

2ej
2



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

**Elementos formales de las danzas japonesas
antiguas presentes en la composición
dramática del teatro Noh.**

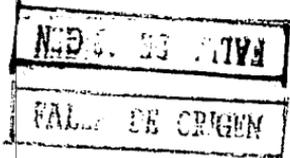
T E S I S

**Que para obtener el Título de
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro**

p r e s e n t a

MIGUEL ALVAREZ GARCIA

Asesor: Maestro Armando Partida Tayzán



México, D. F.

1989



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.

ELEMENTOS FORMALES DE LAS DANZAS JAPONESAS ANTIGUAS PRESENTES
EN LA COMPOSICION DRAMATICA DEL TEATRO NOH.

PROLOGO

CAPITULO I

LA DANZA PRIMITIVA

- I.1 Introducción
- I.2 Causas y orígenes
- I.3 La música y la danza
- I.4 El tambor primitivo
- I.5 La flauta primitiva
- I.6 Conclusión

CAPITULO II

LA DANZA Y LA RELIGION PRIMITIVA DEL JAPON

- II.1 Introducción
- II.2 Danza primitiva japonesa
- II.3 Danza y agricultura
- II.4 Danza y chamanismo
- II.5 Religión
 - II.5.1 La religión y el sistema imperial
- II.6 Conclusión

CAPITULO III

ANTIGUAS DANZAS JAPONESAS

- III.1 Introducción
- III.2 Kagura
 - III.2.1 El Kagura de la cueva celestial
 - III.2.2 Mikagura: Kagura de la corte.
 - III.2.3 Kagura de máscaras
- III.3 Gigaku
 - III.3.1 Una función de gigaku
 - III.3.2 Shishimai
- III.4 Bugaku
 - III.4.1 Origen del Bugaku
 - III.4.2 Forma del Bugaku
- III.5 Gagaku
 - III.5.1 Jo - ha - Kyû
- III.6 Ennen
 - III.6.1 Programa de ennen
 - III.6.2 Fuentes escritas de apoyo
- III.7 Dengaku
- III.8 Sarugaku
 - III.8.1 Forma de Sarugaku
- III.9 Conclusión

CAPITULO IV

PRESENCIA DE LAS DANZAS ANTIGUAS EN EL TEATRO NOH

IV.1 El puente, los jarrones y el árbol.

IV.1.1 El puente

IV.1.2 Los jarrones de barro

IV.1.3 El árbol

IV.2 Los elementos formales de las danzas y el teatro noh.

IV.2.1 Escenario

IV.2.2 Música

IV.2.3 Utilería

IV.2.4 Estructura dramática.

IV.2.4.1 Textos

IV.2.4.2 Fuentes

IV.2.4.3 Texto y canto

IV.2.4.4 Yūgen y monomane

IV.2.5 Máscara

IV.2.6 Vestuario

IV.2.7 Entrenamiento actoral

IV.2.8 Danza

V Colofón

VI Bibliografía indispensable

VII Bibliografía general

P R O L O G O

La forma teatral más antigua que se viene representando ininterrumpidamente desde su origen y manteniendo sus convenciones y lenguaje es sin lugar a dudas el teatro NOH Japonés.

El NOH fue pulido y perfeccionado en el siglo XIV y viene siendo transmitido de generación en generación hasta -- nuestros días; más ceremonioso, más lento, más formal y convertido en un arte escénico cerrado y casi impenetrable; más aún, permanece inmutable ante las vicisitudes de nuestra época.

La poesía de sus textos, la singular belleza de sus máscaras, el vistoso vestuario y su aspecto único y austero ha despertado un gran interés en el mundo teatral.

Esta atracción del teatro NOH que permanece inalterable y sin pretensiones de cambio es lo que obliga a indagar -- las raíces de su origen que deben ser tan sólidas como su misma presencia. Por medio de la historia mitológica y religiosa del Japón, así como del arte en general nos vamos dando cuenta de los diferentes aspectos en que ha tenido nacimiento el teatro NOH. Es en la danza donde se centra el inicio de su desarrollo. De ahí surge la idea inicial del presente escrito.

Observar el NOH es observar la historia del arte japo

nés suspendida en el espacio, es admirar al único gran teatro en el mundo que conserva la fidelidad de su origen sin alteraciones. La forma dramática observa a su vez una evolución - única producto de conceptos religiosos y artísticos implícitos en las danzas antiguas practicadas en el Japón.

La peculiar personalidad japonesa desarrolla el arte con inquebrantable firmeza y conserva los tesoros culturales asimilados de china principalmente, otros pueblos receptores de los mismos conceptos sólo nos dan noticias de dicha influencia a través de crónicas y relatos.

El NOH es el producto de un sincretismo religioso - que combina la creencia shintoísta bajo los difundidos conceptos del budismo Zen.

Los elementos formales que se observan en las antiguas danzas nos han llegado gracias a viejos manuscritos o historias tradicionales de algunas danzas que existieron en el archipiélago japonés, y es gracias al NOH que saltan a la vista engrandeciendo el origen del propio teatro NOH.

Nuestro interés se centra en el interesante proceso que determina su forma a finales del siglo XIV a través de la descripción de cada una de las danzas antiguas se vislumbran los elementos formales que habremos de señalar, determi

nando que el teatro NOH es el resultado de una evolución lo -
grada a través de las danzas antiguas.

Por tal razón incluimos la descripción literal del mo -
do y manera en que las danzas se ejecutaban, señalando deta -
lles de su origen y estructura, pues de este modo pondremos -
en claro los objetivos que perseguimos y la razón de ser de -
este escrito.

Es verdad que existen términos un tanto difíciles, da -
da su poca o nula familiaridad con nuestro idioma, sin embar -
go creemos necesario evitar en algunos casos la traducción --
que complicaría aún más las relaciones que tratamos de esta -
blecer.

Veamos pues este escrito que nos lleva por un mundo -
teatral verdaderamente fascinante dado sus peculiares concep -
tos artísticos y religiosos.

C A P I T U L O I
LA DANZA PRIMITIVA

- I.1 INTRODUCCION
- I.2 CAUSAS Y ORIGENES
- I.3 LA MUSICA Y LA DANZA
- I.4 EL TAMBOR PRIMITIVO
- I.5 LA FLAUTA PRIMITIVA
- I.6 CONCLUSION

C A P I T U L O I

LA DANZA PRIMITIVA

I.1 INTRODUCCION

El presente capítulo contiene una breve introducción de la danza en general como manifestación emocional, mística y religiosa propia del hombre primitivo. Posteriormente, en los siguientes capítulos, hacemos una comparación entre las características de esta danza con las llamadas antiguas danzas del Japón y así poder determinar qué similitudes se encuentran. También se trata brevemente el campo de la música en su manifestación primitiva atendiendo especialmente aquellos puntos específicos que requieran mayor atención por su relación con los elementos musicales del Teatro NOH.

I.2 CAUSAS Y ORIGENES

Cotidianamente decimos cuando algo se mueve, balancea, o bien cobra vida por efecto del viento que baila o danza. -- Aquello que denota movimiento a nuestros ojos con cierto ritmo específico mantenido en su balanceo, es agradable a los sentidos y es por eso que se hace la comparación. Esta comparación metafórica la hemos tomado de la acción que ejecuta el hombre con su cuerpo, ya sea solo o en grupo: la danza. Ahora bien, ¿Porqué el hombre danza? ¿Qué provoca que voluntariamente agite y mueva su

cuerpo? Sabemos que la danza, al igual que la pintura, la música y otras artes, es una de las más antiguas actividades del hombre, un fenómeno universal en el comportamiento humano que se ha practicado miles de años atrás. Un acercamiento a la respuesta la encontraremos en el comportamiento del hombre primitivo.

"Toda danza es un proceso alternativo de tensiones y distensiones (incluso etimológicamente, danza procede de una vieja raíz sanscrita donde va implícito ese sentimiento de tensión que ha llegado hasta nosotros a través de la forma germánica "tanz". (1) La danza pues, implica movimiento, tensión-distensión bajo una cierta armonía o ritmo que es determinado por ciertas causas fisiológicas y estéticas.

La danza es una de las tantas actividades humanas (se puede decir que el origen del hombre y la danza están estrechamente ligados) de la cual algunos estudiosos suponen que se realizaban para mostrar los sentimientos, la felicidad o desdicha, que en ellas se representaban historias o leyendas de la comunidad, o bien que manifestaban un tipo de ceremonia religiosa, y que por este medio se podía influenciar a los

(1) Adolfo Salazar. La Música como proceso histórico de su invención. F.C.E., 1950, México, pág. 13.

dioses. La mayoría de tales aseveraciones son correctas pero nos inclinamos a dar por válida la última hipótesis, estando también de acuerdo en el carácter social de la danza.

"En sus orígenes la danza es un hecho fundamentalmente social en su contenido inconsciente y es un medio a través del cual se muestra la cohesión de grupo". (2) El hombre, al buscar la vivienda en comunidad tiende también a compartir con los demás miembros de la tribu sus experiencias personales, principalmente por que de ésto depende su estancia y aceptación en el grupo. Dentro de estas experiencias se encuentra la danza. "En su manifestación más fundamental la danza puede aparecer como producto de una descarga emocional en el individuo pero inmediatamente socializada, adoptará desde las más primitivas formas de sociedad, un carácter protocolario, regulado estrictamente por los jerarcas". (3) Así siendo una actividad de la comunidad, es ahí donde se muestra cierta solidez de grupo, es inicialmente, una forma de diálogo. En la actualidad es el sentido que se da al baile, se "habla" con el cuerpo de una manera placentera. En la dan

(2) Diccionario Enciclopédico Quillet. Ed. Argentina, B.A. Méx. 1974. V. III. Pág. 218.

(3) Adolfo Salazar. La Danza y el Ballet. F.C.E., 1949. Brev. # 6, Pág. 17, México.

za primitiva, hay una "descarga emocional" o sensitiva, dentro del comportamiento, ésta se manifiesta en sus casos más rudimentarios, con un aspecto epiléptico (como todavía hoy vemos en las danzas de los pueblos que conservan su cultura primigenia) los gestos desorbitados, el estar fuera de sí, tienen una importancia mágica esencial y tienden a codificarse en la repetición de los trances, convirtiéndose en una técnica; la más elemental de todas las artes consiste en la repetición, repetir los gestos propios de la descarga emotiva es ya una forma de danza individual que, en progresiva estilización, puede ser comunicada al coro, a un grupo más o menos abundante de personas que repite en suma aritmética el gesto estilizado. Semejantes gestos son miméticos del dolor, de los trabajos del hombre: segadores, remeros; de insinuar el sexo, de alancear, asañear a una víctima en la lucha o en la caza: "son gestos que llevan a la danza por un simple proceso elemental de magia imitativa, y su estructuración tiene un aspecto de danza simbólica." (4) Generalmente, la danza se practica de manera colectiva; en el transcurso de su desarrollo, ésta y los participantes están fuertemente ligados a la magia y a las creencias rituales, las danzas por lo común, tienen por objeto propiciar un acontecimiento benéfico para el con-

(4) A. Salazar, Op. cit. Pág. 17.

junto de la comunidad, p.e., lograr la fertilidad de los campos y del ganado, debilitar enfermedades, etc. siendo todas actividades de grupo. En este caso se encuentran aquellas danzas "anecdóticas" que se han nutrido de la vida cotidiana de la comunidad convirtiéndose en un medio para preservar la historia del pueblo y narrar sus creencias mitológicas y leyendas.

Veamos el caso en que el ritmo de la danza proviene de otras fuentes. La mimetización hace en ocasiones que los danzantes formen filas entre sí, o se coloquen en forma paralela en líneas entrecortadas, zig-zag, círculos cerrados, formen figuras geométricas o bien que durante el desarrollo de la danza se respete un cierto número o distancia de longitud. Estos esquemas de ritmo y movimiento son tomados, o mejor dicho, son "copiados" de los fenómenos naturales observados con respeto y admiración, del modo de arar la tierra en la agricultura, la observación de los fenómenos meteorológicos, de las mudanzas de la luna, del acercamiento o alejamiento del sol, etc. bajo una premisa importantísima: en cada uno de estas manifestaciones se encuentra un dios o un espíritu que preside o aporta los beneficios propios del gesto en sí. Bajo esta creencia, "el sol acarreará formas de danza propiciatorias de los elementos, con vistas a una mayor fertilidad de la tierra: danzas que imitan las fases lunares, danzas en honor al sol; danzas que al imitar la menuda agitación de la

lluvia frecuentemente atraerá a ésta por magia simpática, - mientras que otras que reproducen epilépticamente los vendavales desatados, tenderán a evitarlos, a veces, merced a sacrificios que aplacarán las iras de los dioses aéreos". (5) Se puede afirmar que el hombre al danzar eleva oraciones al cielo. El medio es la danza, el mensaje es la petición de ayuda bajo una disciplina y concentración con que se entrega a la danza, teniendo siempre en cuenta que mientras continúa danzando alcanzará un estado extático que alentará su comunicación con los dioses a los que les danza. En esta actividad el hombre une dos clases de oración, "la puramente interior, oración sin palabras, y la oración que sólo consiste en gestos, que, de todos modos, van unidos con la expresión, y en este caso con la invocación del nombre del ser supremo... una oración puramente interior, unida muchas veces a una intensa reconcentración del alma". (6) Oración interna más danza: - presencia del dios contenido en la naturaleza. La danza como medio de comunicación sagrada. Así el hombre bajo la influencia de una actitud religiosa eleva a sus dioses peticiones de agradecimiento o de ayuda.

(5) A. Salazar, Op. Cit. Pág. 21.

(6) Guillermo Schmidt, Manual de historia comparada de las religiones. Madrid. Ed. Esposa Calpe, 1932. Pág. 296.

Destacan también las danzas con funciones curativas, p.e., para alejar a los malos espíritus que se hayan apoderado de una persona, para ejercer poderes maléficis; danzas adivinatorias en las que el desarrollo o resultado de la danza es el que juega un papel principal por su carácter revelador. Si bien es cierto que el danzante realiza su actividad bajo la creencia en el ser supremo, también el espectador, como participante pasivo debe tener por cierta esta creencia para poder obtener beneficios del acto, debe captar la presencia del numen al que le pide ayuda, debe "sentir" en conjunto un cierto placer en el acto que ejecuta o presencia. Así logran la comunión y el éxtasis conjunto. Bajo estas circunstancias de comportamiento del hombre hacia la naturaleza surgen multitud de dioses, representados por infinidad de objetos en los que en ocasiones, además de la danza, se ofrendan sacrificios. La danza misma puede serlo durante una sesión prolongada por varias horas de ejecución y es aquí donde podemos detectar la conversión de la danza en rito en la que, al paso del tiempo, sus movimientos se van estilizando por el simple efecto de perder velocidad en su ejecución. "Todo sacrificio y todo ofrecimiento a las divinidades supone un rito, un protocolo, una ordenación de masas, una procesión preliminar y finalmente, una danza concéntrica en torno al altar, ara del sacrificio, un símbolo de carácter mágico, imagen de un dios, de animal sagrado, de un objeto representativo, árbol simbólico, piedra recta en torno al cual se hace

la danza. El dios es invocado mediante gritos, enseguida regulados, y con movimientos epilépticos primero, después organizados en danzas. La regularidad dinámica (de fuerza a matíz) y agórica (de velocidad) sobreviene espontáneamente, voces, instrumentos, danza se reúnen en un conjunto que es a la vez estético y religioso" (7) y que por el proceso de la repetición desembocará en una estructura que será respetada cada vez que se repita la ceremonia.

I.3 LA MUSICA Y LA DANZA.

Hemos mencionado algunos objetos de adoración más comunes en la danza primitiva, así como la presencia de las voces y los instrumentos. Estos últimos elementos presuponen la existencia del canto y de la música, esto es, "el acompañamiento vocal e instrumental" en la ejecución de la danza. -- Tal como sucede con la danza, la música y el canto son patrimonio primigenio de la humanidad.

"Desde que el hombre existe sobre la tierra ha sido capaz de producir con su propio cuerpo diferentes clases de -

(7) A. Salazar. La Danza y el Ballet. F.C.E. brev. 6
México, 1949. Pág. 16 y 20.

sonidos. que en un principio inarticulados, pero siempre expresivos de una volición, terminaron por integrarse en módulos de cuyo conjunto y articulación saldrán diferentes formas de comunicación humana. Con sus manos y pies puede producir además, sonidos percusivos: cuando choca una mano con otra, cuando hace chasquear los dedos o con la palma de la mano se golpea, alegre o colérico, en diversas partes de su cuerpo" (8). El inicio es el cuerpo mismo. De hecho el hombre es un instrumento de música. Igualmente copiando o imitando sonidos o ruidos de gran significación religiosa para él, provoca afinidades con elementos que lo relacionan con un cierto dios o espíritu. El sonido regresará a él, posteriormente, cuando ensanche su campo en la producción de sonidos, pues estos lo acompañarán en el movimiento dancístico. Estas autopercusiones se irán ampliando en el momento en que el hombre, por efecto del golpeo del suelo con los pies o manos, se da cuenta que puede "tomar" los objetos de su alrededor para hacerlos sonar, obteniendo así una gama y una riqueza de sonidos que posteriormente formarán la música. "El hombre no ha producido nunca sus sonidos sin que simultáneamente, un movimiento de su cuerpo se produzca de tal manera que sea como la indicación corporal de la voluntad de comunicación con el so-

(8) A. Zalazar. La Música como proceso histórico de su invención. F.C.E. México, 1950. Pág. 16.

nido producido por el hombre mismo tiene en sí, y de cuya voluntad nace y es expresión. Los primeros sonidos de los cuales el hombre es su propio instrumento están siempre doblados por el gesto". (9) Hay una retroalimentación de ambas manifestaciones dando origen conjuntamente a la danza y al canto.

I.4 EL TAMBOR PRIMITIVO.

En el terreno de la invención de los instrumentos musicales o acompañantes instrumentales se puede también pensar, tal como sucede con la danza, que existe un impulso motor como fuerza determinante en la aparición de éstos, provocado por la misma actividad del danzante. Hay que mencionar también el carácter simbólico y mágico de algunos de ellos, sobre todo el concerniente al tambor y la flauta, principales instrumentos de acompañamiento del Teatro NOH.

El tambor, en general, se encuentra afectado por multitud de ideas mágicas y simbólicas. El tambor es indispensable en la vida primitiva: ningún instrumento tiene tantas tareas rituales, ni carácter más sagrado. Hasta su construcción estaba presidida por ritos importantes. Algunas tribus

(9) A. Salazar, Op. Cit. Pág. 10.

eligen maderas de árboles que crecen en determinadas direcciones y algunos constructores de tambores deben realizar ciertos ritos particulares. En ocasiones a los tambores se les cuelgan fetiches adicionales o bien se les encierran antes de terminarlos por completo. Una vez cerrado el tambor nadie debe ver lo que contiene dentro.

Existen muchas historias y leyendas en las cuales el tambor es mencionado por lo regular de manera especial. En estas historias se detectan algunas características que se repiten constantemente, como son: tambor, círculo, recinto abovedado, tierra, noche, luna y leche que, en la mente primitiva, representan a la mujer y al sexo femenino simbolizando al tambor como recinto de fertilidad y el palo con que se toca, símbolo fálico.

La función primera del tambor no fue puramente musical ni estética sino profundamente simbólica dentro de una concepción religiosa, formando parte importante del rito de comunicación hacia los dioses primitivos, representados por elementos terrenales y fenómenos naturales.

