amantes, pero estoy dispuesto a ayudar a la satisfacción de tu deseo por nuestra larga y sincera amistad, Ukyo".

Entonces Ukyo se armó de valor, escribió la carta con mano temblorosa, y se la confió a Samanosuke.

Cuando Samanosuke llegó al palacio encontró a Uneme, quien, en silencio, miraba las flores del jardín. Uneme le vio y dijo: "Querido amigo, he estado muy ocupado todas las noches, divirtiendo a mi Señor con representaciones de Nôh, y esta noche, salí un momento para respirar aire fresco. Re cité para mi Señor el clásico antiguo poema *Seuin Kokin* y es taba solo, sin más amigo que las flores de cerezo... me sien to muy solo". Miró tiernamente a Samanosuke, quien respondió: "Aquí está otra flor silenciosa, Uneme". Y le tendió

la carta de Ukyo. Uneme le sonrió y dijo: "Esta carta no puede ser para mi, querido amigo". Fue tras una espesa fronda para leerla. La carta le conmovió y cariñosamente respondió a Samanosuke: "No puedo permanecer impasible, si él sufre tanto por mi".

Cuando Ukyo recibió la respuesta de Uneme, se llenó de alegría, rápidamente recobró su salud y los tres jóvenes se amaron leal y armoniosamente.

Sucedió que un día, el Señor tomó a su servicio a un nuevo cortesano llamado Shyusen Hosono. Era tosco, malo y desconsiderado, no tenía modales ni elegancia; continuamente se jactaba de sus proezas y no le era simpático a nadie. Cuando vio a Ukyo se enamoró de él, pero no tuvo la gentileza de hacerle saber de su amor con una carta delicada, no tenía disposición para eso. Acosaba a Ukyo con lágrimas o sonrisas cada vez que lo veía solo en el palacio o en el jardín, pero Ukyo le rechazaba.

Shyusai Tushiki, un sirviente con la cabeza rasurada, cuyo deber era cuidar los enseres para la ceremonia del té, se hizo íntimo amigo de Shyuzen, y se comprometió a llevar sus mensajes a Ukyo, y un día le dijo: "Te ruego le des una respuesta amable a Shuyzen, él te ama apasionadamente" y le entregó la carta que Shuyzen le había mandado, pero Ukyo le aventó la carta y dijo: "No es tu deber el llevar mensajes amorosos, atente a cuidar la casa del Señor y mantener limpios los implementos para el té", mientras se retiraba.

La rabia consumía a Shyuzen y a Shyusai: decidieron matar a Ukyo esa misma noche y huir. No podían soportar el insulto y la humillación que Ukyo les había hecho. Se alis-

taron para cometer su espantoso crimen, pero Ukyo supo de su plan y decidió matarlos antes de que pudieran atacarle.

Pensó en decirle a Uneme lo que sucedía, pero reflexionó y creyó que no era digno de un samurai contarle todo a su amante con el solo fin de obtener su ayuda, además, no quería hacer de Uneme su cómplice en esto, así que decidió ejecutar su plan él solo.

Era el mes de mayo, tan húmedo... Esa noche llovía torrencialmente. Era el decimoséptimo día de la luna del decimoséptimo año de Kanyei.* Todos los samurais estaban muy fatigados y dormían. Ukyo se puso un delgado traje de seda blanca, como la nieve, con un faldón maravilloso, se perfumó más que de costumbre para purificarse, pues había decidido morir después de haber matado a sus dos enemigos, puso dos espadas en la faja que ceñía sus caderas y cruzó las estancias del palacio. Como este paseo era uno de sus hábitos nocturnos, los soldados le dejaban pasar sin preguntar.

Shyuzen hacía guardia esa noche en una de las habitaciones, sentado junto a un biombo decorado con dibujos de halcones, miraba su abanico. Ukyo se avalanzó y le clavó la espada profundamente por el hombro derecho, atravesando hasta su pecho, pero Shyuzen era un hombre fuerte y valiente, tomó su espada con la mano izquierda defendiéndose con bravura. Aun así, perdía mucha sangre y se debilitaba cada vez más, hasta que finalmente cayó, maldiciendo a Ukyo, quien lo acabó con dos estocadas más. Entonces fue en la busca de Shyusai.