I.5 LA FLAUTA

En el mismo caso encontramos a la flauta. Su función primitiva o primera fue estrictamente ritual, tocándose exclusivamente en la práctica de las ceremonias religiosas de petición y agradecimiento de algún beneficio para la comunidad u otra función de las que ya se han mencionado. ¿Qué es lo que provocó al hombre primitivo a llenar de orificios un tubo y tocarlo? ¿Fue guiado en imitación de algo o fue al azar?. En este caso es más difícil dar respuestas a las preguntas que surgen. En el caso del tambor es más patente su invención por el efecto del golpeteo, ya sea en el suelo o con los objetos que le rodean, que se logró "una extensión" de las posibilidades para producir la percusión. Posiblemente en este caso el principio fue accidental. Tal vez un Hombre lanza a distancia una vara hueca y ésta, por el efecto del paso del aire a través de su parte hueca, produce un cierto sonido que será relacionado a la caza. Posteriormente la buena fortuna en la caza se creará determinada por el silbido de la vara al ser lanzada contra la presa. De ahí a la invención de la flauta tal vez ya no exista mucha distancia. El hombre toma la vara, la sopla de distinta manera hasta que accidentalmente produce sonido. Esta hipótesis bien puede ser errónea, pero lo que no puede ser erróneo es que el sonido producido por el instrumento tenía una significación simbólica y mágica y que la serie de agujeros que se hacían en los tubos no esta -

ban determinadas por ninguna escala musical simplemente por no existir tal. ¿Qué determinaba la distancia o longitud de los orificios?. "La mayor parte de los tubos, tanto los primitivos como los más evolucionados tienen agujeros equidistantes. Esta equidistancia excluye por completo la producción de cualquier escala musical, a no ser que las notas sean corregidas por el tamaño de los orificios, el soplo, la digitación o algún artificio especial, las escalas requieren una progresión geométrica de los espacios entre los agujeros, no una equidistancia: las distancias deben aumentar hacia el extremo inferior." (10) En la mayoría de las flautas primitivas se encuentra esta característica señalada. Frente a una escala musical no son funcionales o mejor dicho no se mide su calidad en lo musical. Funciona en otro tipo de escala y su construcción obedece a otro tipo de significación, su significado es distinto al musical, recordemos el caso hipotético del cazador y la vara hueca. Además de estar en gran parte determinadas por medidas de longitud. "Para las antiguas civilizaciones, ciertas medidas y ciertas notas musicales estuvieron emparentadas, fueron en verdad idénticos, siendo diferentes manifestaciones de la misma idea; pues ambas eran por igual expresiones del cosmos." (11) Estas medidas son sagra-

(10) Curt. Sachs. Historia Universal de los Instrumentos Musicales. Ed. Centurión. Buenos Aires, Argentina, 1947. - Pág. 173.

(11) Ibidem, Pág. 173.

das por su simbolismo con los fenómenos naturales o los dioses naturales, el usarlas en un instrumento musical, equivale a darle el carácter sagrado para el propósito mágico y religioso a que servía. Así pues, el sonido resultante puede o no cumplir su función estética o de gusto auditivo. La importancia en su ejecución radica en su relación a la creencia religiosa.

Como sucede con la danza que al paso del tiempo se llega al dominio de una técnica y las danzas rituales se van convirtiendo en danzas de exhibición, perdiendo así su carácter original, también se da el mismo caso con la música. Se conservan los sonidos en una escala musical muy especial, determinada por un tradicionalismo basado en una creencia religiosa.

I.6 CONCLUSION

En la danza se ofrece tanto a los danzantes como a los espectadores un placer extático por la excitación orgiástica que infunde por la contemplación estética en algunos y por la liberación del cansancio en otros.

Las características que guardan algunas danzas japonesas de la antigüedad tienen muchas semejanzas con las generalidades mencionadas, de ahí el interés por señalarlas.

La danza primitiva por ser ejecutada bajo ciertas medidas y conocimientos religiosos basados en fenómenos naturales y conocimientos primigenios está lejos de ser comparada con lo que en la actualidad se conoce como danza o ballet en donde la calidad estética ha sobrepasado el carácter sagrado original de la danza.

Del mismo modo a la danza del NOH, llamada SHIMAI, no es posible hacerle un análisis bajo conceptos de la danza clásica occidental por lo que sus orígenes y similitudes se le deben de buscar en la danza religiosa ejecutada por el hombre de la antigüedad, el creyente de la religión naturalista. La danza del NOH es el elemento principal en la estructura.

Los movimientos que en el NOH son considerados como danza están lejos de ser entendidos por la mentalidad occidental, es otra gama de conceptos, un complejo conjunto de movimientos simbólicos.

Dentro del mismo orden, la música requiere de otro punto de conexión que no sea al que rige a la música ortodoxa, pues no se ajusta a las medidas que idealmente funcionan en un escenario occidental.

Hablamos de una significación mágica en la fabricación de los instrumentos lo que provoca que la calidad musi-

cal no se ajuste a las notas de la escala musical occidental. Aquel que desconozca el carácter sagrado del NOH verá en la forma de ejecución, tanto musical como dancística, una manera aburrida y monótona digna de pasarse por alto. Sin embargo, este último detalle tiene mucho que ver con la concepción religiosa del NOH. Al no comprender la religión japonesa tampoco estamos en condiciones de entender al NOH que es por excelencia una recreación de los valores religiosos japoneses. Las concepciones primitivas del tambor primitivo se encuentran aún presentes en la temática del NOH. "La idea masculina -- aunque debilita metafóricamente, se expresa en uno de los antiguos dramas NOH de Japón. Un jardinero estaba enamorado de una princesa, en respuesta a sus ruegos, ella le dió un tambor TSUTZUMI; si él podía tocarlo ella estaba dispuesta a -- aceptarlo. Muy feliz, el jardinero tomó el instrumento; pero se hallaba envuelto en seda, y el no veía cómo tañerlo con su palillo. Desesperado por su destino, se mató". (12)

El drama al que se hace mención es el tambor de damasco y el tambor TSUTZUMI el del tipo de tambor llamado de reloj de arena que además de ser el más común del Japón en las

(12) Curt Sachs, Op. Cit. Pág. 34.

interpretaciones musicales también es el que se utiliza en las instrumentaciones musicales del Teatro NOH.

El NOH no puede ser comparado con el tipo de actividad dramática tradicional, en donde existe una libertad de uso de texto, de actores, directores, espacios, técnicas, etc. No. - El NOH requiere de respeto tanto del público como de las diferentes escuelas que tradicionalmente se dedican a conservarlo. La actividad del actor se hereda y requiere de un riguroso entrenamiento que le lleva toda la vida. El actor es un danzante iniciado, un privilegio, de ninguna manera un actor por afición o voluntad.

Dentro de los aspectos generales que se refieren a la danza primitiva hablamos de una técnica producto de una repetición y de un complicado lenguaje entre la música y el ritmo del ejecutante. En ambos casos el marcaje de los movimientos tienen su razón de ser, su carácter puede tener un significado personal o colectivo dentro de una comunidad. De la misma manera las significación de los gestos utilizados en el NOH remiten sus valores al conocimiento de las distintas escuelas de NOH existentes.

Las culturas de la tierra van desarrollándose hacia formas superiores de sociedad y la danza continúa su transformación de danza—rito—técnica—exhibición convirtiéndose en -

la mayoría de los casos en lo que es hoy en día: danzas de exhibición. Sólo determinadas regiones del mundo logran conservar un cierto carácter religioso como es el caso del teatro NOH del Japón en el que se mantiene la antigua danza ritual, que conserva el misticismo y la disciplina de la antigüedad. Y aún en este caso, la danza fue llevada por un proceso de simbolización cada vez más abstracto en el que sólo aquellos familiarizados con el código usado comprenden, a esto se le suma el dominio de la técnica y aunque aún se siente el sentido mágico y religioso es difícil hoy en día entender el lenguaje empleado.

Se siente la dedicación religiosa de los actores hacia el mismo teatro que se toma como objeto de adoración por su mismo origen religioso. Tal como sucede con la música. Así, aunque el tiempo pase y el significado religioso se pierda el gesto estilizado quedará como rastro de lo que en el pasado significó.

C A P I T U L O I I

LA DANZA Y LA RELIGION PRIMITIVA DEL JAPON

II.1 INTRODUCCION

II.2 DANZA PRIMITIVA JAPONESA

II.3 a) DANZA Y AGRICULTURA

II.4 b) DANZA Y CHAMANISMO

II.5 RELIGION

II.5.1 LA RELIGION Y EL SISTEMA IMPERIAL

II.6 CONCLUSION

C A P I T U L O I I
LA DANZA Y LA RELIGION PRIMITIVA DEL JAPON

II.1 INTRODUCCION

Hemos hablado de la danza primitiva en general mencionando en menor grado su relación con ciertas características de la religión primitiva o natural.

Ahora veremos la danza japonesa primitiva y el surgimiento de su religión naturalista: el SHINTOISMO, para analizar de qué modo se relacionaron danza y religión y cuál fue su aportación al proceso que llevó al NOH a su consolidación como forma teatral. El nexo que existe entre la danza y la religión lo tomaremos como inicio a partir del cual nace la expresión dramática motivada por necesidades religiosas, mágicas o chamánicas.

La danza SHIMAI del NOH conserva el carácter religioso propio de la religión SHINTOISTA, lejos de ser una danza estética con méritos de lucimiento, se sitúa en un plano que traspaasa valores terrenales al igual que las manifestaciones de las religiones primitivas. Las razones de su existencia se acercan a la búsqueda de la verdad, a la iluminación de la obscuridad en que vive la humanidad.

II.2 DANZA PRIMITIVA JAPONESA

Las hipótesis frecuentemente mencionadas del origen de la danza que hemos encontrado son: primera; que dada la gran actividad agrícola y pesquera del Japón lo más natural es que surgiera la danza como medio de comunicación e imploración hacia los espíritus contenidos en los fenómenos naturales que propiciaban beneficios en dichas actividades. Y segunda, que la danza surgió cuando una persona entró en estado de trance en la práctica del chamanismo.

Chamanismo es el término genérico que abarca muchos cultos primitivos, los cuales involucran la creencia en espíritus y en el poder de ciertos individuos para influir o comunicarse con ellos. El término se deriva de la palabra Chamán que entre los pueblos primitivos de Siberia se aplica al medicine man (palabra inglesa que los antropólogos han adoptado para designar al hechicero de una tribu que realiza curaciones) Sobresalientes por sus prácticas mediúnicas, los antropólogos en la actualidad aplican la palabra chamán a casi toda clase de brujos cuya magia se practica para controlar, tranquilizar o influir a los espíritus. El Chamán es una de las figuras más importantes de la comunidad y cumple, en la mayor parte de los casos, la función de curar. No solamente se pone en contacto con los espíritus de la muerte, sino también con los espíritus de la naturaleza, varios demonios y hasta dioses.

II.3 DANZA Y AGRICULTURA

Empecemos a hablar de la primera idea. En el Japón - se danzaba "generalmente en ceremonias religiosas dedicadas a la pesca, al cultivo de los campos o a los ritos matrimoniales que gradualmente fueron tomando la forma de bailes populares o comedias primitivas, pero nunca perdieron su flexibilidad." (1) El germen de estas manifestaciones representacionales se desarrolló unas veces combinándose con las formas culturales exportadas en su mayor parte de India y China, y en otras ocasiones con progresos notables en refinamiento a causa de su adaptabilidad a la cultura de la época. Las principales actividades de los pueblos Japoneses de la antigüedad fueron las dedicadas a proveer la alimentación de la comunidad. Entre éstas estén principalmente la agricultura y la pesca.

Es de comprenderse que un país rodeado completamente de mar, con grandes cadenas montañosas, se dedica preferente ha - cia el aprovechamiento de estos recursos naturales. Ahora -- bien, para "asegurar" la continua explotación de la caza y la pesca era necesario mantener de "buen humor" a los espíritus

(1) Shiguetoshi Yoshimara. El desarrollo del arte teatral japonés. Soc. de Fomento de Cultura Internacional. Tokio, Japón, 1936. Pág. 19.

o dioses que concedían estos beneficios; de aquí surge una primera religión natural basada en tomar a los fenómenos naturales como Dioses, resultando así, entre otros medios de comunicación, la danza.

"Japón fue una tierra de campos arrosales. Es entonces natural la imploración por las buenas cosechas del grupo relatándose todo esto en las danzas de la nación. La gente bailaba en los campos al principio de la temporada de cosecha. Ellos tenían fe en que el dios de los campos sería hechizado con la danza y concedería una buena cosecha." (2) Como en la gran mayoría de las culturas la "descarga emocional" o sensitiva con que se expresa la comunicación con los dioses aéreos o terrenales aparece también en Japón en tiempos muy remotos, siendo así la danza una expresión humana tan antigua como la aparición de los primeros pobladores de la nación oriental.

Actualmente (aún en el Japón) la danza se ha convertido en un espectáculo, pero la danza en un principio no fue ejecutada con esta finalidad "el propósito de la danza en los pueblos cazadores fue para atraer mejoras hacia ellos, mientras que las tribus pesqueras lo hacían para pedir una buena pesca. El propósito fue a veces para exorcisar espíritus del

(2) Hidesato Ashijara. The Japanese Dance. (Traducción de M. Alvarez) Tokyo Japan Travel Bureau, Japón 1964, pág. 35.

mal o alejar epidemias, así pues las danzas no fueron bailadas individualmente sino en grupos. Las danzas no se ejecutaban para un público o ente humano sino ante un dios o espíritu del demonio o algún otro ente sobrenatural. Las danzas antiguas fueron expresadas no por un gozo personal y todavía -- hoy en día en los campos arrozales del Japón se recuerdan estas danzas en forma individual pues forman parte ya de un rito ejecutado." (3)

Los antepasados Japoneses realizaron varias danzas místicas que contenían un alto sentido mágico en su ejecución y significado. Una característica de estas danzas y que aún se conserva en la mayoría de las danzas japonesas como el Kabuki y el NOH, es el golpeteo en el suelo, se patea la tierra con un fuerte golpe del pie desnudo conservando un cierto ritmo. Con este ruido por un lado se despierta al espíritu del dios y por el otro se conduce a los espíritus del mal hacia las profundidades de la tierra. Es interesante observar el detalle de que los Japoneses en los arrozales laboran con los pies desnudos dentro de la tierra para conseguir el arroz de su comida, tal como lo hacen en las danzas de imploración. Una similitud por demás significativa.

(3) Hidesato Ashijara, Op. Cit. Pág. 18 y 35.

II.4 b) DANZA Y CHAMANISMO

La segunda idea que se expuso al principio del origen de la danza es la que habla de una persona que entra en estado de trance por la práctica del chamanismo. ¿De qué forma puede relacionarse la danza con el estado alterado que alcanza un chamán en la ingestión de alucinógenos? "Gran parte de la religión de los pueblos no civilizados consiste por tanto, en el exorcismo o intento de hacer propicios a los espíritus malignos, esta forma de animismo se llama Chamanismo, el ministro de esta actividad es el Chamán. Este personaje es fundamentalmente un médium a través del cual pueden comunicarse los hombres y los espíritus, su trabajo es efectuado en el trance mediumnístico o, por lo menos, en un estado de éxtasis en el que la voluntad queda reducida al mínimo. En el trance el chamán es exorcista y clarividente." (4)

A grandes rasgos ésta puede ser una definición de Chamanismos y Chamán. Ahora, ¿es cierto que las antiguas danzas Japonesas fueron basadas en la práctica del Chamanismo? Primero aclaremos un punto; a primera vista parecen tener similitud religión primitiva y Chamanismo, pero la diferencia fundamental es que en la primera existe la danza y otros medios -- utilizados como "medios de comunicación". La danza para im -

(4) Micklem Nathaniel. La religión. F.C.E. Brev. # 23, México, 1953. Pág. 20.

plorar o despertar sueños de espíritus y las oraciones o canto para ser escuchados, en la medida en que sean ejecutados - debidamente se tendrá la seguridad de que han sido escuchados y aceptados. Mientras que en la segunda, la danza es una especie de "transporte" que lleva al danzante (chamán) hacia la comunicación directa con los dioses. A través de ésta se convierte en oráculo o clarividente, y sólo algunas personas pueden poseer esta facultad y conocimiento, mientras que la religión es la forma común de ruego.

"Las danzas surgen cuando una persona que es poseída por inspiración divina regresa a la normalidad y retiene lo aprendido en la danza. Esta persona primero danza invocando a una deidad en preparación de una comunión con la danza, cada vez que el danzante logra la comunión con el dios entra en un estado de trance y casi parece convertirse en transformado. Esto es porque la persona es poseída por un poder sobrenatural y se metamorfosea en un oráculo. Después el oráculo anuncia un mensaje del Dios, las palabras son idénticas a aquellas de los dioses." (5) Tanto en la danza Japonesa como en el chamanismo existen varias similitudes a mencionar; en ambos casos una persona es la que ejecuta la acción, es el --

(5) Hidesato Ashijara. The Japanese Dance. Tokyo Japan Travel Bureau, Japón, 1964. Pág. 38.

"viajante" que atraviesa por una experiencia; en ambos casos se logra una comunicación con un dios, existen él y el número en un diálogo activo. Anteriormente hemos mencionado ese "estar fuera de sí" en la danza. El chamán también parece "convertirse en transformado". Existe una interrelación entre ambos con la religión y la naturaleza. Esto se irá aclarando conforme nos adentremos en el tema.

Un detalle que apoya esta segunda idea es la aportada por la tradición Japonesa. Una historia narra la primera danza del Japón que fue ejecutada por una diosa. A MENO-UZUME-NO-MIKOTO, la diosa de la cómica Símica, frente a una cueva celestial. He aquí el relato.

"Amaterasu, la diosa del SOL, viendo las barbaridades de Susano (su hermano) quedó atemorizada. Abrió la puerta de la cámara Rocosa del cielo y se encerró en ella. En ese instante cayó una oscuridad sobre el país de los Dioses y sobre el País de los vivos.

La total oscuridad reinó en el cielo y en la tierra, y nunca se sabía cuándo iba a amanecer. El universo estaba lleno de bullicio producido por múltiples dioses perturbados; se oía un inmenso subido, como una inmensa nube de moscas, y un sinnúmero de catástrofes sucedieron conjuntamente. Todos los dioses se reunieron en la Ribera del Río de la Paz del

Cielo y pidieron al Dios de la Sabiduría Humana, hijo del -
Dios del Gran Espíritu, tomar buenas medidas para resolver el
problema.

Primero, del Monte de la Eternidad, reunieron a todos
los gallos de canto alargado y los hicieron cantar. Ensegu-
da, sacaron de la orilla del Río de la Paz del Cielo una pic-
dra sagrada y dura; coleccionaron hierro de la Montaña Minera
del Cielo; buscaron a un Herrero y mandaron al Dios del Espe-
jo fabricar un espejo. Luego ordenaron al Dios de la Gema ha
cer un collar de innumerables gemas; mandaron traer el hueso
del hombro de un venado del monte Kagu para quemarlo con la -
leña de árboles de cerezo, con el objeto de llevar a cabo adi-
vinaciones. De esta manera recibieron el oráculo del Dios so
berano de la llanura Celestial.

De acuerdo al oráculo, primero arrancaron de raíz mu-
chos árboles sagrados verdes, que crecían frondosamente en el
Monte Kagu, adornaron las copas de esos árboles con el collar
largo de gemas, colgaron grandes espejos en la ramada central
y pusieron banderetas de tela azul y blanca.

Un dios sostuvo todas estas cosas y las ofreció al -
Dios de la llanura Celestial, y otro Dios recitó oraciones sa-
gradas. El Dios de la fuerza del brazo, se escondió a un la-
do de la puerta de la roca. La diosa de la Cómica Símica, -

Ameno-uzumé, se puso una faja de bejuco en el hombro, se adornó el cabello y llevando en la mano hojas de bambú del monte Kagú subió en un barril puesto boca abajo frente a la puerta de la Cámara Rocosa del Cielo. Empezó a bailar como endemoniada dando pisadas presurosas con el busto expuesto, colgando el cordón de su ropa hasta su vientre. Entonces toda la Llanura Celestial tembló por el rumor de las risas de todos los Dioses.

Amaterasu, encerrada, se extrañó y abrió levemente la puerta de la roca, diciendo:

—Ya que estoy aquí encerrada, pienso que, naturalmente, tanto el cielo como la tierra están cubiertos de tinieblas, como en una noche negra. Sin embargo, ¿Por qué la Diosa de la Cómica Símica está bailando y cantando con tanta alegría? ¿por qué todos los dioses están jubilosos?

Entonces la Diosa de la Cómica Símica le dijo:

—Es que conseguimos un Dios más divino y noble que tú. Por eso estamos complacidos, divertidos y contentos. Mientras, los dioses extendieron frente a la cara de Amaterasu un espejo que colgaba de la rama de un árbol sagrado. Amaterasu, ahora más intrigada, se asomó y sacó su cara para verse mejor en el espejo. En ese instante el Dios de la Fuerza

del Brazo, que se había escondido a un lado de la puerta, tomó a Amaterasu de la mano y la jaló hacia afuera. El Dios de la Gema tomó una soga sagrada y la tendió en la puerta de la Roca, atrás de Amaterasu, para que ésta no pudiera regresar y dijo:

—¡Ahora ya no podrás regresar al interior de la cueva!

De esta manera, tan pronto como Amaterasu, diosa del Sol, salió de la Cámara Rocosa del Cielo, la luz invadió la llanura Celestial, el País de las Cañas y también la Tierra."
(6)

A este fragmento mitológico se le atribuye el origen mitológico de la danza. Esta historia aparece en el Kojiki (tratado de sucesos antiguos escrito en 712) que junto con el Nihon Shoki (crónicas del Japón escrito en 720) son los dos más antiguos libros de historia de Japón. La crónica Literaria más antigua que aporta datos acerca del origen de las danzas Japonesas.

"La Diosa "Amenouzume es descrita como endemoniada -- (con una inspiración divina) esto significa poder tener intercambio espiritual con las almas y entrar en un estado de éxta

(6) Tanabe Atsuko. El Kojiki y otros cuentos. Fernández Editores, S.A. México, 1981. Pág. 30,31 y 32.

sis sagrado. Esto es Chamanismo y Amenouzume fue un Chamán, o en términos modernos, un médium espiritual". (7)

Según esta observación de Ashijara Hidesato, Amenouzu me baila ante una Diosa con el propósito fundamental de obtener de ella una respuesta, un diálogo de aprobación o bien, para obtener los favores que ella prodiga. Para lograr llamar la atención de la Diosa utiliza precisamente la danza, misma que realiza golpeando con los pies (recordemos esta característica en las danzas de los campos arrosales) sobre una tina de madera, detalle que hoy en día es la principal característica de la danza Japonesa. La diosa porta en la mano una rama de bambú, detalle que según la Historia del Teatro de Marionetas Japonesas es el antecedente principal de su origen. "El Teatro de Marionetas Japonesas tiene un origen religioso y el antecedente de los muñecos es una rama de árbol. En efecto la marioneta salió de la rama de la cual se servían los sacerdotes shinto para hacer venir una divinidad y es el soporte material que permite al espíritu encarnar para venir entre los humanos. El sacerdote se sirve también de su bastón, actualmente adornado con banderas de papel blanco pero antiguamente rodeado de trozos de tela blanca. Este bastón cumple tres funciones; primero, es la divinidad, es en él que ella desciende al llamado del sacerdote; segundo, es un bas -

(7) Hidesato Ashijara. The Japanese Dance, Tokyo Japan, travel bureau, Japón 1964, (Tr. M. Alvarez) Pág. 37.

tón mágico capaz de alejar las malas influencias justamente - por que es el recinto de la divinidad y tercero es una ofrenda puesto que los pedazos de tela que están alrededor eran - ofrecidos a la divinidad. Con frecuencia, hoy en día sólo - queda el símbolo bajo forma de bandas de papel". (8)

Estas son, entre otras, algunas de las similitudes y detalles que existen entre el relato de la danza mitológica y la danza que aún se ve en los campos de cultivo del Japón.

También en estas danzas de los campos arrosales se desarrollaron danzas de oración como OKINA (hombre viejo) presente actualmente en las danzas NOH, y SAMBASO derivado de OKINA, presente en el Kabuki.

II.5 RELIGION

Como ya se ha mencionado, la danza guarda estrecha relación con el Shintoísmo, religión de los antiguos Japoneses también llamada religión naturalista. Las fuerzas y elementos naturales fueron divinizados y existía también el respeto

(8) Jacques Pinpaneau. Fantomes Manipules, le Theatre de poupées du Japon. Université Paris 7, Centre de Publication Asie Orientale. Francia, 1978, Pág. 7 (Tr. Ma. de la Cruz Vázquez).

a los antepasados y el temor a los muertos. Un tipo de religión que encuentra su expresión en la veneración de objetos - materiales y fenómenos naturales considerados como sagrados. Estos objetos y fenómenos están generalmente relacionados con la actividad, especialmente con la danza sagrada, en el sacrificio y en la comunión es donde el sentimiento religioso busca expresarse naturalmente. En el ritual, el hombre utiliza la acción mucho antes que la palabra.

Este "instinto" del Japonés se encuentra muy arraigado en el comportamiento del pueblo. "Desde sus primeros años, aprenden a amar a las flores, a los astros, a los ríos, a las montañas, a las piedras, a los animales y a todas las cosas - que le rodea, como si fueran parte de su ser. A cada una le dan un significado, y cada cosa encuentra un ejemplo y todos les proporcionan inspiración poética". (9) Poéticamente hablando, la naturaleza tiene un lugar especial dentro del pensamiento Japonés y dentro de la creación literaria y dramática. Por ejemplo, el jardín particular de cada casa es de importancia plena en la vida doméstica. Aparte de su función - decorativa cada jardín se encuentra cuajado de simbolismos --

(9) Gabriel Martínez. Apuntes sobre poesía japonesa. Edit. Gamma, México, 1942. Pág. 11.

que se traducen a través de sus plantas, de sus trazos, de sus fuentes y hasta de sus piedras. La orientación es importante porque generalmente se dirige hacia lugares sagrados, - las plantas que se escogen tienen siempre un sentido poético o filosófico y las piedras mismas y su colocación significan virtudes. Se podría decir que existe una representación visual con la armonía que forman los elementos naturales del -- jardín.

La tendencia a divinizar los elementos naturales bajo la creencia de que son habitados por "almas o espíritus" se le conoce como Animismo, una forma de religión casi universal entre los pueblos y el inicio de muchas de las actuales religiones y creencias. El Animismo también puede ser en algunos casos, una proyección del terror primitivo, pero en otros, y en potencia, la insinuación de una verdad espiritual. El término "Animismo" viene del latín "anima". En el caso del Shintoísmo es el culto a los KAMI, esta palabra designa todo lo que existe "por encima", es decir superior al que invoca. Todo lo que anima a la naturaleza (el cielo, el árbol, la lluvia, etc.) y a los espíritus de los muertos. De estos dependen los acontecimientos naturales, la fecundidad de los campos, el regreso de las estaciones, los desastres, la creación del hombre y todo cuanto tenga que ver con la suerte de los - hombres. "Estos dioses pertenecen, evidentemente, al período religioso que precede a la creencia en los dioses personales

o Politeísmo, por consiguiente, al polidemonismo. En este período las potencias adoradas carecen de nombre. Son simplemente descritas mediante el fenómeno que representa o por la función concreta que ejercen; así, el cielo, la luna, el sol, el trueno, la lluvia, la aurora, etc. y aunque hay tendencia a personificar algunos de estos dioses con más fuerza que a los otros, el propósito no alcanza, como en las religiones más desarrolladas a formar un grupo de dioses y diosas personales, la verdadera personalización no llegará sin alcanzar - los Japoneses el horizonte agrícola, en el que ya las divinidades predominantes son la Diosa Sol y la Diosa Alimento, cuya adoración y ritos tenían un carácter marcadamente agrario." (10) La concepción de la Diosa - Sol proviene principalmente del hecho de que el Sol -máximo astro del universo- se encuentra en el cielo, es el elemento más brillante de él, hace crecer las plantas, brotar las flores y dar luz, vencer la oscuridad. De este hecho también parten la mayoría de las religiones hacia el concepto de: Dios - Cielo o bien; Cielo casa de dioses.

En el animismo nacen también las ideas y ritos relacionados con la muerte. En general es la creencia de que el alma o alguna parte de la persona sobrevive a la muerte. El

(10) Juan B. Bergua. Historia de las Religiones. Edit. Gráficas Senén Martín, España, 1964. Pág. 690 y 691.

culto shintoista a los muertos es consecuencia natural de -
considerar divinas sus almas. De creer que cada alma se con-
vierte en un Kami. En algunos casos de animismo, el culto a
los muertos se hace más que por amor por miedo, así sucede -
que el cambio de mortal a Dios, lleva un proceso de Humano -
-espíritu poderoso-santo- y finalmente Dios.

El culto hacia los antepasados consiste en recitar -
oraciones o fórmulas mágicas -muchas veces incomprensibles-
presentando ofrendas de arroz, pescado, fruta y verduras. An
te los Kami se canta y se danza. La Danza es el lazo más --
fuerte que une -aún hoy en día- al hombre Japonés con sus an-
tepasados primitivos, en una manifestación desordenada, anima
lesca en que lo erótico se junta más o menos con lo exhibiti-
vo.

Este es el ritual hacia los muertos, la danza une tan
to al hombre con su pasado como con sus antepasados. Le revi
ve sus áreas instintivas dormidas y vencidas al paso del tiem
po.

Veamos ahora un elemento religioso donde se observa si
militud con el edificio del Teatro NOH. "En el santuario de
los muertos de cada familia hay siempre un Mitamaya (casa au-
gusta de las almas), este Mitamaya consiste en un cofrecillo -
de madera blanca en cuyo interior se guarda el Tamashire (mar
ca de las almas) tableta en la cual está escrito el nombre de

los antepasados difuntos precedido de la palabra Mikoto (personaje ilustre) así como el año de su muerte y la edad que en tonces tenía.

Cuando un miembro de la familia muere, se practican una serie de ceremonias, la primera ante el ataúd donde se ha metido el cuerpo. Esta caja suele ser de madera blanca de hinoko o pino en la que, junto con el cuerpo muerto son colocados objetos de los que usaba (abanico, espejo, sable, etc.) ante ella es depositada una copa con ofrendas, (agua, sal, granos de arroz no descascarillados). Cuando el alma es conducida al Tamashire, son invitados los sacerdotes Shintoistas. El que preside empieza por recitar una plegaria ante el Mitamaya, cuyas puertecitas han sido abiertas previamente para -- que el espíritu del muerto pueda entrar y ocupar su lugar. En virtud de la plegaria el alma del difunto comunica a la tablilla una parte de su presencia. Al punto se colocan junto a la boquilla ofrendas consistente en arroz, pastel, frutas, ramas de Sakaki y flores. La "casa de las almas" o Mitamaya es un templo en miniatura. Quiero decir que como tal es considerado. El espíritu del muerto (mitama) se une en él a la tableta de los antepasados del mismo modo que el "mitama" o espíritu del Kami se une en el templo shintoista al Shintai. Mediante esta unión, el cofrecillo que contiene la tableta y el templo que contiene el Shintai llegan a ser uno y otro Mitamaya; con lo que hay concordancia perfecta entre los dos --

cultos: el de las almas y el de los Kamis. Esta unión del - culto a los muertos encuentra su expresión por excelencia en el santuario del Palacio Imperial de Tokio llamado Kashikodokoro. Este Kashikodokoro es una gran sala toda de madera de HINOKI* blanco como la leche, sencilla sin adornos; una miya auténtica. Al fondo hay tres cofrecillos o "mitamaya" augustas moradas de los espíritus. El más grande, colocado en medio de los otros dos, está dedicado a la diosa Solar. La -- gran abuela Imperial; su espíritu reside en el espejo. De - los otros dos cofres, uno está dedicado a todos los demás dioses del panteón Kami; el otro a los antepasados del emperador, cuyos nombres a partir de Jimmu Tennó están escritos en las - tablillas." (11)

II.5.1 LA RELIGION Y EL SISTEMA IMPERIAL

La mayoría de los rituales o ceremonias están determinadas por la costumbre religiosa y su institución, se cree en la mayoría de los casos, que provienen de una autoridad divina. "La diosa - Sol, llamada la divinidad del gran cielo -

* Ciprés japonés, MA.A.G.

(11) Juan B. Bergua, Op. Cit. Pág. 408.

brillante debía la mayor parte de su importancia al hecho de ver en ella al antepasado de la Familia Imperial, en lo que se fundaba la importancia y veneración que rendían al MIKADO* y la prueba es no solamente que las palabras HIKO e HIME -- (Príncipe y Princesa) significaban literalmente "hijo Sol" -- sino que el término antiguo para la descendencia imperial es Ama - tsu - hitsugui lo que quiere decir "sucesión celeste solar". Asimismo, las insignias imperiales, el espejo, el joyel y la espada, son considerados como representaciones del Sol, de la Luna y del Brillo del Relámpago." (12) Todos éstos, "habitantes" del cielo, de donde llega todo mandamiento o designio de suerte hacia los mortales. Más adelante sucede que, debido a la creencia de la descendencia celeste, no sólo la naturaleza y el respeto hacia la muerte son fuente de poesía, sino que también la historia, en la que se funden, hechos mitológicos con las tradiciones y la realidad histórica.

II.6 CONCLUSIONES

1) Las danzas antiguas de los campos arrosales aún se practican, los habitantes de varias localidades tienen desde tiempos inmemoriales sus danzas folklóricas de la localidad.

* Príncipe.

(12) Juan B. Bergua; Op. Cit. Pág. 691.

Cada una tiene su propia significación e interés. Actualmente, como sucede a menudo, muchas de estas danzas que conservan su frescura y encanto por realizarse sólo en la localidad, han capturado la atención de turistas que visitan las comunidades y que las ven como una novedad curiosa y atractiva ocasionando con esta actitud que se vuelvan cada vez más una exhibición que una manifestación religiosa.

2) Tanto en estas danzas como en el complicado código simbólico empleado en la ejecución del NOH existe la característica del golpeteo del piso con la planta de los pies. Esta similitud de significado religioso guarda en el NOH su origen campestre, el golpeteo en las tablas del impecable espacio del NOH viene a recaer simbólicamente sobre la superficie terrestre, nivel medio entre el cielo y el inframundo, punto de ruptura de ambos. El espacio NOH representa un trozo de tierra a la sombra de un pino con un especial centro del mundo construido a manera de techo clásico japonés.

3) En el caso de la hipótesis del nacimiento de la danza a partir de una práctica chamánica, podemos pensar que realmente los chamanes japoneses servían a los dioses exclusivamente y se comunicaban con ellos mediante la danza, siendo así los precursores de los danzantes profesionales antiguos, los danzantes desarrollaron el arte de la danza y se separaron de los chamanes.

Según Ashijara Hidesato "estos chamanes debieron estar activos en la disciplina para convertirse en oráculos pero al mismo tiempo debieron activarse igualmente en el adiestramiento y en la ejecución de sus danzas. Lo cual era indispensable en su profesión. Pero muchos de aquellos que se convirtieron en danzantes profesionales gradualmente cayeron en la prostitución." (13)

Parece ser que a raíz de esto, desde entonces se prohibió la participación de las mujeres en las danzas y en el teatro, debido a que era un ambiente más propicio para esta actividad.

4) Respecto a la leyenda de la danza seductora de AMENO-UZUME ante la entrada de la cueva, es más un mito o leyenda que una realidad. No creo que actualmente se dé crédito a que el origen de la danza japonesa se origine del entretenimiento de una diosa que baila sobre un objeto de madera. Más bien parece ser que la leyenda fue dada por válida en la antigüedad en el momento de realizar la historia japonesa. Los historiadores del KOJIKI y del NIHON-SHOKI, en el siglo VIII aproximadamente, conocieron dicha danza que existía. Podemos aprender de esta historia que efectivamente, algunas de

(13) Hidesato Ashijara. The Japanese Dance. Tokyo Japan Travel Bureau, Japón, 1964. Pág. 38 y 39. (Tr. Miguel Alvarez).

las danzas japonesas antiguas fueron basadas en el chamani -
mo que prevalecía entre los religiosos del siglo VIII aproxi -
madamente. Aún hoy en día existen ciertos chamanes o médiums
que decifran oráculos bajo cierta inspiración divina.

5) El culto hacia los antepasados por temor o respec -
to al desconocido efecto de la muerte es el eterno tema de la
estructura dramática del NOH, e invariablemente hay un encuen -
tro entre el monje que representa el presente y un alma en pe -
na que es el personaje SHITE. Este personaje al igual que -
los danzantes primitivos recita sutras incomprensibles cuyo -
significado es ajeno al conocimiento general. Las palabras -
mágicas pronunciadas se difunden en el espacio a manera de -
contraseña para entrar a un mundo sobrenatural e incomprensible.
Pronunciados de tal o cual manera se manifiesta la se -
ñal de inicio de la ceremonia religiosa que representa el NOH
para el pueblo japonés.

6) El MITAMAYA, es un pequeño cofrecillo que es la -
síntesis de las creencias religiosas del japonés con respecto
a la muerte y es a la vez un objeto particularmente atractivo
a ser comparado con el tema que nos ocupa.

Existen ciertas características análogas entre el MI -
TAMAYA y el edificio del teatro NOH. Espacio por excelencia
para la danza NOH. Algunas similitudes interesantes a nues -

tro juicio serían: Ambos lugares están contruidos con madera de HINOKI o pino. Recordemos que en la pared del fondo del Teatro NOH se encuentra dibujado un pino. La actitud ritual y religiosa en ambos, la austeridad del espacio, desprovista de adornos suntuosos, el canto y la danza frente a los KAMI en el caso del MITAMAYA, en el Teatro se recuerda a los antepasados. El Tema de la muerte es uno de los rasgos que le unen más con este ritual del que se habla. En cierto modo ambas manifestaciones son iguales. En la ceremonia de los muertos, el protagonista principal es el muerto al que se le prepara el camino para que entre al MITAMAYA en donde morará. Existe la idea de que es la nueva casa de sus almas. Los sacerdotes le ayudan con cantos y danzas a que logre llegar. En el NOH recordemos que siempre es un protagonista el que se encuentra sobre esta línea de vida y muerte, el HASHIGAKARI. Regresa de la otra vida, la del MITAMAYA, a la anterior vida que llevó. Y también su entrada es precedida por la aparición de un monje o sacerdote.

7) Los designios divinos y la implantación de las ceremonias religiosas corre por cuenta del imperio a partir del año 660 a. de c. en que Jimmu Tenno, descendiente directo de Amaterasu-OMikami, la gran diosa SOL, sube al trono y de él descienden a su vez la dinastía actual. Bajo esta creencia se crea ese fanatismo de servilismo hacia la casta imperial.

Hasta aquí algunas notas que explican el surgimiento de la danza en el Japón y sus similitudes con la estructura del NOH. La danza forma parte indispensable en el NOH por conservar su carácter mágico, místico y chamánico. Danza y NOH en el Japón, en los teatros tradicionales, es una misma actividad.

C A P I T U L O I I I
A N T I G U A S D A N Z A S J A P O N E S A S

PROLOGO

- III.1 KAGURA
- III.1.1 EL KAGURA DE LA CUEVA CELESTIAL
- III.1.2 MIKAGURA: KAGURA DE LA CORTE
- III.1.3 KAGURA DE MASCARAS
- III.2 GIGAKU
- III.2.1 UNA FUNCION DE GIGAKU
- III.2.2 SHISHIMAI
- III.3 BUGAKU
- III.3.1 ORIGEN
- III.3.2 FORMA
- III.4 GAGAKU
- III.4.1 JO / JA / KYŪ
- III.5 ENNEN
- III.5.1 PROGRAMA DE ENNEN
- III.5.2 FUENTES ESCRITAS DE APOYO
- III.6 DENGAKU
- III.7 SARUGAKU
- III.7.1 FORMA
- III.8 CONCLUSION
- III.8.1 SHINTOISMO V.S. BUDISMO

C A P I T U L O I I I
ANTIGUAS DANZAS JAPONESAS

PROLOGO

Como se ha mencionado, el primer registro escrito del origen de la danza se encuentra en el KOJIKI. En esta primera manifestación escénica de índole mitológico y religioso, se puede observar el origen espiritual y orgiástico de la danza, pero el verdadero camino de la danza viene de las formas de danzas populares derivadas de prácticas religiosas en su mayor parte y en otros casos de influencias del continente asiático.