Pero los guardias despertaron por el ruido de la lucha, encendieron lámparas, arrestaron a Ukyo y el capitán lo

*Kanyeí (164] d.C.)

llevó a comparecer con su Señor, que se mostró confundido y molesto. Le dijo ásperamente a Ukyo: "¿Qué motivo tenías para matar a Shyuzen? Mereces un severo castigo por haber perturbado la paz nocturna en mi palacio, con tu crimen. Confiesa tus razones para haberlo matado". Pero Ukyo permaneció en silencio. Fue llevado entonces frente al Juez Supremo, Tonomo Tokumatsu, quien lo interrogó hasta que hubo confesado. Cuando el Señor fue informado de los hechos, se calmó y ordenó que Ukyo fuera remitido a un aposento de palacio y tratado con respeto.

El padre de Shyuzen era uno de los herederos del Señor a cuyo servicio estaba su hijo. Se sintió tan ofendido por el crimen cometido con su vástago que juró hacerse el seppuku en el mismo sitio donde éste había caído. Su mujer era una de las favoritas de la princesa, esposa del Señor, y acostumbraba formar parte de las veladas poéticas de la princesa, y toda la noche, descalza, sollozaba lamentándose por la muerte de su hijo. Suplicó a la esposa del Señor que se castigara al criminal, diciendo: "Si el Señor perdona al criminal, no hay ley ni justicia en el mundo".

En consecuencia, aunque a su pesar, el Señor resolvió condenar a Ukyo a morir por seppuku. Shyuzai, quien llevaba los mensajes de Shyuzen, preparó también su propia muerte.

Para entonces Uneme tenía permiso del Señor para visitar a su madre en Kunagawa, así que no sabía que su amante había sido condenado a muerte, pero Samanosuke le escribió avisándole que Ukyo iba a suicidarse a la mañana siguiente en el templo Keiyoki, en Asakusa. Uneme mandó una nota de

agradecimiento por el aviso a Samanosuke y se apresuró para ir al templo al amanecer, sin ni siquiera despedirse de su madre.

Mientras estaba en la entrada principal del templo, que parecía una pequeña torre, mucha gente hablaba ruidosamente sobre el Seppuku. Decían: "Esta mañana, temprano, un joven samurai vendrá a suicidarse. Dicen que es muy hermoso; hasta un hijo feo es muy querido para sus padres y los de este joven Samurai estarán asolados y desesperados al saber que su hijo tiene que morir. Seguramente será una pena tener que matar a un muchacho tan maravilloso". Uneme apenas podía contener las lágrimas al oír a esta gente. El templo se llenaba con rapidez y él se escondió tras una de las puertas aguardando la llegada de su querido Ukyo.

Poco después un hermoso palanquín parecía aproximarse, llevado por varios hombres y rodeado de guardias. Se detuvo ante la puerta del otro lado del templo y Ukyo descendió de la litera con toda serenidad. Llevaba un traje de seda blanca bordado con motivos otoñales, revestimientos azul pálido y faldón. Se detuvo un segundo para mirar a su alrededor: sobre las tumbas había miles de tablas grabadas con los nombres de los que habían sido enterrados ahí. Entre ellas se levantaba un cerezo silvestre, que ostentaba sus blancas floraciones sólo en las ramas superiores. Ukyo veía caer las pálidas flores y suavemente recitó un poema chino:

En primavera
han de volver las flores
creyendo siempre
habrán de acariciarlas
las mismas manos, mas
el próximo año

el corazón del hombre
 no será el mismo,
 que todo hubo cambiado
 sabrás... ¡pobres amantes!...