Desde tiempos muy lejanos, Japón recibió influencias artísticas de Korea y la India, las danzas originarias del Japón y las danzas importadas se fueron fundiendo y transformando hasta lograr que aquellas danzas extranjeras al paso del tiempo reflejaran ciertas características netamente japonesas debido a la gran aceptación tanto del pueblo como de la corte.

En este capítulo mencionaremos algunas danzas antiguas japonesas con el objeto de que a través de la descripción de cada una de ellas se vayan cotejando con las características que actualmente conforman al Teatro NOH.

III.1 KAGURA

Desde el siglo VI algunos músicos coreanos llegaron - al país trayendo consigo parte de su cultura musical incluyendo juegos y danzas. Pero de las danzas originalmente japonesas más antiguas se recuerda a KAGURA (o danza religiosa - - SHINTO). Esta danza es la más directamente conectada con la danza original de la diosa AMENO - UZUME. KAGURA es principalmente un renacimiento simbólico de la danza ante la diosa del sol. El ideograma de la palabra KAGURA significa literalmente "música del Dios" y es como su nombre lo indica, cualquier danza ofrecida a consolar o aplacar a los dioses. En la actualidad es parte importante de la religión shintoísta.

En el siglo XVIII los danzantes se suponían descendientes directos de la diosa AMENO - UZUME y eran elevados a un cierto rango dentro de la corte con el título especial de SARUMI NO KIMI.

En el período HEIAN la danza KAGURA llegó a su clímax. Todavía a finales del siglo XVI los danzantes gozaban del respaldo del emperador correspondiendo a éste con las representaciones en las celebraciones especiales del emperador TOYOTOMI HIDEYOSHI.

Aunque al paso del tiempo declinó y degeneró considera

rablemente, los santuarios shinto seguían representándolo de una u otra forma. Hasta que en el siglo XIX fue revivido después de que el imperio fue restaurado con los emperadores y el país se unificó. En este suceso histórico conocido como - la restauración MEIJI la danza KAGURA volvió a ser escenificada gracias a los estrechos lazos de antigüedad que la unían al emperador.*

Como habíamos mencionado, a la danza KAGURA se le reconoce como la reencarnación de la danza de AMENO - UZUME y a ésta también se le conoce con el nombre de WAZAOKI. En el mito encontramos que esta primera danza descrita, representa en su totalidad un simbolismo, es el relato reconstruido de una danza de recolección que proviene de una antigua creencia relacionada con el regreso de la primavera y de la luz del sol sobre el oscuro y frío invierno.

Henry Joly a este respecto comenta que existe un paralelismo de esta historia con el mito de Deméter y Perséfone y el ritual de Eleusis. "Es una línea de reflexión tentadora,

* Actualmente es bailada nuevamente por ciertas bailarinas -- que están apegadas en sus actividades a los templos shintoístas. Frecuentemente también la danza es llevada en gira por varias partes del país.

sin embargo esto es visto con naturalidad si tomamos en cuenta la universalidad de las religiones, incluyendo juegos y danzas de toda la gente agricultora en conexión con todos los cambios de sentido, la plantación de la semilla, su crecimiento y cosecha." (1)

Este autor ve la danza BON ODORI (festival Bon que se celebra actualmente en los campos arrozales el día de todas las almas) un paralelismo con la danza WAZAOKI. Esta danza se celebra entre el trece y el dieciséis de julio, dedicada únicamente al pueblo campesino.

"En lugares como SAN BAN GUSA por ejemplo el tercer enlace de los campos arrozales, cuando los campesinos tienen tiempo de sobra. Antes entre el 200 y 222 del viejo calendario (antes agosto ahora septiembre) el arroz está floreando y con frecuencia caen fuertes tormentas causando grandes desastres." (2)

(1) Henri L. Joly. Random Notes on dances, masks and early forms of theatre in Japan. Ed. Transactions of the Japan Society of London, Londres s/f. Pág. 28.

(2) Henri L. Joly. Op. Cit. Pág. 29.

Aquí se ve claramente que el motivo de las festividades BONODORI es la búsqueda de la naturaleza propiciatoria y los sacrificios que le acompañan intentan minimizar el efecto de los daños de la tormenta. (3)

La danza KAGURA irá sufriendo cambios a causa de la adoración de deidades y por el GEINŌ un término que se refiere al drama y a otras artes fragmentarias como canciones, danzas y mímica. KAGURA representa el arte teatral del período en que la vida de la gente se concentraba alrededor de los ritos shinto. Recuerdo representativo del drama japonés aún en el siglo VII y posteriores.

"El mito de la cueva Celestial contiene vestigios de KAGURA de ese tiempo y es indicativo de muchas bases del KAGURA con una alta naturaleza shamánica." (4)

-
- (3) Existe un interesante artículo que amplía la información acerca de la danza BON ODORI en la revista: PHP Ideas para un mundo mejor de agosto 1984, Vol. 5 No. 8 publica edición mensual de PHP Institute Inc. Tokyo, Japón. P. 20. "Viviendo su tradición-5 BON ODORI". Daniela Gómez.
- (4) INOURA YOSHINOBU. A History of Japanese Theatre I. Kokusai Bunka Shinkokai, Japón 1971. Pág. 16.

III.1.1 EL KAGURA DE LA CUEVA CELESTIAL

La historia de AMENO - UZUME está basada sobre la naturaleza de los dioses impersonales, absolutos, combinados con los primitivos conceptos de muerte, creencias de resurrección y prácticas ceremoniales de ritos funerarios derivadas de sugerencias derivadas por la presencia de fenómenos naturales, p.e., un eclipse. Aunque el relato es planteado en un mundo mitológico de dioses, en realidad los eventos pertenecen al mundo de los mortales.

En el NIHONSHOKI también se usa el término WASAOKI antes citado, para referirse a la danza de AMENO UZUME. Esta palabra significa "gesto imitativo" (posteriormente el término a venido a significar "actor") esto aporta ciertos supuestos de que la danza era en cierta forma una dramatización, burda pero al fin dramatización antigua, constando posiblemente de algunos recitados, tal vez sólo era una danza de iniciación, un rito.

El mito de la cueva celestial indica que en el período prehistórico la estructura básica de KAGURA consistía en el ritual formal y el de el MODOKI (mímica o la explicación del rito).

"La tradición indica que los descendientes de AMENO - UZUME fueron la familia de los SARUMI - NO - KIMI, una fami -

lia compuesta de shamanes (MIKO) en la corte imperial del período antiguo. Probablemente en las bases de la danza de sus ancestros, representaban en el KAGURA el mito de la cueva celestial. Las danzas MIKO fueron shamánicas y a su naturaleza se considera que siguió un primitivo KAGURA. El KAGURA de esta categoría desde entonces se le conoce como "Kagura de la - cueva celestial" (IWATO KAGURA) o Kagura de tiempos antiguos" (JIDAI KAGURA)". (5)

III.1.2 MIKAGURA: KAGURA DE LA CORTE

Esta danza era designada para ceremonias en el palacio imperial y por lo tanto es altamente seria y extremadamente dignificada. Originalmente consistía en varias acciones ejecutadas por danzantes denominados ZAE - NO - OTOKO pero con el paso del tiempo, en la actualidad sólo consiste en canciones y danzas. El MIKAGURA se representaba en los jardines del salón NAISHIDOKORO (hoy salón KASHIKODOKORO) a medianoche iluminado con teas ardientes todos los diciembres y también en ocasiones especiales. Los actores eran aquellos que ordinariamente ejecutaban el BUGAKU del que posteriormente hablabamos.

(5) Inoura Yoshinobu, Op. Cit. Pág. 19.

El programa consistía en lo siguiente:

1.- NIWABI

Una canción

2.- TORIMONO

Danzas.

KARAKAMI

Un acompañamiento de canciones e instrumentos musicales.

3.- ACHIME

Un ritual shamán basado en una antigua leyenda.

4.- Artes imitativas independientes de los rituales de danza y canto.

5.- Finalmente una sección de canciones.

(SAIBARI, SENZAI HAYA - UTA HOSHI)

Antiguamente estos cantos llegaban a ser aproximadamente ochenta y la representación duraba de dos a tres días - pero actualmente sólo dura cerca de cuatro horas.

III.1.3 KAGURA DE MASCARAS

En algunos casos los danzantes KAGURA portan máscaras y en otros, como en el MIKAGURA no se usan. La danza KAGURA sin máscara es más antigua y por lo tanto de naturaleza ritual.

Los KAGURA con máscaras son más modernos y por lo tanto más dramáticos.

Las máscaras han existido desde los tiempos primitivos. Bajo la influencia del Guigaku y el Bugaku que usaban máscaras en sus danzas, muchas presentaciones de KAGURA de la edad media tanto en los templos de provincia como en las ciudades usaron las máscaras. Este uso de las máscaras aportó mayor expresividad a la espiritualidad de los mitos y divinidades añadiendo mayor realismo y, sobre todo, con esto va avanzando hacia un desarrollo más dramático del antiguo drama medieval ya con máscaras.

Básicamente el viejo estilo KAGURA es una forma de pantomima acompañada de música (HAYASHI) o canciones (HAYASHI UTA) pero en el período TOKUGAWA bajo la influencia de otro tipo de drama se añadió que los danzantes cantaran y hablaran, esto fue transformando al KAGURA, que básicamente se desarrollaba dentro de una atmósfera mística, en un tipo de dramatización más allegada al mundo de los mortales.

El escenario del KAGURA podía situarse en lugares como el jardín del palacio imperial o en la parte frontal de los templos tanto de la provincia como de la ciudad. El espacio usado para la danza medía aproximadamente de tres a cinco metros el más chico y de seis a ocho metros el más grande.

III.2 GIGAKU

El ideograma GIGAKU significa "música para el servicio religioso de los templos Budistas".

GIGAKU proviene de las danzas bailadas ante la imagen de Buda en la India. Con la propagación del Budismo, la danza llegó a varias provincias del sur de China en donde lo llamaron WU o en Japonés KURE por ser la provincia en donde se bailaba. Con el Tiempo llegó a Korea, donde sufrió algunas otras alteraciones y de ahí pasó a Japón donde se presentó en templos Budistas como práctica religiosa.

Otras fuentes aportan el dato de que también se le nombraba KUREGAKU. Alrededor del año 550 un familiar del rey de WU llamado CHIN - TUNG (CHISŌ) llegó al Japón trayendo consigo la influencia del Budismo en libros y llevando también máscaras, instrumentos y vestuario del GIGAKU. Esta fue la primera introducción de los elementos del GIGAKU al Japón. La introducción de la danza se atribuye a un coreano, un danzante de la región de PAEKCHE (KUDURA) quien tomó al Japón como su hogar permanente portando el nombre de MIMASHI. Esto fue en el año de 612 a.c.

El GIGAKU fue respaldado principalmente por el príncipe real SHOTOKU (574-622) regente durante el reinado de la emperatriz SIUKO en el siglo VII. Budista de gran fe logró man

tener a MIMASHI en NAKURAI cerca de NARA para que enseñara a los hombres jóvenes tanto la música como la danza ceremonial para los templos budistas. Los graduados eran añadidos a varios templos budistas alrededor del país.

Por el hecho de ser una danza de la provincia KURE se le conocía como KUREGAKU y a los instrumentos se les nombraba KURE - NO - TZUZUMI que significa tambor del Kure.

Por los nombres de las piezas y de los actores del GIGAKU se entiende que varias de ellas son tanto de origen chino como hindú.

La danza GIGAKU era acompañada por tres instrumentos musicales principalmente, la flauta, el tambor de mano y los cimbales, estos son los instrumentos comunes de la danza clásica de la India. Hubo una gran variedad de danzas dentro del GIGAKU, comúnmente se dividían en cuatro grupos:

Bárbaros	(KOJIN)
HOMBRES DE WU	(GOJIN)
Nativos del mar del Sur	(NANKAIJIN)
BESTIAS Y ANIMALES	(IRUI)

A su vez éstos se dividían en la forma siguiente:

BARBAROS (KOJIN)
Raza Aria del Oeste de China

CHIDŌ (el que prepara el ca -
mino)

BARAMON (Brahaman)

SUIKO - Ō (Rey bárbaro intoxi-
cado)

SUIKO - JU (EMPLEADO BARBARO
intoxicado).

HOMBRES DE WU (GOJIN)

GOKŌ (REY DE WU)

GOJO (PRINCESA DE WU)

KONGŌ (DURO Y SOLIDO)

RIKISHI (UN HOMBRE VIEJO O
MUJER VIEJA ACOMPAÑADO
DE DOS NIÑOS QUE VISI-
TAN EL TEMPLO BUDISTA.

NATIVOS DEL MAR DEL SUR

(NANKAIJIN) KUROMU (VILLANO)

ANIMALES Y PAJAROS

(IRUI) SHISHI (LEON)

KARORA (REY DE LOS PAJAROS DE LA MITOLOGIA
HINDU)

Esta clasificación se ha logrado establecer gracias -
al gran número de máscaras, todas ellas con enormes gestos --
grotescos, y que por su tamaño se puede adivinar que cubrían
la totalidad de la cabeza del danzante. Los últimos ejemplos
de estas máscaras se encuentran en distintos templos budistas.
Se conocen cerca de doscientas cincuenta máscaras.

De estas máscaras, algunas existentes en el templo - HÖRYŪJI datan del siglo VII incluyendo algunas que fueron llevadas por MIMASHI. También en el SHŌSŌIN, especie de almacén imperial en NARA se conservan ciento sesenta y cuatro máscaras del siglo XVIII y algunas aún más antiguas. En el TŌDAIJI hay 33 máscaras del siglo XVIII o más antiguas. Algunas otras están en museos y templos.

La gran mayoría de las máscaras son de los siglos VII y VIII pero en el TŌDAIJI se conservan cinco "máscaras nuevas" hechas en la edad media, las cuales se observan más embellecidas y representan otro tipo de clasificación. El valor principal de estas máscaras es que a través de ellas se puede observar el declinamiento del GIGAKU. La edad de las máscaras se conoce principalmente por la firma de los escultores en las máscaras, que dejan un recuerdo histórico y estilístico.

El proceso de cambio que sufrieron las máscaras es lo que más dificulta la historia del GIGAKU. Tal vez el príncipe SHOTOKU hizo algunas alteraciones, pero la historia detallada de este cambio se ha perdido al paso del tiempo.

III.2.1 UNA FUNCION DE GIGAKU

El GIGAKU se efectuó en varios templos de las ciudades y de la provincia, principalmente en el BUSSHŌE el día -

del cumpleaños del Buda, el octavo día del cuarto mes y el GIGAKUE el día quinto del séptimo mes. Todos los años en estas ceremonias y en algunas otras de especial importancia. Todos los actores excepto los músicos portaban máscara, la cual les cubría toda la cara. Estas eran de una gran calidad artística dando un gran énfasis al carácter de la persona y a la expresión facial en el clímax del drama. El frente de la corte servía como escenario.

Las máscaras desfilaban en una especie de procesión con un acompañamiento musical, dando vueltas y vueltas, creando así cierta atmósfera. Después en el espacio escénico una serie de piezas dramáticas eran ejecutadas, y finalmente era tocada música nuevamente para concluir.

El desfile de máscaras era precedido por la música -- llamada NETORI, un prelude netamente ritual y el GYODO, un desfile de monos que recitaban sutras dando vueltas alrededor de capillas y estatuas búdicas.

La presentación en sí del GIGAKU comenzaba con la entrada del personaje CHIDŌ (el que prepara el camino) que portaba una gran máscara con una gran nariz, un cimbalista y -- diez músicos con tambores, después entraba un León que estaba formado por dos hombres seguido de dos cachorros de león cada uno con una máscara de niño. Se inicia con la ejecución de --

la danza GOHŌ-JISHI que significa "el león de las cinco direcciones" una danza de origen chino llamada de ese modo por ser al sur, norte, oeste, este y centro los lugares hacia los que el león dirigía su danza y ruegos, la danza era acompañada por canciones.

Posteriormente aparecía MODOKI una especie de payaso que aparece frecuentemente en el arte escénico del Japón. MODOKI significa "imitación de alguna acción". Este personaje era una especie de parodia cómica, ejecutada antes de las piezas serias, (por ejemplo SAMBASŌ antes de OKINA en el Teatro Noh y el NIMOMAI antes de AMA en el BUGAKU).

Seguía al programa una de las piezas de los grupos antes citados. Por ejemplo: KUROMU del grupo de NANKAIJIN (nativos del mar del sur) en la que aparecían varios personajes todos ellos enmascarados según su personaje, por lo general la pieza llevaba el nombre del personaje principal que hacía su aparición con la danza más vigorosa del programa. Después se presentaba una serie de tres piezas de pantomima con un sentido humorístico, los ejecutantes llevaban máscaras con gestos distorsionados y cómicos o bien con la cara de animales como el mono.

Finalmente tocaba una orquesta compuesta de dos flautas, dos cimbales y veinte tambores WU, esta música era marca

damente alegre y en ella los danzantes desfilaban con un fondo musical.

III.2.2 SHISHIMAI

La parte más notable de la cual se guarda noticia es la que se refiere al baile GOHŌ-JISHI o "danza del León" que pertenece al grupo IRUI (animales y pájaros) y se danzaba con la máscara SHISHI (león).

Esta danza tenía carácter de danza sacra en algunos templos y llegó a ser conocido como SHISHIMAI. Principalmente es una danza a un animal mitológico que es un pequeño león. Este león que aparece en el budismo se extendió en todo el Japón y generalmente representa un guardián. En la danza GIGAKU más antigua probablemente fue tratado como una parte de un ritual exorcista. Alguna alusión remota al nuevo año del León chino.

Cuando se personifica al león con un solo actor, éste cubre su cuerpo con una capa que forma el cuerpo del león y su cabeza con una máscara de león con la mandíbula flexible. Si el cuerpo del animal es más largo, lo forman dos danzantes, uno en las patas traseras y el otro en las patas delanteras respectivamente.

El SHISHIMANI es el resultado de la adaptación de una de las danzas de los bárbaros de china. De acuerdo con algunas crónicas parece ser que la fuente más antigua es una danza llamada SEIRIO relatada en un poema del HAKURA KUTEN en el FUZŌKU GWAHŌ y que dice lo siguiente:

"SEIRIO es una danza bárbara ejecutada con una cabeza de león hecho de madera, con ojos dorados, dientes de plata, un cuerpo de tela velluda con manchas, orejas levantadas y un rabo de hilos. Es bailada vigorosamente por dos jóvenes bárbaros (de acuerdo con la tradición tiene ojos profundos, barba púrpura y corre cientos de RI* a lo largo del río RIUSHA - (6)

En otra fuente, (en el KIUSHORAN) se dice que el primer SHIHIMAI fue danzado en la provincia de AKURAGAWA en ISE - de donde se extendió a las demás provincias. En estos tiempos, tal vez, surgió el llamado "estilo callejero del shishi", de acuerdo con algunas pinturas su ejecución era muy sencilla y el programa en que consistía. Un solo actor con una máscara de león, con un tambor a la altura del estómago se hacía acompañar de un colector, HATSU-O-TORI que recibía limos-

* Legua: medida de longitud en el Japón, antiguamente era de 50 SHO (5,454 kms) o de 42 CHO (4,582 kms.) actualmente es de 36 CHO (3,927 kms.).

(6) Henry L. July Random notes and dances... ed. transactions of the Japan of London. Londres s/f. pág. 31.

nas de arroz y dinero. Posteriormente fue añadido un danzante más que se acompañaba de un cierto número de músicos, colectores, etc. y un NAGAMOCHI o especie de estrado aproximadamente de seis pies de largo, tres y medio pies de ancho y dos pies y medio de profundidad en el cual se colocaba al fondo una especie de pintura envuelta que debió cumplir la función de "escenificar" la danza o algo parecido.

Desafortunadamente la información de estas presentaciones de GIGAKU sólo nos ha llegado indirectamente a través de dibujos y de un gran número de máscaras que se guardan hoy en día.

Gran parte de la declinación y decadencia del GIGAKU se debió a la introducción del BUGAKU de China. La corte imperial, ávida de cambios y encantada por todo aquello que llegara con carácter de nuevo, aceptaba todo lo que el continente asiático le brindara.

III.3 BUGAKU (literalmente danza y música)

Como en el caso del GIGAKU, la danza BUGAKU fue ampliamente protegida y respaldada por la corte imperial. Aunque no con la misma aceptación pues aquellos rasgos de la danza que no eran aceptados debían ser modificados. Por lo general los rasgos débiles de este arte no eran tomados en cuenta y

desaparecían. Sólo aquellos rasgos fuertes o importantes sobrevivieron.

En el siglo VII el intercambio cultural entre China y Japón alcanzó un alto nivel diplomático y artístico, entonces se inició una selección de músicas y danzas extranjeras que pudieran tener aceptación en la corte, danzas que habían ido en ascenso poco a poco. Fue en el siglo VIII cuando se organizó realmente. Por ejemplo, la música imperial de la corte - llamada BUREAU (también conocida como GAGAKURYO o UTARYO) se dividió en:

Música china	TŌGAKU (música T'ANG)
Música Koreana	KOMAGAKU (música KOGURYO)
Música de sillas	SHIRAGIGAKU
Música de PAEKCHE	KUDARA GAKU

Cada una de éstas con 62 músicos, maestros de danza y música, aproximadamente.

Otro aspecto de la organización fue designar a la danza y música GIGAKU oficial de los templos Budistas y a la música GAGAKU (orquesta KANGEN del BUGAKU) oficial de la corte Imperial. Pero esta clasificación prácticamente no funcionó pues tanto una danza como la otra se presentaban en ambos si-

tios indistintamente. Ritos y ceremonias se presentaban en el palacio Imperial acompañados de música y danza, tanto GIGAKU como BUGAKU.

En el año 736, músicos y danzantes de la provincia de LIN-I fueron introducidos al Japón por BODAI SENNA del sur este del continente asiático. De esto se hará mención posteriormente cuando se hable de la división del BUGAKU en dos grupos fundamentales; el de la izquierda y el de la derecha.

Fue en el siglo IX cuando tomó la forma con la cual aún hoy en día se puede ver.

III.3.1 ORIGEN DEL BUGAKU

La primera danza BUGAKU introducida al Japón fue llevada de Korea y fue llamada KISHIMAI, le continuaron otros nombres como KUDARA, SANKA, KASUGA Y KOMA. Se recuerda que los danzantes o músicos ejecutaron la danza durante las ceremonias luctuosas del emperador INKYO. Fueron llevados hasta él, doctores de muchas ciencias. A la corte del emperador KEITAI de KUDARA llegaron entonces entre otras cosas, la música del BUGAKU, posteriormente fueron llevados los maestros de música, especialmente de Korea.

Un suceso importante en el desarrollo del BUGAKU en

el Japón es la introducción del BANGAKU de SHITOKU TAISHI (para ejecutar la danza del ritual budista). Algunos músicos nativos adquirieron varios conocimientos a tal punto que se llegaron a conocer como "música de los tres reinos". Se llegó a fundar una escuela en SHI TENNŌJI en OSAKA que fue solventada por las ayudas concedidas a los danzantes por sus méritos. Con el tiempo el nombre de GANGAKU se volvió obsoleto y se cambió por el de KOMAGAKU.

La escuela TENNŌJI en los días de la emperatriz SUIKO consistía principalmente del grupo HADA (SHIN); éste a su vez se dividía en cuatro ramas:

HAYASHI

TŌGI

SONO

YOKA

Cuando MIMASHI se naturalizó enseñó el estilo de música de su propia comunidad, del sur de china, la música WU (GO) y a raíz de esto, la rama TŌGI del grupo HADA se dividió en dos grupos que ejecutaron respectivamente el SANKAN o música de los tres reinos conocida entonces como SANKAN NO SABU o de la derecha. Y la nueva música KUDARA conocida desde entonces como música de la izquierda, UBU.

Por otro lado la rama OKA adoptó también el lado de la izquierda. La música y la danza china al buscar los favores de los emperadores y conseguirlo provocaron que se formaran escuelas y que fueran enviadas misiones al continente para obtener mayor conocimiento del arte. Algunos documentos antiguos muestran que la familia imperial respaldó abiertamente el arte BUGAKU. En especial el emperador TEMMU se entregó tanto a este arte que incluso llegó a componer algunas danzas para que fueran ejecutadas en palacio.

Durante la época del emperador JITO había en palacio 12 profesores de música china enseñando los estilos de KOMA, KUDARA y SANKAN a unos ciento veinte estudiantes. A los estudiantes de danza se les llamaba GIGAKUSHI y a los de tambor - YOKOSHI.

Posteriormente, uno de los tantos emisarios enviados a China, AWBATA MABITO trajo de aquel país una colección de notas musicales junto con algunos otros instrumentos que se añadieron al grupo de la derecha. Aproximadamente por los mismos días un monje de la India, BODAI SENNA y un músico de la reigon de Anam (Indochina) llamado BUTETSU, también aportaron al imperio la música de su comunidad. La letra que empezara a enseñarse sólo al sacerdocio se fue perdiendo, pero la música permaneció.

Con el tiempo existieron hasta cinco familias de músicos profesionales en NARA de los cuales todos tenían un origen Koreano; UYE, SHIBA, TSUJI, OKU y KUBU. Por otro lado el estilo de música de la India fue añadido al grupo de la música de la izquierda mientras que el estilo de la derecha permaneció bajo el control de los monjes shinto del KASUGA.

Actualmente esta división es conocida de la forma siguiente:

IZQUIERDA	-Representa la música T'ANG, LIN-I MUSICA DE ANNA y SIAM, la música TENJUKU de la India y otras.
SA MAI	
INDIA	-importada durante la dinastía T'ANG (618-907 a.d.)
CHINA	
y ASIA CENTRAL	-vestidos de rojo.
DERECHA	-representa la música POKAI de Korea y otras
U - MAI	
KOREA Y MANCHURIA	-vestidos de verde.

Los colores del vestuario y de los tipos de instrumentos musicales son clasificados de acuerdo a su grupo y color.

III.3.2 FORMA

El BUGAKU es en general una representación abstracta de la parte climática de una historia, basada principalmente en la mímica, sólo que éste tipo de mímica es más complicada de lo que comunmente conocemos como mímica descriptiva, por lo tanto difícilmente puede entenderse el significado a simple vista, menos aún recrearse con dicha historia.

El asunto material de las danzas BUGAKU es muy abstracto y fragmentario, pero el contenido puede por momentos significar un juego de intercambio de lugares o una danza de guerra mostrando a un dios que subyuga soberbiamente a sus enemigos. Aunque en ocasiones no se usan máscaras los danzantes no muestran expresión alguna en sus rostros.

Ni los músicos ni los danzantes usan palabras, aunque hay canciones de acompañamiento al principio. Debido a esta característica muchas veces se considera al BUGAKU más como música que como representación dramática.

En las presentaciones antiguas los danzantes se colocaban en forma de "V" aprovechando cierta elevación del escenario. Parece ser que pasaban a través de la audiencia que se sentaba alrededor de los cuatro lados del espacio. Aquellos que desfilaban por la derecha danzaban las danzas U-MAI

y los de la izquierda la SA-MAI. Actualmente existen 37 danzas izquierdas y 24 danzas derechas. En estas se pueden apreciar derivaciones claras de la forma original tanto en el vestuario como en los instrumentos musicales y la música de acompañamiento. Esto ha resultado del refinamiento japonés que al paso de los años se ha ido añadiendo.

En el siglo XI es cuando se inicia la costumbre de componer la música original para el BUGAKU.

El BUGAKU exigía que fuese practicado de una manera estética refinada, que por su cultura sólo poseían los artistas oficiales y los cortesanos, quienes por supuesto no rechazaban la oportunidad de subir al estrado. A raíz de esto los nobles se hicieron tan adictos a este pasatiempo que se dice que también se entregaron a costumbres poco usuales como la prostitución entre otras.

Los movimientos de la danza BUGAKU son sistemáticos y excelentes desde el punto de vista coreográfico. A diferencia del KABUKI, los movimientos son majestuosos y masculinos. El gran número de movimientos de los pies hace a esta danza totalmente distintas a otras danzas japonesas.

Otra característica que la distingue de las demás danzas es que los danzantes usualmente sostienen una pequeña va-

ra de plata en cada mano (recuérdese que en la danza de - - AMENO-USUME ésta porta unas hojas de bambú), cuando esta vara es omitida, los danzantes extienden sus manos rígidamente con el segundo y tercer dedo estirado, el pulgar se sostiene apretado en las uñas del cuarto y quinto dedo. Esta postura de las manos es relacionada al KABUKI donde la posición de las manos también tiene una gran importancia. Existe un gran número de posturas de la mano y de los dedos, esto demuestra el origen hindú de la danza BUGAKU sólo que, como casi todo, estos detalles forman parte ya de un determinado refinamiento japonés.

El ritmo del BUGAKU generalmente se ajustaba al número cuatro, los movimientos se repetían en cuatro direcciones cuatro veces, ya sea bailando solos o en parejas durante horas y horas.

Al paso del tiempo esta tradicional manera de danzar acortó su tiempo de presentación debido a las modernas audiciones sin interés religioso. También debido a ésto cambió la estructura de los movimientos, se hacen ya sólo en una dirección por ser ejecutada en una escena moderna.

En esencia el BUGAKU es una forma viril y bien delineada. Todo el tiempo tiene una apariencia estática. Esto requiere amplias y fuertes pisadas con cambios de postura. La

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

claridad del BUGAKU en los movimientos de la danza está en -
gran contraste con la danza japonesa la cual es frecuentemen-
te blanda y cimbrada hacia el punto de atenuación.

III.4 GAGAKU

La música que acompaña a la danza es también de un al-
to nivel, posee una notación musical de rangos equivalentes a
la música occidental. A partir de su asociación a la corte -
imperial la música vino a ser cada vez más serena y solemne -
aunque los predecesores en la tierra de origen fueron de natu-
raleza plebeya.

Con el nombre de GAGAKU (música graciosa) es conocido
el acompañamiento musical del BUGAKU llegando a ser en ocasio-
nes el sinónimo de la misma. Bajo dicho término se incluyen
las danzas, los cantos y el acompañamiento musical del arte -
BUGAKU.

El KANGEN consiste sólo de música y no es el acompaña-
miento de la danza. El programa de la danza va precedido ge-
neralmente de un concierto de música KANGEN junto con la re-
presentación de la danza BUGAKU conocida como GAGAKU.

La orquesta KANGEN se compone de voces y percusión de
instrumentos de cuerda y viento resultando una música sutil -

y vacilante que impide la precisión de los movimientos viri - les de los danzantes. Es por eso que la orquesta BUGAKU, en oposición a la orquesta KANGEN, utiliza sólo instrumentos de percusión y otro común a los dos que es el SHŌ, una especie de órgano-flauta que se sostiene en la mano y que se sopla con la boca. (Se recuerda su uso en el Tibet y China).

La orquesta se compone aproximadamente de veinte músicos. La música de ambas orquestas es armoniosa y contrapunteada.

Hay que mencionar que la GAGAKU fue el arte que se encargó de entretener varios ramales de líneas musicales existentes en su época.

III.4.1 JO - HA - KYŪ

La danza BUGAKU terminó siendo asociada directamente a las altas clases sociales por lo que su aspecto refinado resalta en todo momento. Varias bases teóricas fueron hechas para delinear este arte. Por ejemplo existe el KYŌKUNSHŌ que contiene varias descripciones de los movimientos de los danzantes en un apartado bajo el título de KAI NO FU o tabla de la danza, contiene la teoría del JO - HA - KYŪ o los tres movimientos fundamentales de la danza:

JO	(preludio)	introducción lenta.
HA	(clímax)	rompimiento o movimiento
KYŪ	(final)	conclusión o rápido movimiento

Esta teoría de movimiento ha sido basados tanto en la música como en la danza. Durante el JO el ritmo no es marcado precisamente y los danzantes acuden casualmente a asumir sus posiciones. Durante el HA comienzan a moverse lentamente, el tiempo gradualmente acrecenta y se conduce al KYŪ.

Dentro del programa se incluyen danzas tanto de la derecha como de la izquierda, algunas llamadas danzas civiles y otras danzas para conciliar al cielo y la tierra, todas ellas siguiendo las reglas de composición con suma precisión tanto en su forma individual como colectiva.

En algunos casos (dependiendo del origen de la danza y la transformación que haya sufrido) la danza sólo consiste de dos movimientos; JO y HA ó HA y KYŪ.

"Hay un tipo de magia en el BUGAKU, un relato oculto que es engendrado hipnóticamente por encantamiento o especie de rito estereotipado. La atracción magnética es lograda a lo largo por los sonidos sostenidos del SHŌ que no cambia su calidad de uno a otro sonido cuando se inhala o se exhala. Así como la repetición de movimientos idénticos en la danza a

diferentes puntos de compás". (7)

Como se mencionó, el BUGAKU tiene que ver en mucho con la religión budista y en ese punto, la danza logra un balance de movimientos y calma espiritual de los religiosos de la India, China y el Tibet. Las coreografías simétricas que logra el BUGAKU producen en el subconciente una "limpia" de un disturbio temporal, ya sea psíquico o emocional. El efecto logrado en el espectador es que siente armonizar con algo cósmico o eterno. A pesar de su apariencia estática la sensación de exactitud provocada por la simetría de sus coreografías es la que provoca una mística atención y sensación de calma.

La danza BUGAKU se presentaba en la corte imperial en varias ocasiones, por ejemplo en las fiestas de recepción de visitas de extranjeros importantes, o ante un cierto número de personas selectas elegidas para la ocasión. Se ejecutan durante la primavera en la corte imperial y en el otoño en los santuarios de TOKIO. No obstante, después de la guerra el BUGAKU perdió la protección de la corte imperial y hoy en día se presentan sólo en los templos o en ciertas comunidades locales.

(7) Bowers Faubion 1917 Japanese Theatre. Edit. Peter Owen - Londres 1954, pág. 10 y 11 (traducción: Miguel Alvarez).

III.5 ENNEN (años prolongados)

"Se originó como ceremonia propiciatoria para una larga vida de algún ilustre personaje.

En el siglo XII, las plegarias se acompañaban con danzas y en el siglo XIV evolucionó hacia una forma teatral dotada de un alto lenguaje poético". (8)

La palabra ENNEN lleva dentro de su significado el ruego por la longevidad. Sus orígenes se inician muchos años atrás, las primeras manifestaciones aparecen en los banquetes ritualistas que eran seguidas de ceremonias SHINTO y servicios budistas en templos y santuarios. En estos banquetes fueron añadidos como diversión las improvisaciones de músicos, de danza y actos de imitación. Gradualmente las diversiones fueron predominando sobre los actos religiosos de la ocasión. Nuevas ideas fueron añadidas y otras artes dramáticas fueron consolidadas para enriquecer y agrandar el arte ENNEN.

Fue en el siglo XII, en la primera mitad, cuando surgieron algunas piezas de ENNEN particularmente ricas en calidad teatral, llegando a establecerse el prototipo de ENEN-NOH. Al igual que algunas otras danzas, el ENNEN también estuvo algún tiempo bajo el apoyo oficial de la clase reinante. Esta influencia social y económica que le fue proporcionada dio como resultado que las artes añadidas, que le

(8) Sakai Kasuya. Introducción al NOH: Teatro clásico japonés, Edit. INBA. Pág. 24, México, 1968.

rodeaban, desembocaran en una favorable experiencia en el dominio del arte ENNEN, tanto que aún los monjes de otras danzas hacían sus presentaciones como si fuesen programas de ENNEN. Estos son algunos.

CHIGO	Jóvenes del altar.
DAISHŪ	Monjes del SARUGAKU

Loa CHIGO ejecutaban esta danza combinándola con danzas populares (RANBYŌSHI) (SHIRABYŌSHI) y danzas de niños o WARABEMAI. Los DAISHŪ fueron monjes de clase baja algunos de los cuales ya se podían llamar profesionales y quienes fueron los primeros en combinar las canciones acompañadas de música con pequeños trozos de conversación.

Las primeras representaciones eran comunes en las reuniones Budistas anuales, junto con otro tipo de danzas (dengaku, etc.), que no eran muy extensas en cuanto al tiempo de duración se refiere. Los actores usaban algo de maquillaje y sus vestidos eran ornamentales, algunas canciones, danza y actos conversados; todo esto acompañado de música. Gran parte del significado tanto de la danza como del texto hablado era Budista principalmente.

En 1327, dieciocho artistas de ENNEN fueron invitados de NARA a KYOTO a representar sus artes frente a altos digna-

tarios. Es en estas fechas cuando el ENNEN alcanzó su período de perfección y la manera como estaba conformado era la siguiente:

ENNEN-NOH - - - - cuatro actores
cinco cantantes
dos flautistas
dos tocadores de SHICHIRIKI
dos tocadores de SHŌ
dos tocadores de BIWA

Posteriormente estos viajes a KYOTO fueron más frecuentes y el arte se convirtió en la delicia del SHOGUN y otras importantes personas de la sociedad.

III.5.1 PROGRAMA DE ENNEN

Las presentaciones del programa de ENNEN-NOH tomó sus bases de las pequeñas escenificaciones ENNEN que en un principio tuvieron lugar en los banquetes rituales pasando luego de lo ritual a lo cómico, de lo fragmentario a lo unitario, de canciones, danza y diálogo al drama. Las canciones eran de los jóvenes CHIGO (RANBYŌSHI y SHIRABYŌSHI) y los cantos eran budistas. Los textos empleados eran KAIKO, TŌBEN, RONGI y KYŌGEN (palabras cómicas).

Para la presentación del ENNEN-NOH fueron tomadas las máscaras de otro tipo de danza o algunas otras fueron hechas expresamente para algunos personajes, tal es el caso de las máscaras de fantasmas que generalmente son las primeras que se ocupan en las primeras presentaciones de NOH.

El vestuario era más bien simbólico, estilizado pero simple, la escena aproximadamente de seis por ocho metros se situaba en el jardín con un invernadero a espaldas, en ambos lados de la escena se encontraban unas colinas de buen tamaño que se supone era la morada de los fantasmas. Estas colinas también fueron ocupadas por los conciertos de música BUGAKU - los instrumentos incluían pequeños y grandes tambores.

III.5.2 FUENTES ESCRITAS DE APOYO

Los textos en los que se basaban los diálogos del -- ENNEN-NOH eran textos de varias leyendas históricas y cuentos tradicionales tanto del Japón como de la India y China. Del Japón, entre los que se encuentran:

	KOJIKI	(historia de sucesos antiguos)
de cuentos	WAKAN RŌEISHŪ	(historia de versos <u>chi</u> nos y japoneses)
	HEIKYOKU	(cuentos de HEIKE) (poemas chinos, canciones populares y narrativa)

de origen Chino

KANSHO	(HANSHU)
SHIH CHI	(SHIKI)
MEN GH'IA	(MŌ KYŪ)
LIEH-SIEN-CH'UAN	(RESSENDEN)

Otros libros de romances e historia fueron utilizados, al igual que cuentos budistas no muy conocidos. En ocasiones los cuentos japoneses recrean los mismos episodios registrados en los chinos o hindús. En otros casos las Historias se adaptaban para que funcionaran como historias familiares, utilizando la imaginación del autor.

El desarrollo de la función del ENNEN-NOH se dividía en dos partes y estas a su vez en tres secciones.