El sitio destinado para el Seppuku era el jardín del templo. Ukyo calmadamente se sentó en el cojín ribeteado en oro e hizo una seña a su ayudante, cuyo deber era cortarle la cabeza para abreviar el sufrimiento, después de que él se hubiera rasgado el vientre. El ayudante se llamaba Kajuyu Kawa y era cortesano del mismo Señor. Ukyo cortó un mechón de su maravillosa cabellera y se lo dio a Kajuyu, rogándole que lo mandara a su honorable madre a Horikawa, en Kioto, como recuerdo. El sacerdote comenzó a rezar por la salvación del alma de Ukyo, mientras éste decía: "La belleza en este mundo no dura mucho, estoy contento de morir mientras soy joven y bello, antes de marchitarme, como las flores". Sacó de su manga un pliego de papel verde sobre el que escribió su despedida: un poema que decía:

En primavera
 he amado la belleza
 de un haz de flores,
 mi placer en otoño
 fue la gloriosa luna,
 pero ahora encuentro
 la muerte, cara a cara,
 desvaneciéndose
 mis alegrías que siempre
 fueron tan solo sueños.

Entonces clavó la daga en su vientre, y al momento, Kajuyu, quien estaba parado tras él, le cortó la cabeza.

En ese instante, Uneme se precipitó sobre el sitio del sacrificio, clamando "¡Termina también conmigo?", tomó el cuchillo y penetró su vientre. Kajuyu le cortó la cabeza.

Ukyo tenía diecisiete años, y Uneme dieciocho. Las tumbas de los dos quedaron juntas en el cementerio del Templo y el poema de Ukyo fue inscrito en ambas. Al decimoséptimo día de la muerte de ambos, Samanosuke se hizo el Seppuku, dejando una carta en la que decía que no podía sobrevivir la muerte de sus amantes.

Esta fue la tragedia de los jóvenes muertos por amor.

Notas al Apéndice

1. *Aoi-no-ue*. [Revisada por Zenchiku Ujinobu (1495-1470)]. Versión en español de la traducción al inglés de Arthur Walley (*Noh Plays of Japan*, pp. 179-189) por Uriel Nájera Franco. Obra Noh perteneciente al Cuarto Grupo: *Guenzai-Mono*, inspirada en el Capítulo III del *Guendji Monogatari*. Este texto fue hecho en ogtosílabos, la medida más frecuente en español, para reproducir, en lo posible, el color de una obra clásica de este idioma. (N. del T.).
2. *Atsumori*. [Zeami (1363-1443)]. Versión en español de la traducción al inglés por Arthur Walley (*Noh Plays of Japan*, pp. 63-78) por Uriel Nájera Franco. Obra Noh perteneciente al Segundo Grupo: *Shura-Mono*, inspirada en la leyenda tradicional que posteriormente se integrara al *Heike Monogatari*. La traducción de Walley marca cuidadosamente qué fragmentos del original están escritos en prosa y cuáles en verso. Respetando dicha anotación, este texto fue escrito alternando prosa con versos libres de cinco y siete sílabas, para reproducir, en lo posible, el patrón rítmico del original en japonés.
3. En el lugar correspondiente al interludio, se incluye *La Muerte de Atsumori*, Variación de *Heike Monogatari*, un antiguo texto japonés, por Atsuko Tanabe.

Walley anota que estos interludios están sujetos a variaciones, por lo que no son considerados como parte integral del texto de la misma, pero se incluye en esta traducción la aportación de la

maestra Tanabe para ofrecer al lector una idea más precisa de cómo sucede una obra Noh. (Ver cap. I). (N. del T.).

4. *Los amantes mueren por Seppuku*. [Ihara Saikaku (1632-1693)]. Versión en español de la traducción al inglés de E. Powys Mathers (*Comrade Loves of the Samurai*, pp. 10-19) por Uriel Nájera Franco.

Cuento que forma parte de la corriente *Ukiyo* (El Mundo Flotante). (Ver cap. IV: Literatura del siglo XVII: La herencia recibida de Guendji y Heike Monogatari). (N. de. T.).

Texto introductorio

por Javier Nájera Torres

Toda tesis es un planteamiento, una investigación convocante de amplitudes. Es un pensamiento que deletrea sus potencialidades subjetivas y visionarias. Es una invitación a la desenajenación, liberadora y creativa sugerida por las nuevas generaciones, para expandir la conciencia humana.

Toda tesis sobre cualquier expresión artística es ya una forma de acción realizadora. El postulante eleva su función cognoscitiva trascendiendo la simple acumulación reiterativa de la información, oponiéndose al nihilismo académico ascético y estéril que desmoviliza la visión del mundo. Una tesis es el primer intento de producción de conocimientos dentro de los parámetros o límites del marco conceptual.

Insuflarle vida y sentido al Teatro Noh, estableciendo lazos de afinidad arquetípica; trascendiendo espacios, tiempos y condiciones es un intento audaz. Proyectar la magnitud y la grandeza de las historias que brotan de territorios absolutamente pequeños y aislados por su introversión histórica y cultural, como Israel o Japón en este caso, es siempre un desafío que la vocación juvenil asume entusiasta.

País a la vanguardia de la civilización de nuestro tiempo, tras una derrota como víctima propiciatoria del holocausto nuclear, Japón, manteniendo su propio e implacable protocolo cultural, muestra que la disciplina y adhesión a los *land marks* resulta fecunda y nada estéril.

Nuestro tiempo todo lo aproxima. El presente trabajo es un esbozo fecundo para descifrar y comprender una manifestación cultural excepcional y al mismo tiempo, una apertura a la sensibilidad dilatada como presagio de sus manifestaciones futuras. Raíces profundas perpetuando como semilla fértil a las futuras manifestaciones artísticas. Sin adecuaciones desvirtuadoras, resucitando en renovadas expresiones, a pesar de los torbellinos históricos como el de Hiroshima o Nagasaki.

Sin la ingenuidad de pretender que el Universo y la cultura humana se inicia y se termina con nosotros en la moda efímera o en el snobismo decadente, el Teatro Noh orientalmente idéntico a la eternidad, permanece sin envejecer y sin pretender ser otra cosa. Con la paciencia magisterial indispensable para la germinal idea, este trabajo contribuye a la integración del patrimonio cultural universal en cada etapa del desarrollo humano. El Teatro Noh es y ha sido adecuación dramática a su propia naturaleza profunda y en su

originalidad, cada faceta cultural humana cierne y conlleva la totalidad del devenir.

Tras la lectura del presente trabajo el Teatro Noh queda obviamente manifiesto como una extensión del espíritu tan inconfundible como complejo del archipiélago oriental, mientras el infinito gravita suavemente en el escenario. Toda investigación es así un avance, una nueva producción de conocimientos, un nuevo grado de verdad, de emotividad y de toma de conciencia, aunque sólo fuera por la nueva forma de establecer o de intentar comprender las correlaciones entre los actos y las ideas universales. Aunque sólo fuera por el afán de interpretar al mundo de nuevo, no para dejarlo como está, como el propio Teatro Noh, en su perenidad fraguada en su inmovible molde, sino para transformar y enriquecer nuestra percepción de su significado, abriendo espacios y tiempos a nuestras dimensiones perceptuales esclerotizadas.

La tesis escudriña la luz y el color en los rincones umbrosos de la historia y de la estructura social, con algunas ráfagas excitantes de anécdotas e incidentes significativos y trascendentes. La época y la circunstancia sedimentada y decantada van haciendo nuestro a un teatro filosófico aparentemente ingrátido. Más allá de los espectáculos fatuos y rutilantes a los que estamos tan colonial y dependien

temente acostumbrados, emerge el ambiente austero pero vibrante del teatro oriental. Cuando se estimula nuestra sensibilidad y nuestro conocimiento hasta las piedras hablan, de tal modo que el Teatro Noh va dejando de parecer una simple ópera entre barrotes aprisionantes, o un tímido drama extraviado.

Al reconstruir los sucesos, al penetrar hasta donde la memoria occidental no alcanzaba por ajena y distante condición contravertida hoy en imperativas armonías universales compartidas, presentimos que la desnudez aparente del espectáculo es simbolismo necesario, llevado por la sustancia cultural oriental hasta el último pormenor y detalle, por insignificante que pareciera. El ritmo polinésico de la danza, el castigo de la suerte fomentando la imaginación dramática, o la percusión ecualizadora y diferenciada dirigida más que al oído externo, al chacra astral.

Teatro Noh, por definición original, habilidad, talento, aptitud, en una palabra arte por excelencia, mucho más cerca de la contemplación totalizadora oriental que la secuencia mecánica lineal del occidente. Prosa y poesía. Orden ritual alternado con el humor liberador que permite su perar a la tragedia existencial. Máscara catártica y paradójica probando que el pleno dominio de sí, se logra en la ple

na negación del ego para saber ser lo demás y los demás, lo otro. Optimismo sereno y auspicioso. Abstracción escenográfica generosa de simbolismos del movimiento leve, el abanico codificador, el vestuario descifrador y minucioso, todo ello apegado a cánones seculares.