Antes del inicio de éstas, un personaje mono del templo llamado RANJI hacía su aparición. Simulaba un viaje rogando por la prosperidad de su templo, en el trayecto de su viaje tropezaba con un fantasma que bailaba danzas populares, (RANBYŌSHI y SHIRABYŌSHI). Estas formas de danza no eran dedicadas a aliviar pesares personales sino para pedir milagros y prosperidad para todo el templo budista.

Una vez que el personaje salía se iniciaba la función del ENNEN-NOH, con sus dos partes:

PARTE I

KAIKŌ inicia la introducción o prólogo.

MONDŌ (preguntas y respuestas) es un diálogo. acerca de las cosas que se buscan, por y para la posibilidad del principio es est tablecido.

MICHIYUKI (viaje) parte importante que significa el viaje que se realiza de la escena a un remoto lugar.

OKOTSURI encantación para conjurar a los fantasmas, esta es la sección más fuerte de las seis partes.

FANTASMAS aparición de fantasmas en la última parte, algunos de estos son: MYŌ-ON-TEN Dios de la música, Dios Dragón RYŪJIN paje del palacio de la corte y otros más.

PARTE II

FINAL en muchos casos iniciaba con unas sencillas palabras de introducción y luego algunas canciones que delineaban las escenas hasta llegar así a la conclusión.

III.6 DENGAKU

En tanto las danzas religiosas y las que fueron importadas del extranjero, expresamente por los nobles de la corte, se arraigaban en el pueblo japonés, las danzas folclóricas - comenzaban a tomar fuerza en la aceptación del pueblo principalmente. Una de ellas es la DENGAKU, de gran importancia para el NOH.

El ideograma DENGAKU indica "música de campo" y tam - bién significa que está estrechamente ligada a la tierra. En sus orígenes era una celebración festiva de la plantación del arroz y ceremonias de recolección. También se menciona su - origen como resultado de la combinación del antiguo TA-ASOBI o entretenimiento de la plantación de arroz con la forma SANGAKU.

Es por esta razón que el DENGAKU al derivar de anti - guas danzas agrestes agrícolas es netamente Shinto en tanto - que otras manifestaciones pertenecen a la tradición budista. Esto se menciona porque al paso del tiempo recibió influen - - cias budistas sobre todo al ser patrocinadas por los sacerdo - tes. El DENGAKU fue elevado como diversión de moda para la nobleza y practicado como un baile social en los palacios y casas feudales con gran entusiasmo.

Posteriormente al baile se le añadieron acróbatas, -

mimos, juglares y otros artistas especializados en distintas artes. Así se convirtió en un arte teatral más completo.

En los tiempos de SHOGUN HŌJŌ TAKAOKI (1303-1333) el DENGAKU fue ampliamente respaldado por el propio Shogun, e incluso los nobles llegaban a participar en las danzas. Se cuenta que TAKAOKI, no satisfecho con el arte DENGAKU de KAMAKURA, mandó traer a los danzantes de las escuelas HONZA y SHINZA de KYOTO.

"La segunda mitad del siglo XIV fue el período de perfección del DENGAKU al cual le siguió un período de decadencia. Un personaje, ITCHŪ continuó activo después de este período dando dignidad al DENGAKU en sus presentaciones, posteriormente el músico KIA y el artista ZŌA cada quien en su rama contribuyeron al enriquecimiento del DENGAKU aportando influencias que ellos habían recibido de otras artes".⁽⁹⁾

Después de 1333 cuando TAKAOKI fue remplazado por MURAMACHI, el DENGAKU fue favorecido por el SHOGUN TAKAUJI y otros pudiéndose mantener así por otro tiempo más. También como resultado del esfuerzo de KIA y ZŌA, el DENGAKU adquirió cierto refinamiento social conservando ciertas características -

(9) INOURA YOSHINOBU Noh and Kyogen. Kokusai Bunka shinkokai. Japan 1971, pág. 72.

de su simpleza rústica. Todos estos detalles le fueron acercando más y más hacia las características del NOH que entonces era conocido como NOHGAKU.

La última gran ocasión que se recuerda que el DENGAKU fue ejecutado es en 1446. Después de esta fecha decayó en varios lugares sin exceptuar los templos que por excelencia era sede de este arte como el templo KOFUKUJI y el santuario KASUGA. Poco a poco fue siendo desplazado por el NOHGAKU. Sólo el Santuario KASUGA en su gran festival ON-MATSURI retenía la antigua tradición. Un reporte de 1775 aporta el dato de que el total de piezas DENGAKU-NOH ascendió a trecientas y sólo una pequeña parte de éstas se ejecutaban en repertorio, al paso del tiempo las piezas de danza no sobrevivieron o se fueron fundiendo a otro tipo de danza pues muchas de éstas eran particularmente distintas unas de otras y por la variedad de actores procedentes de otras artes podían ser ejecutadas en otras localidades.

Se sabe que la atracción principal del DENGAKU eran los acróbatas, malabaristas, payasos, etc. Era una especie de circo de la época antigua, el drama propiamente dicho estaba colocado en un plano secundario.

La característica que distingue a los danzantes es que se colgaban pequeños tambores en la cintura, vistiendo

además trajes de alegres colores siendo a veces también conocidos como NOROJI o conjuradores.

"Se dice que usaban el canto y algunas palabras mágicas a manera de "gancho" ofrecían también servicios médicos de curandero y adivinaban suertes y mañas. En otras palabras eran charlatanes. Al mismo tiempo mostraban multitud de suertes con el propósito de representar sus poderes mágicos. Se vestían con túnicas vistosas y haciendo juegos y suertes al público danzaban y ejecutaban acrobacias y saltos que semejan farsas.

El rasgo triquiñuelo del DENGAKU que fue tan popular aún lo es hoy en los danzantes "sabuesos de lluvias" vestidos de diferentes maneras, cada uno tocando un instrumento diferente y asumiendo varios gestos y posiciones".⁽¹⁰⁾

En un principio un solo instrumento era utilizado, la BINZASARA, después se añadió la flauta, un pequeño tambor de mano y otro de gran tamaño. Las máscaras fueron utilizadas ocasionalmente, su uso era menos frecuente a causa del poco uso del drama. La escena era medianamente grande, un cuadro de cinco o seis metros similar al espacio del NOHGAKU teniendo

(10) The Japanese dance . Hidesato Ashijara. Tokyo Japan
Travel Bureau Japón, 1964. pág. 44.

un puente como el HASHIGAKARI (del Teatro NOH) al lado.

Algunas presentaciones del DENGAKU que se inclinaban más hacia la dramatización iniciaban como historias musicales con un relato japonés posteriormente, se añadían historias bú dicas de la India, ambas haciendo énfasis en una cierta atmósfera de misterio de la cual había un personaje responsable de su efecto dramático. Esta inclinación a lo sobrenatural estaba apoyada por elementos de misterio y algunas veces, con alguna máscara o artes de imitación.

Hay una agradable pieza KABUKI llamada TAKAOKI en la que hay una especie de reconstrucción moderna del DENGAKU, la danza contiene una historia en la cual el Shogun TAKAOKI es - el personaje principal:

"Takaoki, un hombre extremadamente activo y extravagante, oyó un día que su perro preferido había sido asesinado. Tan pronto como el culpable fue descubierto, Takaoki decreta pena de muerte al culpable y rehusa escuchar cualquier apelación de perdón aún si ésta fuera pedida por su jefe consejero de estado. Sin embargo, cuando el sacerdote le recuerda que el día es sagrado debido a que es aniversario de uno - de sus antepasados, HŌJŌ-TAKAOKI revoca la orden.

Esa noche TAKAOKI ofrece un banquete nocturno. Un mo

mento después su sirviente le lleva una copa de vino mientras él mira la danza de la preciosa KINUGASA, su concubina principal. Repentinamente los candiles del palacio son misteriosamente apagados por una ráfaga de viento, KINUGASA para en mitad de su danza y sale junto con su séquito a pedir le brinden más luces. TAKAOKI queda solo, de pronto uno a uno descendiendo de los árboles cercanos a la terraza aparecen un gran número de duendes narizones que, con un extraño encantamiento aparecen ante TAKAOKI como maestros de su danza favorita, y él les pide que le den una lección. Entonces ellos danzan con él diciendo "pie derecho hacia adelante, pie izquierdo hacia adelante, ahora vuelta..." el tempo aumenta y TAKAOKI tiene menos y menos habilidad para seguir las pisadas. Cuando él está más desamparado y confuso los duendes lo torturan en castigo a sus tiranos excesos, lo lanzan hacia el aire, giran alrededor, le pegan y aporrean. Finalmente gritan con risa demoniaca y abandonan al furioso y apaleado TAKAOKI quien se arrepiente de sus estupideces". (11)

Es característico de ésta danza el que los danzantes usen sombreros de paja de gran colorido. Estos sombreros son de forma cónica y vistosamente decorados con flores, una estilización del sombrero de las granjas del campo. Estas mani -

(11) Bowers Faubion. Japanese Theatre. edit. Peter Owen, Londres, 1954. pág. 12.

festaciones se pueden ver aún hoy en día en algunas festividades folclóricas.

III.7 SARUGAKU

La historia del SARUGAKU se inicia a principios del siglo XIII, las primeras noticias que se tienen de esta danza son acerca de los "monjes" del SARUGAKU en NARA y de los monjes empleados de los templos KOFUKUJI y TŌDAIJI que se dice eran expertos en el arte SARUGAKU.

El SARUGAKU llegó a ser todo un complicado arte dramático debido a sus contextos históricos. Los primeros años fue un período en que absorbieron el nuevo estilo de danzas y canciones del SHIRABYŌSHI (o danzas populares, mismas que bailaban los jóvenes CHIGO del ENNEN) los contenidos de este arte fueron organizándose poco a poco, hasta lograr la formación de un arte independiente.

El acompañamiento de danzas, cantos y música era una característica que provenía de mucho tiempo atrás pero fue precisamente cuando se empezó a consolidar como un arte teatral cuando se le dió mayor importancia. Por otro lado, el SARUGAKU recibió gran influencia del ENNEN NOH que se ejecutaba en los mismos templos y santuarios funcionando por ese tiempo también como una forma más establecida de arte. Pese

a todo el SARUGAKU era considerado como un arte de menor rango en comparación con el DENGAKU NOH. Al SARUGAKU NOH no le fue difícil ascender de nivel como a las otras danzas. Sin embargo, gracias a la gran calidad de su elemento mímico que consistía el núcleo del arte fue ganando cada día más adeptos.

Algunas otras fuentes afirman que el término SARUGAKU es una corrupción de la palabra SANGAKU que significa "música dispersa" y que fué introducida al Japón desde los tiempos en que también el BUGAKU fue introducido.

"En China el SANGAKU fue una danza popular y vulgar, totalmente opuesta a la danza de la corte, pero cuando fue introducida al país japonés ésta fue patrocinada por la corte Imperial. Posteriormente se presentaba como espectáculo acompañando los torneos de lucha SUMO o en las carreras de caballos." (12)

Se cree que sus orígenes pueden provenir del oeste o sur de Asia.

III.7.1 FORMA DEL SARUGAKU

Los elementos principales del SARUGAKU (música mones-

(12) Hidesato Ashijara. The Japanese dance. Tokyo Japan, - travel Bureau Japón, 19641 pág. 43.

ca, significado que adquirió a causa de la transformación de la palabra) eran escenas cómicas, cantos, danzas, demostraciones mágicas y acrobáticas, incluían además amaestradores de animales, titiriteros, juegos de manos, suertes, pantomimas cómicas, marionetas, etc. Este arte, en contraste con el DENGAKU que le daba más importancia a la danza, hacía hincapié en la mímica principalmente.

Originalmente el SARUGAKU eran intermedios cómicos y vulgares designados especialmente a atenuar la monotonía de la austera danza-KASUGA se dice que a causa de su desordenada calidad, especie de canto y danza combinada con pasajes alegres y festivos, pronto fue abandonada por los nobles pero bien recibida por los entusiastas rangos menores de la sociedad. Fue ahí, en el pueblo, donde alcanzó su climax convirtiéndose en la fuente de varios tipos de diversión folclórica.

Dentro de los pasajes cómicos introducían por ejemplo sátiras de provincianos que van por primera vez a la capital o la vida de una monja que va por la vida mendigando ropas para su hijo natural. De las cómicas más fidedignas podemos citar la siguiente:

"En los anales del siglo XII; es descrita una tarde cuando el emperador HORIKAWA (1087-1107) aparentemente aburri

do ordenó un divertido pasatiempo para animarse, una acostumbrada presentación de música sagrada y danza KAGURA en el interior sacerdotal de palacio, la corte esperó anhelante. Durante el intermedio, YUKITSUNA, un danzante del SARUGAKU apareció en andrajos, levantó su falda y temblando de frío corrió diez veces alrededor del patio exclamando alarmado: "la noche avanza y aumenta mi frío, calentaré mi escroto en el fuego", todos los asistentes rompieron en risas". (13)

De este tipo de escenas cómicas eran las que se presentaban en el programa SARUGAKU. Otra de ellas relata que los actores se disfrazaban como una pareja de recién casados. El era un marido débil y escuálido en tanto que ella era hermosa y saludable, después de hacerse arrumacos y acariciarse hacían el amor. Esta escena también provocaba grandes risas entre los asistentes. Con el tiempo el SARUGAKU incorporó a su repertorio algunas piezas de carácter religioso pero eran presentadas más como diversión que con fines religiosos.

En el SARUGAKU se descubre la importancia del elemento mímico que posteriormente en el Teatro NOH será llamado MONOMANE (imitación de cosas) una palabra que hoy en día es

(13) Bowers Faubion. Japanese Theatre. Edit. Peter Owen, Londres, 1954. pág. 13.

sinónimo de teatro y los elementos dramáticos que lo forman.

Gradualmente la mímica del SARUGAKU y la danza del -- DENGAKU se modificaron influenciándose mutuamente. El DENGAKU ganando elementos mímicos del SARUGAKU y el SARUGAKU incorporando la danza del DENGAKU.

III.8 CONCLUSION

Hemos descrito las danzas que de manera más evidente participan en la formación del Teatro NOH. Desde la descripción de la danza mitológica incluida en el KOJIKI y que se toma como origen de todo arte escénico, hasta aquellas que según los historiadores fueron importadas de Corea, China o la India. Siendo esto el resultado de los diferentes contactos culturales, bélicos, comerciales, etc. de Japón con el continente asiático. También se incluyen las consideradas auténticas u originarias del Japón desde tiempos inmemoriales o anteriores a la influencia asiática.

III.8.1 SHINTOISMO V.S. BUDISMO

A principios del siglo VI se empezó a notar la influencia budista, principalmente por la inmigración o visita de los monjes y artistas; arquitectos, fundidores de estatuas, pintores, bailarines, actores, etc. procedentes de Paekche. --

Recibidos abiertamente en esta evolución y recepción de la cultura china por el príncipe regente y piadoso budista SHOTOKU (574-622) quien contribuyó decisivamente en el arraigo de la nueva religión, de su arte y cultura en el Japón. Esta fe extranjera y los sistemas de gobierno y administración creados a imitación china tuvieron que vencer y fundirse a los círculos aferrados al shintoísmo y las viejas tradiciones. De este modo Japón entra al círculo chino y su universo budista en donde sobreviven características del arte chino y coreano que en sus países de origen sólo se conocen de manera fragmentaria.

Posteriormente en la época NARA (siglo VIII) el budismo se convierte casi en religión oficial, llegando incluso a ser el clero quien lleva una gran influencia política en las decisiones de la familia imperial. La religión budista despliega una gran actividad artística y cultural a la que se debe un auténtico tesoro de obras de arte y principios estéticos y religiosos en sus artes visuales y cantos en las danzas.

La influencia china supera a la Coreana debido a la existencia del contacto directo entre monjes y estudiosos seculares japoneses, religiosos y artistas chinos, p. ej., el arte del estilo T'ANG que se conserva aún en la clasificación de las danzas BUGAKU y que en su época se convirtió en modelo

en toda corriente y que abarcó todo tipo de manifestación artística, se encuentra sólo en el Japón a donde pasará con gran rapidez.

Posteriormente en el período HEIAN o FUJIWARA eventualmente se interrumpe el contacto con China y se hace una síntesis entre el espíritu chino-budista y el japonés autóctono y surge la cultura representada por la nobleza y la elegancia de una sociedad aristocrática caracterizada por su refinamiento estético. De este modo el budismo no dejó de ser el poder espiritual predominante. Por su parte las danzas en sus amplios contactos con el pueblo japonés continuaron su evolución fundiendo ambos lineamientos.

El arte japonés en general, es capaz de crear su propio carácter personal, desligándose del arte del continente asiático.

Geográficamente Japón fue el punto final de la difusión del arte budista, desde el extremo oriente del continente, no le fue posible extenderse hacia otro lugar, pues su frontera oceánica se lo impidió.

El arte japonés llegó a una cumbre personal sobre la base de anteriores influencias chinas y coreanas produciendo un arte de extraordinaria calidad.

Japón procuró conservar sus tesoros culturales y - desarrolló lo antiguo con una inquebrantable firmeza. En él se ha conservado mucho de lo que en China, Corea y otros - - países se perdió hace tiempo siendo que de esos países lo recibió hace tiempo. De ahí proviene que al Japón se le ha dado por llamar; "La casa del tesoro de la cultura oriental" - pues en él se encuentran tradiciones y obras producto de fenómenos culturales llegado de otros países asiáticos. Gracias a ello podemos estudiar la cultura, la música, el teatro y la danza ritual asiática, partiendo del material japonés; en el que se encuentran bajo la superficie japonesa, las capas coreanas, china, centroasiática y occidental. Así, las danzas descritas aunque llegadas del exterior han adoptado un carácter nacional y viven gracias al espíritu peculiar del japonés, fuera de su lugar de origen en donde difícilmente se les encuentra.

El mismo caso sucede con la pintura, escultura, arquitectura y formas de ornamentación. Cualquier obra de arte japonesa lleva capas anteriores que determinan su origen hindú. En realidad su estilo y formas son en principio chinos y en ellos ya están fundidos rasgos hindúes, del Asia central y occidental. No obstante este lenguaje expresivo adoptado con toda fidelidad se va introduciendo en un idioma formal específicamente japonés. En algunos casos de arte es posible distinguir y separar dichas capas por medio de un análisis dete-

nido de una obra budista japonesa. En el caso de las danzas - en ocasiones se reconocen vocablos de origen sánscrito pero - de tal manera evolucionado que es incomprensible aún en su - significado original, de este modo nace un nuevo valor dentro de un contexto naciente debido a su evolución. Estos fenóme- nos determinan sin embargo la peculiaridad, originalidad y ca lidad de la obra.

C A P I T U L O I V

PRESENCIA DE LAS DANZAS ANTIGUAS EN EL TEATRO NOH

- IV.1 EL PUENTE, LOS JARRONES DE BARRO Y EL ARBOL
- IV.1.1 EL PUENTE
- IV.1.2 LOS JARRONES
- IV.1.3 EL ARBOL
- IV.2 LOS ELEMENTOS FORMALES DE LAS DANZAS Y EL TEATRO NOH.
- IV.2.1 ESCENARIO
- IV.2.2 MUSICA
- IV.2.3 UTILERIA
- IV.2.4 ESTRUCTURA DRAMATICA
- IV.2.4.1 EL TEXTO
- IV.2.4.2 FUENTES
- IV.2.4.3 TEXTO CANTO
- IV.2.4.4 YÜGEN Y MONOMANE
- IV.2.5 MASCARA
- IV.2.6 VESTUARIO
- IV.2.7 ENTRENAMIENTO ACTORAL
- IV.2.8 DANZA

C A P I T U L O I V

PRESENCIA DE LAS DANZAS ANTIGUAS EN EL TEATRO NOH

En el presente capítulo empezaremos por recalcar la importancia religiosa de la leyenda de AMENOUZUME en el teatro NOH actual tomando como ejemplo tres elementos del espacio teatral; el puente, los jarrones de barro y el árbol. Posteriormente señalaremos de que manera están presente los elementos formales de las distintas danzas mencionadas en el capítulo anterior, tanto en su estructura dramática como escénica.