Todos estos códigos y regulaciones aparentemente inmovilizadores y paralizantes no parecen obstáculo para la sedimentación progresiva de lo trascendente y la diversificación de las manifestaciones del Teatro Noh. Antes bien parecen condición necesaria para el pleno cumplimiento de sus objetivos, tan obvio en las deformaciones del libertinaje enajenado del capitalismo occidental.

El origen ritual del Teatro Noh, su raíz orgiástica y popular vinculada a la fertilidad de la naturaleza parecen garantizar su plenitud vital con el paso del tiempo. Fijado al templo o al carácter trashumante de un periodo expansivo, asimila la sensibilidad literaria femenina con la ejecución histriónica masculina. Un entrenamiento tan disciplinado como devoto, nacido más de la identificación visceral y psicológica que del concepto, libera a los actores de su dependencia genotípica y paratípica para mejor vincularse a universos más dilatados. El Teatro Noh se proyecta como shock intuitivo, catársis tan serena como liberadora. Fraguado en

Japón más que por los caminos recónditos hollados por la transmisión y la transfusión, por la comunidad arquetípica del ser humano, exhibiendo la dimensión onírica del mundo que creemos poseer y del que estamos poseídos. Catársis para el satori, creciendo incesantemente en procura de su más dramática intensidad. Teatro Noh, una solución Zen para la expansión dinámica, un sociodrama de la conciencia.

Un trabajo generoso que abre ventanas a nuestra sensibilidad haciendo renunciar el Teatro Noh de sus velados secretos para mejor develar la realidad. Animo dilatado sin desbordamiento apasionado y sin embargo grávido de signos, como un experimento histórico creado por la cultura nipona, destilando de manera distintiva su visión dramática inherente a la concepción humana. Una realidad teatral en los linderos de la metafísica, donde debajo de la aparente mansedumbre del actor, prevalece la fibra acerada fraguada en la exigencia magisterial y la tradición ferviente.

Teatro Noh, drama de espíritus esenciales más que de cuerpos o personalidades ilusorias. Más que una representación, un psicoanálisis social sin extravío de características autóctonas. Una comunión aleatoria, más que surrealista del tiempo y del espacio, ajena a la obriedad mecánica occidental. Un ritual para una mitología. Una historia dinásti

ca colectiva que trasciende su origen hasta lograr el acoplamiento artístico, el éxtasis ritual.

Japón, hoy día, es el mejor testimonio de la necesidad de saber asumir la realidad universal ineludible, mediante una interdependencia sin extravío ni capitulación de la singularidad germinal incontaminada. Japón va dejando de ser un archipiélago de simples imitadores delante de un occidente con civilización desfasada, para convertirse progresivamente en el modelo a imitar para no quedar rezagados delante de una institucionalidad nacida de su coherencia cultural y social.

El Teatro Noh es símbolo de esa respetabilidad institucional de riqueza exuberante, de protocolos que no son obstáculo para la evolución sino fuente inagotable y perenne de códigos culturales aleatorios y fecundos.

Bibliografía de Consulta

- Bosch García, Carlos
La Técnica de la Investigación Documental.
 Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
 Universidad Nacional Autónoma de México.
 México, D. F. 1974 69 pp
- Bowers, Faubion
Japanese Theatre.
 Foreword by Joshua Logan.
 Charles E. Tuttle Co. Inc.
 Tokio, 1974
 (Third printing, 1978) 319 pp Ilust.
- Calderón de la Barca, Pedro
La Vida es Sueño y El Alcalde de Zalamea.
 Prólogo de Guillermo Díaz-Plaja.
 Editorial Porrúa.
 Colección Sepan Cuantos... 41.
 Novena Edición.
 México, D. F. 1973 167 pp
- Conze, Edward
El Budismo, su esencia y desarrollo
 Trad. Flora Botton-Burlá.
 Col. Breviarios No. 275.
 F.C.E. México, D. F. 1978 217 pp y una gráfica
- Ernst, Earle
Three Japanese Plays from the Traditional Theatre.
 Edited with introductions of Earle Ernst.
 Oxford University Press.
 London, New York, Toronto. 1959 200 pp
- Fromm, Erich
El Corazón del Hombre.
 F.C.E. Colección Popular No. 76.
 Trad. Florentino M. Torres.
 México, D. F. 1974 181 pp

Garza Mercado, Ario
Manual de Técnicas de Investigación.
 Ed. El Colegio de México.
 México, D. F. 1976 214 pp

Garbe, Richard
*India and Christendom. The historical connections
 between their religions.*
 Translated by Lydia Gillingham Robinson.
 The Open Court Publishing Company.
 La Salle, Illinois. 1959 310 pp

Garibay, Angel Ma.
Esquilo, Las Siete Tragedias.
 Col. Sepan Cuantos... ll.
 Editorial Porrúa, S. A.
 México, 1980. 173 pp

Hernández, Carmen Cecilia
Budismo e Instituciones Budistas.
 Textos Universitarios, S. A.
 Distribuidos por la Librería de Manuel Porrúa.
 México, D. F. 1975. 110 pp

Hoffman, William M.
Gay Plays. The First Collection.
 Edited with an introduction by
 William M. Hoffman.
 A Bard Book, Published by Avon Books.
 New York, New York, 1979. 493 pp

Immoos, Thomas
Japanese Theatre.
 Photographs by Fred Mayer.
 English Translation by Hugh Young.
 Rizzoli International Publications Inc.
 New York, New York, 1977 194 pp. Ilust.

Jacobi, Jolande
La Psicología de C. G. Jung.
 Monografías de la Psicología Normal y Patológica
 No. 4. Segunda Edición, corregida y aumentada.
 Traducción de la Segunda Edición Alemana por el

Dr. José Ma. Sacristán.
 Revisión y ampliación de la Cuarta Edición Alemana
 por el Dr. Luis Valenciano.
 Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1963. 246 pp Ilust.

Jung, Carl Gustav
Simbología del Espíritu.
 Estudios sobre fenomenología psíquica, con una
 aportación del Dr. Riwkah Schärf.
 Traducción de Matilde Rodríguez Cabo.
 F.C.E.
 México, D. F. 1984 329 pp

Jung, Carl Gustav - R. Wilhelm
El Secreto de la Flor de Oro.
 Traducción al español de la Onceava Edición Alema-
 na por Roberto Pope, Supervisada por Enrique
 Butelman.
 Colección Paidós Studio No. 12.
 Editorial Paidós Mexicana, S. A.
 México, 1983. 136 pp Ilust.

Keene, Donald
La Literatura Japonesa.
 Traducción de Jesús Bal y Gay.
 Colección Breviarios No. 112.
 F.C.E.
 México, D. F., 1980. 137 pp

Keene, Donald
La Literatura Japonesa entre Oriente y Occidente.
 Col. Ensayos No. 2.
 Centro de Estudios Orientales
 Ed. El Colegio de México.
 México, D. F., 1969. 164 pp

Keene, Donald
Nôh; The Classical Theatre of Japan.
 Photos by Kaneko Hiroshi.
 With an introduction by Ishikawa Jun.
 Kodansha International
 Tokio, Japan. Palo Alto, California, U.S.A.
 First Edited 1966. 311 pp Ilust.

- Keene, Donald
Twenty Plays of the Noh Theatre.
 Edited by Donald Keene with the assistance of
 Royal Tyler.
 Columbia University Press.
 New York & London, 1970. 336 pp
- Lewis, Hywel David
Religiones Orientales y Cristianismo.
 Título original: World Religions.
 Traducción: Juan A. G. Larragas.
 Nueva Colección Labor.
 Editorial Labor.
 Barcelona, España, 1968. 163 pp
- Maples Arce, Manuel
Ensayos Japoneses.
 Editorial Cultura, T. G., S. A.
 México, D. F. 1959 187 pp
- Murakami Upton, Mr. and Mrs.
A Spectators' Handbook of Noh.
 Wanya Shoten
 Tokio, Japan (s/f) 98 pp Ilust.
- Pinera, Virgilio
Don Juan en el Teatro.
 Prólogo de Armesto Said.
 Editora del Consejo Nacional de Cultura.
 La Habana, 1966. Año de la Solidaridad
 Editora Nacional de Cuba.
- Pound, Ezra - Fenollosa, Ernest
The Classic Noh Theatre of Japan.
 With an essay on the Noh by William Butler Yeats.
 New Directions Paperbooks 79.
 New York, New York, 1959. 153 pp
- Riviére, Jaan M.
El Arte y la Estética del Budismo.
 Instituto de Investigaciones Estéticas
 Universidad Nacional Autónoma de México.
 México, D. F. 1958. 276 pp