IV.1 EL PUENTE, LOS JARRONES Y EL ARBOL.

IV.1.1 EL PUENTE.

La base de lo que posteriormente dio forma al Teatro NOH se encuentra presente en la leyenda del origen de la danza en que se ve involucrada a la diosa AMENOUZUME. Decíamos, por ejemplo, que la danza KAGURA es el antecedente directo de la danza de la diosa y es ésta la iniciadora del proceso de desarrollo del arte NOH. La diosa danzante será posteriormente el personaje principal de la pieza NOH; el SHITE. Tal afirmación es producto de la comparación de similitud de situaciones: la diosa se coloca frente a la finalidad de invocar a una celebridad que ha partido a los avernos,

en cierto modo es el lugar donde está recluida la diosa AMA - TERASU para lograrlo utiliza el canto y la danza. De igual manera, el Shite es un danzante que se coloca dentro de ese equivalente de cueva o lugar sagrado que es el espacio del teatro NOH debidamente concebido como tal. Para llegar a dicho espacio sólo puede lograrse pasando por el puente (HASHI-GAKARI) y aquí el punto que nos interesa. Este puente tiene como significado la división entre lo terrenal y lo sagrado, entre la vida y la muerte. A este respecto Mircea Eliade nos comenta:

"El simbolismo del puente funerario está universalmente extendido y rebasa la ideología y la mitología chamánicas... Muchos rituales construyen simbólicamente un puente o escalera debido a la propia fuerza del rito... El sentido de todos estos ritos de paso peligroso es el siguiente: Se establece una comunicación entre la tierra y el cielo y se trata de restaurar el camino fácil que era el existente IN ILLO TEMPORE".
(1)

Con la danza, el SHITE invoca un alma de los avernos, el alma (la propia) que se encuentra en sufrimiento vendrá a

(1) Mircea Eliade. El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. Pág. 370-371. F.C.E. México, 1982.

explicar la causa de su pesar y finalmente conseguirá la liberación por medio de la danza climática de la pieza NOH. Esta danza significa la entrada al éxtasis del personaje.

El Danzante es consciente, (por tal motivo a llevado un proceso de preparación) de que el espíritu que invoca se habrá de posesionar de su cuerpo transformándolo en otra persona, pasará a ser aquél a quien ha llamado.

En este sentido el SHITE puede ser considerado un Shamán, su cuerpo es poseído por el espíritu del antiguo guerrero, concubina, campesino, o personaje al que se refiere la pieza NOH.

IV.1.2 LOS JARRONES

La leyenda menciona el uso de una especie de tina de madera vuelta boca abajo, puesta de tal manera que al pisar sobre ella se produce una calidad sonora especial. A este respecto, el escenario del teatro NOH es una plataforma hueca de madera pulida levantada del piso aproximadamente ochenta centímetros y con dimensiones de seis por seis metros aproximadamente en cuyo interior, para lograr ese efecto sonoro de la leyenda se han colocado nueve jarrones de barro cocido, estratégicamente colocados y semienterrados, que funcionan como cajas de resonancia al intensificar las pisadas el SHITE.

La tina de madera simboliza la tierra, el mundo y la diosa AMENOZUME despertaba a los espíritus que se hallaban ocultos. Estos jarrones también vienen a significar el lugar o escenario donde se lleva a cabo la acción de aplacar a los dioses en descontento. Este universo viene a significar por consiguiente tierra y escenario al mismo tiempo y con este sentido el espectáculo ahí creado es para la comunidad entera participando en lo que relaciona directamente sus intereses.

Los Jarrones actualmente sustituyen lo que anteriormente se utilizaba para lograr el efecto del sonido mencionado, el escenario se colocaba sobre un río en cauce o vacío, la cavidad formada entre la madera del piso y el canal del río lograba el sonido.

IV.1.3 EL ARBOL

Los árboles; la madera es mencionada en la leyenda en varias ocasiones, p.e., la vara del árbol donde es colgado el espejo que simboliza la luna, los árboles del monte KAGU, la tina de madera, etc.

En el escenario NOH lo encontramos en el KAGAMITA, especie de ciclorama en el que invariablemente está dibujado un pino japonés, también están presentes los tres pinos que se encuentran a la orilla del HASHIGAKARI. El pino del fondo -

significa felicidad y larga vida. Al igual que el puente el simbolismo del árbol adquiere mayor profundidad. Nuevamente Mircea Eliade nos comenta:

"Muchas ideas religiosas se hayan en el simbolismo - del árbol del mundo. Por una parte representa el universo - en continua regeneración, el manantial inagotable de la vida cósmica, el depósito por excelencia de lo sagrado... Se ha - lla estrechamente relacionado con las ideas de reacción, de fertilidad y de iniciación y en esta última instancia, con - la idea de realidad absoluta y de la inmortalidad. El árbol de mundo se convierte así en el árbol de la vida y la inmor - talidad. El árbol cósmico se presenta siempre ante nosotros como el mismo depósito de la vida y el señor de los desti -- nos." (2)

La tradición religiosa habla del pino como sinónimo de puerta de cielo o lugar propicio para la aparición de es - píritus de dioses o mortales. Cabe recordar también que el pino como elemento de la naturaleza forma parte de la creen - cia shintoista participante en la formación de la concepción general del teatro NOH.

(2) Mircea Eliade, Op. Cit. Pág. 220-221.

Así también el pino central del escenario NOH es idéntico al pino YOGO del santuario shintoista KASUGA en NARA. - Cuenta la leyenda del santuario que el viejo que bailaba bajo este pino era el dios del tiempo.

Representar al pie del pino significa que los dioses descienden a los actores que representan.

Como complemento; los tres pinos que adornan la orilla del puente, representan los tres niveles cósmicos que atraviesa el recorrido de un SHAMAN y que son el cielo, la tierra y el infierno unidos entre sí por un eje central (el puente) y como es sabido, en un ritual, la manifestación de lo sagrado es causa de la ruptura de estos niveles.

IV.2 LOS ELEMENTOS FORMALES DE LAS DANZAS Y EL TEATRO NOH.

IV.2.1 ESCENARIO.

El espacio que gana el DENGAKU con el roce de las clases poderosas es el mismo que se ocupa en el Teatro NOH, una vez que se unifica con el SARUGAKU. Las dimensiones del escenario y su puente se hallan presentes en el espacio de ejecución de las danzas DENGAKU. Hablamos de una construcción especial, como un tejado japonés sostenido por cuatro columnas y un puente por donde llegan los actores cantando el MICHYU-KI o canto del viajero. Al igual que los jardines de un tem-

plo shinto, el espacio que rodea al edificio del NOH se encuentra cuajado de simbolismos, p.e., las piedras blancas que rodean al escenario (SHIRA - SU) significan virtudes y crean la sensación de que el escenario elevado y abierto es una especie de isla separada de lo terrenal. Rodea lo sagrado en el mundo de lo sagrado, la escalinata que baja del centro del escenario por encima de la piedra al lugar que antes ocupaba el SHOGUN, tiene el significado de unir lo sagrado (la función NOH) con el mundo profano.

El ritmo del BUGAKU se ajusta al número cuatro refiriéndose a los cuatro puntos cardinales tomados como puntos de orientación mágica, a este respecto el escenario del Teatro NOH, con su singular desnudez, presenta cuatro columnas sosteniendo el tejado y en el que cada columna recibe una función específica en cuanto a su localización en el espacio. -- Dichas columnas sirven para enmarcar y encerrar el carácter religioso de la presentación NOH. Son las marcas de límite entre lo sagrado y lo profano. A este respecto, dentro de la arquitectura shintoísta y en las pagodas budistas, los elementos fundamentales son las columnas. En las casas japonesas se presenta una columna principal en su construcción y se denomina "dios de la felicidad". Por las columnas que se encuentran colocadas verticalmente descienden los dioses por lo que tanto en los hogares como en el escenario, su presencia es imprescindible.

En el capítulo II ya se ha hecho una comparación entre el espacio del Teatro NOH y el MITAMAYA o "casa de las almas".

Los distintos sitios señalados por las columnas para la colocación de los actores son:

- La columna del SHITE.- SHITE HASHIRA lugar donde se coloca el SHITE a su llegada y en los momentos en que no está en acción.
- La columna del WAKI.- WAKI HASHIRA lugar donde el personaje WAKI se sitúa. (El WAKI es el deuteragonista).
- La columna de referencia.- METZUKE HASHIRA. Al personaje shite le permite orientarse mediante esta columna para conocer el límite del escenario.
- La columna del flautista.- FUE HASHIRA en este sitio dicho personaje se sitúa.

El origen del puente que llega al escenario por el lado izquierdo llamado HASHIGAKARI tiene su origen a partir de la danza BUGAKU que aún se presenta hoy en día.

Durante la presentación del NOH los personajes llegan al escenario por medio de este puente, salen del cuarto de los espejos KAGAMINOMA que se encuentra dividido del HASHIGAKARI por una cortina de cinco colores sostenida por tiras de

bambú llamada AGUEMAKI. En el cuarto de los espejos, el actor se prepara por vez última colocándose la máscara ante un espejo y concentrándose antes de hacer uso del HASHIGAKARI. El recorrido a través del puente significa un largo viaje o regreso al mundo terrenal; al salir el actor interpreta el MICHYUKI y al llegar al escenario la acción comienza.

En el BUGAKU los danzantes formaban una especie de "V" que atravesaba el escenario pasando entre la audiencia hasta llegar al escenario que tenía una ligera inclinación hacia el espacio que ocupaba la audiencia. Esta forma de "V" es uno de los orígenes remotos del puente que llega de atrás del teatro dividiendo a la audiencia que se encuentra presente en el teatro KABUKI (a este puente se le llama HANAMICHI o camino de flores) por donde entran y salen los actores, evidentemente también es el antecesor del puente del teatro NOH.

IV.2.2 MUSICA

Al pie del pino pintado en el KAGAMITA se sitúan los músicos en el siguiente orden; a la derecha del pino el ejecutante del NOHKAN (flauta), enseguida el ejecutante del O - TSU ZUMI (tambor grande de rodilla), a su izquierda el músico del KO - TSUZUMI (tambor de hombro) y por último el músico del TAIKO (tambor bajo).

La flauta es de bambú con siete orificios y es el instrumento que lleva la melodía siendo los tambores, instrumentos de percusión, los que marcan el compás. El tempo musical determina la relación entre danza, canto y música.

Los tambores de rodilla y de hombro son tocados con los dedos y el tambor bajo siendo mayor que los otros dos es tocado con dos palillos. Los tres tambores tienen parche de vaqueta y se tensa al calor antes de cada ejecución.

Los tambores de la pequeña orquesta que acompañan al NOH tienen su antecedente en el KURE-NO-TSUZUMI o tambor del KURE nombre con el que se le conocía al GUIGAKU por ser ésta la provincia donde se bailaba. La flauta era conocida como FUE-KURE. Estos son instrumentos comunes de la danza clásica de la India, además de los címbales que no pasaron a formar parte de la orquesta del NOH. Se encuentran en la del KABUKI al igual que el SHAMISEN (instrumento de cuerda).

A este respecto, también en las danzas BUGAKU se hacía esta diferenciación, los instrumentos de cuerda pertenecían al lado derecho y los instrumentos de viento y percusión al lado izquierdo. La división se debió principalmente a su origen de procedencia aunque existen otras ideas en que se asocian con la división del universo en dos partes semejantes y contrarias a la vez. Esta idea se basa en el símbolo circun-

lar chino que simboliza al universo con dos peces, el blanco y el negro, conocido como el ying (espíritu) y el yang (cuerpo).

IV.2.3 UTILERIA

Todo el arte NOH se caracteriza por su simpleza, su -- escenario austero, por lo que la utilería se encuentra tam -- bién dentro de este lineamiento. Los elementos teatrales del NOH que se pueden semejar con lo que llamamos propiamente utilería están agrupados en:

a) KODOGU.- Utilería menor y que consiste en escobas, dagas, espadas, pequeños trastos y sobre todo, el abanico.

b) TSUKURIMONO o utilería mayor.- Estos son objetos, a veces meramente simbólicos, que representan barcas, carros, casas completas o a veces ríos o árboles en los que se ven implicados los personajes por el argumento aunque su uso es meramente convencional y de ninguna manera realista.

El abanico en el NOH simboliza su carácter ritual, lo llevan los personajes de la trama así como los miembros del coro.

A propósito del abanico, existe un detalle que aparece en la leyenda del origen de la danza y que se repite en la

danza BAGAKU. La diosa AMENOZUME sostiene una vara al bailar y los danzantes del BAGAKU usualmente sostienen una pequeña vara de plata en cada mano, sirviéndoles para marcar el compás al bailar. También hablamos del bastón que se servían los sacerdotes shinto y que dió origen al teatro de marionetas. Lo interesante es que este detalle también permanece en el teatro NOH, en la forma de abanico que utiliza el shite al ejecutar la pieza, teniendo diferentes usos y funciones de acuerdo al carácter de la pieza y al personaje. Por lo general se repite en las piezas de la tercera categoría, las mujeres; abanicos con flores y colores brillantes si es joven y flores de otoño si es una anciana. Este abanico dentro del contexto NOH cumple varias funciones de convención teatral; por ejemplo, abrirlo por la derecha frente al pecho significa aclarar la mente, también se utiliza como remo, pala, pañuelo, etc.

Esta característica de usar una especie de vara mágica en el momento ritual se presenta en numerosos casos de las religiones naturalistas, los shamanes por lo general utilizan objetos de poder que son un tipo de talismán en donde descargan toda su fe para que la ceremonia se lleve a cabo con éxito. Estos objetos pueden ser una rama, una piedra, partes humanas disecadas, bastones, objetos antiquísimos, etc. En la presentación del Teatro NOH, el abanico cumple una función parecida pues los músicos portan el abanico sin tener aparente-

mente un uso específico.

IV.2.4 ESTRUCTURA DRAMATICA

IV.2.4.1 EL TEXTO

Resultado de una combinación de prosa y poesía es lo que se utiliza a manera de texto en las piezas NOH. Al igual que en la danza, el elemento JO-HA-KYU del BUGAKU define la estructura dramática de las piezas NOH tanto individualmente como de manera general, de tal manera que un programa completo idealmente sería:

KAMI - MONO	piezas de dioses	JO
SHURA - MONO	piezas de guerreros	HA NO JO
KASURA - MONO	Piezas de pelucas	HA NO HA
GUENZAI - MONO	Piezas de hechos reales	HA NO KYŪ
KIRI - MONO	Ultima pieza	KYŪ

Constando generalmente de cinco piezas la función completa, se inicia con una pieza suave o lenta dando un aire de religioso misticismo, después se tocan temas de interés general, más terrenal, como las batallas y las mujeres, para terminar con una pieza obsesiva, lunática, en donde se desechan los elementos líricos o sobrenaturales y se incluyen duendes y demonios.

Una explicación más detallada de los grupos en que se

dividen las piezas NOH es la siguiente:

- KAMI-MONO.- Piezas de dioses, se presentan deidades -
des shintoistas y sucesos regocijantes.
- SHURA-MONO.- Piezas de combate, se presentan famo -
sos guerreros con relatos sufrientes y
tormentosos con moralejas budistas.
- KASURA-MONO.- Piezas de pelucas o femeninas, presen -
ta jóvenes y hermosas mujeres en una
atmósfera amable, cantan y bailan ale -
gremente bajo el efecto del amor.
- GUENZAI-MONO.- Piezas de hechos reales y personas vi -
vientes; se incluyen las piezas lunáti -
cas.
- KIRI-MONO.- Generalmente aparecen sobrenaturales -
como demonios o duendes vencidos por -
los héroes de la historia o apacigua -
dos por sacerdotes budistas. También
aparecen deidades amistosas que llevan
bendiciones en ocasiones de celebracio -
nes. Llevan, en general, un ritmo rá -
pido y enérgico.

En general, al texto se le conoce como YOKYOKU (Libro
to de canto) conteniendo en su parte lírica, los versos cono -
cidos como TANKA (estrofas irregulares de siete y cinco síla -

bas que componen treintaún sílabas) además de trozos de poemas chinos así como pasajes budistas que la sociedad de entonces tenía como enseñanzas esenciales. Contienen también las palabras conocidas como KAKE-KOTOBA que van unidas a la sílaba anterior y posterior de las palabras formando un sonido peculiar.

IV.2.4.2 FUENTES

Dos fuentes principales para la creación de los argumentos son:

- a) El GENJI-MONOGATARI de la autora MURASAKI para las piezas de peluca.
- b) El HEIKE-MONOGATARI de autor desconocido y en el que se relatan gestas heroicas de la clase TAIRA y MINAMOTO.

El lenguaje del NOH se encuentra impregnado de YŪGEN (diferenciándose del coloquial que utiliza el KYŪGEN) basado principalmente en el lenguaje de la literatura clásica del GENJIMONOGATARI. Sólo el SHITE y los cantos del coro se emplean con YUGEN para no distraer la atención hacia otros personajes secundarios, de este modo se le da foco de atención al SHITE.

IV.2.4.3 TEXTO-CANTO

En cuanto a la danza ENNEN, se recordará que en esta danza el objetivo principal era implorar por la longevidad de algún ilustre personaje de la época, evolucionando posteriormente hacia una forma teatral dotada de un alto lenguaje poético y creándose así un cierto prototipo del teatro NOH.

Según ZEAMI (3) el NOH es un drama lírico que generalmente representa historias trágicas basadas en argumentos del pasado, por consiguiente el actor principal es el representante del pasado.

En el ENNEN el actor tomaba como modelos las viejas canciones y citas literarias que trataban principalmente los argumentos de viejos cuentos chinos, japoneses e hindúes. -- Estos ya mencionados. De la misma manera los personajes del drama NOH, no son precisamente actuados ante los ojos del espectador, gran parte de la historia es poéticamente recordada y discutida por el coro o personajes y los movimientos aparecen en oníricas siluetas traídas por el efecto del canto. Cada personaje se presenta asimismo y explica su propia situa -

(3) ZEAMI MOTOKIYO (1363-1443) y su padre KANNAMI KIYOTSUGU (1333-1384) son considerados creadores oficiales del Teatro NOH bajo la protección del SHOGUN ASHIKAGA YOSHIMITSU (1358-1408) N. El verdadero nombre de ZEAMI era Yusaki Saburo Motokiyo.

ción, los músicos y el coro contribuyen a clarificar la situación, estado y sentimientos de la acción mediante el canto o con sonidos musicales específicos.

El carácter propiciatorio de esta larga vida se encuentra presente en todo inicio de presentación NOH, en donde además de OKINA hacen su presentación otros personajes tales como SENSAI (100 años) y SANBA (partera, comadrona). El personaje SENSAI es luciente pero reservado, invariablemente vestido de azul con una cigüeña blanca tejida o bordada, este animal es símbolo de fortuna. SENSAI ejecuta una danza alegre y posteriormente entra SANBA, una figura casi mítica dentro del teatro japonés, este personaje viene ataviado con un sombrero cónico color negro y plata con un gran punto rojo pintado y sus ropas llenas de brocados, porta un rosario budista (JUZU) y campanas, las cuales toca en momentos de falsa y sacrilega piedad, danza con gran virtuosismo, con soltura juvenil. La danza de Okina simboliza las tres edades del hombre en la tierra y son presumiblemente ritos de honor a la posibilidad de longevidad, este carácter es heredado al teatro NOH de la danza ENNEN.

Otro aspecto del NOH que se asocia a la danza ENNEN es que en ésta, gran parte de sus ejecutantes son DAISHO, monjes de clase bajas que son los que iniciaron las combinaciones de canciones acompañadas de música con pequeños trozos de conver

sación que relataban algún cuento o historia de algún gran señor. Es también en el ENNEN donde nacen las clásicas máscaras de viejos que tanto aparecen en las presentaciones del NOH. Pero el caso de las máscaras de fantasmas y viejas fueron hechas para los personajes que así lo requerían pasando luego a tomar lugar en las primeras presentaciones del NOH.