Rivi re, Jean M.

El Arte Zen.

Instituto de Investigaciones Est ticas.
Universidad Nacional Autónoma de México.
México, D. F. 1963.

180 pp

Saikaku, Ihara

Comrade Loves of the Samurai.

And Song of the Geishas.

English Versions by E. Powys Mathers.

With an Introduction to the New Edition

by Perence Barrow, Ph.D.

Eastern Love.

Charles E. Tuttle Company.

Rutland, Vermont & Tokio (s/f)

134 pp

Sakai, Kasuya

Introducción al Noh: Teatro Clásico Japonés.

Instituto Nacional de Bellas Artes

Departamento de Teatro

Colección Teatro I.N.B.A. No. 10

México, D. F. 1968.

183 pp

Smith, Bradley

Japan, A History in Art.

Introduction to the History of Japan by Marius B.

Jansen.

Introduction to the Art of Japan by Nagatake Asano,
Director of the Tokio National Museum.

Consultants: Madoka Kanai, University of Tokio; Si-
nichi Nagai, Women's Art University of Tokio; Kasu-
ko Yamakawa, Bungei Shunju.

Photography: Bradley Smith.

Art Direction: Curtis Fields.

Calligraphy: Baikei (Tadashi) Suzuki.

Coordinator: Daniel Stampler.

A Gemini-Smith, Inc. Book, Published by Doubleday &
Company. Doubleday-Windfall, New York, New York.

First Printing 1964

295 pp Ilust.

Southern, Richard

The Seven Ages of the Theatre.

With line-drawings by the author.

Faber Paperbacks. Faber & Faber.

Boston, London, 1979.

312 pp Ilust.

Thompson, Clara
El Psicoanálisis.
 Clara Thompson en colaboración con Patrick Mullahy.
 Traducción Elf de Gortari.
 Revisión Daniel Jiménez.
 F.C.E.
 Colección Breviarios No. 47.
 México, D. F. 1979

268 pp

Walley, Arthur
The Noh Plays of Japan.
 With letters by Oswald Sickert.
 Grove Press & Evergreen Books.
 First Published 1921.
 New York, New York (s/f).

319 pp

Whitney Hall, John
El Imperio Japonés.
 Traducción de Marcial Suárez.
 Historia Universal Siglo XXI, Vol. 20.
 Quinta Edición.
 Editorial Siglo XXI.
 México, D. F. 1981

355 pp. Ilust.

Yoshinobu, Inoura
A History of Japanese Theatre.
 Vol. I. Noh & Kyogen.
 Kokusai Bunka Shinkokai.
 (Japan Cultural Society)
 Tokio, Japan. 1971.

163 pp

Revistas y Folletos

Noh y Kyogen.
 Temas sobre Japón
 Departamento de Información Pública.
 Ministerio de Asuntos Extranjeros del Japón.
 Code No. 05516
 Agosto de 1972.

6 p

Tai-yo
 Revista de Teatro. Número 25.
 Edición Especial dedicada al Teatro Noh
 Tokio, Japón, Invierno de 1978. (En japonés).

Otros materiales

Teatro Griego. Apuntes tomados de la Cátedra del Licenciado Néstor López Aldeco. (Uso personal).

Teatro Español de los Siglos de Oro. Apuntes tomados de la Cátedra de la Licenciada Sara Ríos. (Uso personal).

Teatro Japonés y Literatura Japonesa. Apuntes tomados de la Cátedra de la Maestra Atsuko Tanabe. (Uso personal).