IV.2.4.4 YÜGEN Y MONOMANE

De la danza SARUGAKU el NOH recibe la gran calidad del elemento mímico llamado MONOMANE (imitación de cosas) que era el elemento principal de esta arte además de los actos de magia y acrobacia.

Este elemento es empleado por KANNAMI como parte principal del arte NOH y posteriormente su hijo ZEAMI lo subordina al elemento YÜGEN ⁽⁴⁾ (vitalidad oscura, triste, sugestiva, elegante) que representa el grado supremo de todas las artes, la suma de conocimientos, lo bello de la elegancia.

(4) El término tiene su origen en el taoísmo, pasa al budismo y los literatos del siglo XII lo utilizan con el sentido de soledad. Al comienzo del siglo XIV la poesía Renga (poemas encadenados) lo utiliza para alabar la belleza de este género. En el NOH es considerado el principio estético más elevado.

En el KAKYO (el espejo de la flor) ZEAMI explica el significado de YÜGEN: "es el ideal más elevado dentro del arte y de toda cosa. El estilo del YÜGEN es primordial en este arte y permanece por encima de todo" luego agrega: "La esencia del YÜGEN es la delicadeza y la verdadera belleza y en cuanto a la apariencia personal, el YÜGEN reside en la calma y la elegancia".

KANNAMI consideraba al YÜGEN como complemento del MONOMANE, como la poesía que adorna al realismo pero su hijo Zeami lo ubica por encima de todo arte mímico.

KANNAMI, teniendo sus orígenes entre lo folklórico popular, consideraba primordial al MONOMANE, pero ZEAMI que se había criado en una atmósfera elegante de sutil refinamiento percibe de mayor importancia el elemento YÜGEN. Es en estos roces donde los textos van adquiriendo un refinamiento propio del teatro NOH conocido como SOROBUN (que desaparece rápidamente) un semipoético y formal lenguaje usado principalmente para la escritura de cartas y documentos que requerían una elegancia formal especial. La sintaxis requiere que las oraciones finalicen en SORO y principien en SORAYE, las preguntas principien en SOROYA. De ahí su nombre de SOROBUN. Es esto un lenguaje especial y el significado pasa a segundo plano debido a su sintaxis, esto obliga a que una traducción formal se rinda ante su significado complejo y vago.

ZEAMI tuvo contacto con las ideas SHINTO y budista de la época, inmerso en la secta JISHY y en el ZEN comprendió la importancia de lo trascendente, riguroso, infinito e inmenso de la existencia del hombre y el universo que le rodea, partiendo de ahí crea sus propios conceptos de YÜGEN, HANA y KURAI, conceptos que posteriormente explica en sus libros teóricos como KADENSHO (libro de la transmisión secreta de la flor)

KAKYO (el espejo de la flor) FUSHIKADEN (el libro del camino hacia la flor) NOSAKUSHO (libro de la composición del NOH) y SHIKADOSHO (libro base del SHITE). Es precisamente en el rocc con la corte imperial donde el lenguaje adquiere una alta elegancia escrita y un ambiente ideal para desarrollarse y consolidarse como lo que hoy en día se conserva.

IV.2.5 MASCARA

La costumbre de cubrirse el rostro con máscaras para tomar parte en ceremonias religiosas, fiestas cortesanas o re presentaciones teatrales, se remonta a una época tan lejana - que no es posible fijar su origen con certeza. Sin embargo - es lícito suponer que se deriva y confunde con el de los mi - tos del panteón indígena. El uso de las máscaras es anterior al siglo XII. En el tesoro del templo de IDZUKUSHIMA se con serva, entre otros objetos, una máscara de madera, admirableme nte esculpida y laqueada que ostenta la fecha de 1173.

Con el GUIGAKU se desarrolla la habilidad escultórica para confeccionar máscaras, mismas que dieron origen a las pe queñas máscaras del teatro NOH, aunque estas últimas son más - pequeñas y sólo cubren el área de la cara las orejas y la - garganta (incluso el mentón) usualmente se ven. Los actores que no usan máscara aparecen sin maquillaje y la peluca se --

lleva junto con la máscara. El uso de la máscara significa la presencia de los dioses, además que sirve, adecuadamente para ocultar el sexo, la edad y la condición terrenal de los actores.

Las máscaras fueron perfeccionadas hasta alcanzar un punto intermedio llamado "expresión inexpressiva" o intermedia. Representa en una sola máscara los diversos estados psicológicos que requiera el desarrollo de una pieza.

Para lograr los diferentes estados anímicos, se utilizan varias técnicas, por ejemplo en una máscara de mujer joven, al mirar ligeramente hacia abajo tal parece que los ojos y los labios se entrecierran y reflejan tristeza, a este movimiento se le llama KUMORASU que significa ensombrecer. Si por el contrario levanta levemente la cabeza, los ojos y la boca parecen alegrarse y se refleja regocijo. A esto último se le denomina TERASU que significa iluminar. Se requiere un largo entrenamiento hasta llegar a una identificación total con la máscara, misma que no puede representar todas las expresiones, no expresa nada y así expresa todo.

En ocasiones la máscara se emplea como disfraz frente a los espíritus, como medio de defensa ante ellos. Es también una técnica elemental que persigue la integración mágica en el mundo de los espíritus, las máscaras representan a los

antepasados y los que las usan suponen caer en comunicación - con dichos antepasados.

Todo actor principal antes de salir a representar, ya vestido contempla su máscara antes de colocársela porque la esencia de ésta tomará posesión de él tomando control y determinando su voluntad.

Por otro lado, las máscaras del GUIGAKU provienen de danzas bailadas ante BUDA en la India. Actualmente cuando entra OKINA ejecutando su ritual de longevidad, que invariablemente precede a toda presentación de NOH, saca una máscara de madera blanca de una caja dorada y negra y atada con un grueso cordón color púrpura; esta máscara de viejo representa a OKINA. Se la coloca sobre su rostro y entona con rapidez extrañas palabras que son una especie de sánscrito corrupto que ha recibido Japón del Tibet pero que hoy es incomprensible. Al mismo tiempo danza con lentitud llevando en la mano un abanico. En la presentación GUIGAKU entraba un personaje denominado CHIDŌ, que significa el que prepara el camino, y llevaba una gran máscara con nariz.

En los recitados de OKINA en sánscrito se recuerda el origen hindú del GUIGAKU y su similitud con CHIDŌ que recitaba sutras. Este último recuerda también al monje WAKI que aparece al principio de toda presentación de NOH.

Como decíamos, en el NOH sólo el SHITE utiliza la máscara y en algunos casos el TSURE. En representaciones de niños no se utiliza.

La elaboración de las máscaras se convirtió en un arte meritorio llegando a conocerse hoy en día a las máscaras por el nombre del artista creador, por ejemplo, el artista MAGODYRO escultor que se especializó en máscaras de mujer (las del grupo de ONNA-MEN) que se utilizan para obras llenas de YÜGEN o para papeles sobrenaturales, espíritus de dioses y hadas.

Existe una clasificación de las máscaras:

OKINA-MEN (máscaras de ancianos)	De carácter felizmente auspicio- torio.
DYINKI-MEN (seres sobrenaturales)	Espíritus, fantasmas, deidades shinto, hadas, demonios.
DYO-MEN (ancianos)	Ancianos sin carácter auspicio- torio.
OTOKO (hombres)	Jóvenes héroes de mediana edad.
CHIGO-MEN (jovenzuelos)	Muchachos jóvenes
ONNA-MEN (mujeres)	Máscara de mujeres

KOO MOTE

Mujer joven, inmaculada o virgen.

ZO-ONNA

Mujer de mediana edad o madura, blanca de cutis, labios rojos y entre -- abiertos, el labio inferior prominente, donde se asoman los dientes negros, las cejas sombreadas arriba de lo normal (regla de afeitado refinado en el Japón imperial y feudal).

UBA-MEN

Papel de villanos

(ancianos)

Máscaras varias

Por ejemplo, personajes históricos.

Existe otro tipo de máscara de la época que se utilizaba para fines distintos al arte escénico; ésta es la careta de guerra, hecha de plancha de hierro o cobre, laqueada en varios colores, representando la faz humana con fantástica y horrible expresión. Se sujetaba al casco por medio de grandes y fuertes cordones de seda, que se anudaban bajo la barba y la cintura para evitar se ladeara.

IV.2.6 VESTUARIO

El vestuario del NOH destaca por su brillantez, su gran lujo y su elegancia, peculiarmente aun tratándose de viejos mendigos y vagabundos deben presentarse exhibiendo ropas tan finas cual si fuesen personajes imperiales.

Resulta todo un espectáculo tan solo ver el gran colorido que presentan las finas telas de todos los personajes. En las piezas de mujeres por ejemplo se emplea el rojo para simbolizar belleza y juventud siendo menos intenso hasta llegar a los tonos grises para representar a las ancianas.

Este aspecto colorido del vestuario también parece tener sus antecedentes en el gigaku. Un ejemplo conocido de ésto es la danza conocida como SHI SHI MAI o danza del león. La fusión religiosa de esta danza con el alto nivel llamativo con respecto al color no es consciente a lo largo del desarrollo del teatro japonés, pero corporalmente es signo de fuerza, un gran número de piezas NOH y KABUKI se ejecutan teniendo en cuenta a este león, un animal que era desconocido en Japón - excepto a través de esta danza.

El término de piezas de león cambió de SHI SHI MAI a SHAKKYO-MONO, así llamada después de una famosa pieza de teatro NOH que relatava la historia de un noble de la corte que renunció al mundo para convertirse en monje, fue a China a visitar la tumba de MONJU BOSATSU, un discípulo de Buda que es usualmente descrito como guía de la creencia en este símbolismo del león como animal protector que por lo regular aparece danzando en un puente de piedra.

En el teatro NOH este león es invariablemente asocia-

do con las flores, las cuales le atraen y las mariposas le irritan, las flores proveen el color decorativo de la escena y las mariposas el movimiento creativo.

En ésto existe una satisfacción estética básica para el espectador en su aguda necesidad de una expresión de la dualidad de la naturaleza del león en reposo despertando por las mariposas. Este frecuente e importante aspecto del teatro Japonés clásico es originario de la danza GIGAKU.

IV.2.7 TECNICA O ENTRENAMIENTO ACTORAL

La tradición indica que el aprendizaje e información de la materia propia de los ejecutantes del arte NOH es hereditaria. Los hijos de los anteriores actores la preservarán y heredarán a sus descendientes. Resulta extraño que esta regla no se cumpla y de suceder lo contrario, es muy difícil que se alcance la notoriedad e incluso la aceptación.

Los papeles, tanto del SHITE como del WAKI se transmiten respectivamente, los hijos de SHITES serán SHITE y los de WAKIS aprenderán el arte de representar el papel de WAKI.

Como toda tradición oral, funciona en la intimidad del grupo; sentados frente a frente, maestro y alumno ensayan el texto fiel en modulaciones y tonos, el maestro muestra la ma-

nera y el alumno repite hasta alcanzar la copia exacta de lo que escucha. Enseguida se copia de igual manera los movimientos tanto corporales como desplazamientos escénicos.

Por lo regular los alumnos debutan a los dieciséis años dándose casos de jóvenes que lo hacen entre los doce y trece años en papeles destinados a jóvenes. Conforme avanza su entrenamiento se van adquiriendo derechos de presentar papeles de mayor jerarquía. Un actor de Teatro NOH nunca finaliza su estudio del arte. Zeami nos dice en su libro El Espejo de la Flor:

"Se requieren tres condiciones para llegar al grado de iniciado que son: 1) Disposiciones naturales y las capacidades correspondientes. 2) Fervor al teatro NOH y la voluntad de consagrarse por entero a él y 3) Un maestro capaz de conducirlo en este arte. "Se estudia empezando por el canto y la danza y luego los tres tipos de mímicas—el del anciano, mujer y guerrero—sometiéndose a una disciplina progresiva y metódica, ajustándose al ciclo de ejercicios de acuerdo a las edades." (5)

(5) Zeami El Espejo de la Flor, en Estudios Orientales IV.2. 1969. Colegio de México, pág. 179.

De igual modo a los actores virtuosos o de "habilidad suprema" los clasifica de la siguiente manera:

MEIJIN	Actor maestro
JŌZU	Actor virtuoso y hábil
TASSHA	Actor competente

y usa también con frecuencia el término SHI como sinónimo de MEIJIN simplemente como maestro en relación de los alumnos. Al grado más alto de perfección se le conoce como SHŌI y es el actor maestro que conoce la manera de interesar al público e interpretar el NOH con la mente. El SHŌI es un grado de iluminación próximo al SATORI (grado extremo que equivale al despertar espiritual).

En relación a los rasgos equivalentes de las danzas antiguas y el NOH, hay que aclarar que varias de las reglas y normas referentes a la manera y modo de ejecutar la danza del NOH que menciona ZEAMI en sus tratados teóricos son las que él y su padre recibieron por tradición oral y por lo tanto llegan a tener una relación directa que ya se encuentra detallada.

Sin embargo señalaremos los detalles que a nuestro juicio nos parecen interesantes de mencionar.

En la danza KAGURA la técnica lleva al ejecutante a un estado de trance en el que se identifica con el espíritu de la diosa AMENOUZUME. Diosa y ejecutante, ejecutan la antiquísima danza en que se representa el triunfo de la luz sobre la oscuridad. Este estado del danzante sólo se logra mediante una rigurosa y metódica preparación. Como lo señala ZEAMI, estos mismos lineamientos rigen actualmente al actor del teatro NOH.

Por otro lado, paralelo al uso del abanico y su complicado esquema semiótico, se encuentra el uso de las manos, herencia directa de la danza BUGAKU y que a su vez es resultado de su origen hindú, de igual modo, el elaborado patrón de movimiento que logra una variedad de lenguaje por la posición de las manos es la característica principal del actor del NOH, el SHITE mueve sus manos, ya sea frenética o pausadamente y estas van cargadas de símbolos que sólo el experto observador comprende.

IV.2.8 LA DANZA

La danza o pantomima mitológica en sus diferentes manifestaciones, es en definitiva el elemento primordial del arte dramático japonés. Con respecto al teatro NOH el antecedente más antiguo que ha influenciado a la danza SHIMAI del NOH es la danza KAGURA, también conocida como WASAOKI. Es és-

ta precisamente el tipo de danza ejecutada por la diosa AMENO-USUME frente a la cueva celestial, como se mencionaba es una manifestación metafórica del triunfo del sol sobre la oscuridad de la noche. En la estructura base de todas las piezas NOH existe este detalle. Siempre hay un cambio brusco, determinado por la danza, de la oscuridad del inicio del drama se pasa a la luz de la verdad poniendo al descubierto los hechos ocurridos en el pasado.

En el NOH el propósito es presentar la historia del SHITE que en el presente se encuentra ante un monje, el WAKI; que le ayuda dramáticamente a la liberación de su alma del sufrimiento que lleva consigo. Los restantes personajes cumplen la misión secundaria de preparar el camino al protagonista.

Los diferentes roles se conocen como:

SHITE	"Hacedor del papel principal"
MAE-JITE	"El shite de la primera parte de la obra"
NOCHI/JITE	"El shite de la segunda parte de la obra"
TSURE	"El acompañante del shite"
MAE-ZURE	"El tsure de la primera parte de la obra"
NOCHI/SURE	"El tsure de la segunda parte de la obra"
WAKI	"La persona al margen, generalmente un sacerdote"

WAKI-SURE	"El acompañante del waki"
YOKATA	"El papel del niño"
KYÖGEN	"Papel generalmente cómico o servil"

La analogía de la liberación es una de las características religiosas más importantes que caracteriza la estructura del teatro NOH y es a este respecto cuando nos referimos al antecedente directo que tiene en la danza KAGURA.

"Suponen los japoneses que se ha conservado y transmitido en toda su integridad los caracteres esenciales de esta danza o pantomima (amenouzume) tradicional y afirman es la misma que en determinadas fiestas ejecutan en los pueblos shintoístas, algunas doncellas vestidas de blanco con una ramita en la mano, al son de una flauta y el tamboril". (6)

La danza KAGURA se encuentra dentro de la clasificación de los cinco grupos que se han formado dependiendo de la temática: en el primer grupo se encuentra junto con la danza SHISHIMAI que por su parte perteneció a la danza GUIGAKU.

(6) Antonio García Llansó. DAI NIPON (el Japón).
 Manuales Soler # 60. Imprenta moderna de Guinart y Pu-
 jolart Bruch 63, Barcelona, España S/F, Pág. 303.

En el capítulo anterior señalamos, que la danza del -
BUGAKU es de forma viril y bien delineada y que mantiene una
apariciencia estática, que requiere de fuertes y amplias pisa -
das con cambios de postura o se hacen sonidos vocales sosteni
dos que no cambian su calidad sonora de uno hacia el otro, -
ésto lo hace en cierto modo una hipnosis agradable que cauti
va. Efecto similar ocurre en el teatro NOH; se dice que los
momentos estáticos son los más gratos, los desplazamientos y
acciones de mímica son ademanes del cuerpo pero los momentos
estáticos son el momento preciso a donde se llega realmente a
significar. Sucede algo parecido en la llamada "actitud inex
presiva" de la máscara, gran parte de estos movimientos y ac
ciones derivan principalmente de la tendencia del BUGAKU de
representar en abstracto la parte culminante de una historia,
basándose principalmente en la mímica a la que (como sucede -
en el NOH) difícilmente se comprende el significado. En este
detalle se encuentra el secreto del arte de actuar el NOH.

De la misma danza BUGAKU el teatro NOH hereda el rit -
mo de representación y estructura de programa llamado JO - HA
KYU aparecido en el libro KYOKUNSHO bajo el apartado de - -
KAINOFU o "tabla de la danza" que en el BUGAKU funcionaba de
la siguiente manera:

el JO	Es una introducción lenta
HA	Es un rompimiento
KYŪ	Es un rápido final

Y en el teatro NOH se presenta como:

JO sección de inicio, principia con la entrada del - WAKI o deuteragonista que dice su nombre, rango y propósito - de su presencia, enseguida entona SHIDAI ("canción de viaje") o más comúnmente llamada MICHUYUKI. Durante esta parte el - WAKI se mueve lentamente y esto hace entender que llega a su destino. El protagonista, SHITE acompañado por el grupo de - los TSURE, entra acompañado con un acompañamiento coral. El WAKI y el SHITE conversan (MONDO preguntas y respuestas) a - través de esta conversación el argumento es dado y la audiencia es informada de todos los momentos y tensiones necesarias para el tema de la pieza.

HA

Durante la sección el SHITE baila con una técnica llamada KUSE (derivada de una danza folklórica del período KUSE NO-MAI que ya no se danza y que introdujo KANNAMI en las obras NOH para reforzar el efecto culminante en los personajes principales). Esta danza da un ritmo accentuado e irregular. Con este ritmo cambió totalmente la ambientación del drama NOH que hasta entonces tenía una música suave y por lo tanto un ritmo suave de balada. La danza representa usualmente una acción -- estilizada de una remembranza psíquica de un evento que se ha guardado en la poesía y literatura. El SHITE se retira del centro del espacio y le sigue un intermedio cómico llamado --

KYOGEN expresado en un extraño lenguaje informal y coloquial.

KYŪ

Es la sección dramática y final en la que el SHITE - reaparece, lleno de un gran colorido, como demonio o fantasma, baila la danza culminante resolviendo así el argumento y la - pieza termina. Los actores, coro y músicos abandonan la esce - na en silencio.

De la danza DENGAKU, el elemento que con mayor clari - dad se observa su incorporación al NOH es definitivamente la danza. Esta ha pasado por un gran desarrollo en el que en su ejecución ya se observa la norma del ritmo JO-HA-KYŪ del BU - GAKU. Por lo que viene a ser el punto de fusión de antiguas disciplinas formativas.

Algunas presentaciones se hacían con historias musica - les dentro de su repertorio, estas estaban llenas de una at - mósfera de misterio en la que el personaje central era el que cargaba sobre su actuación el desarrollo del efecto dramático, siempre apoyado por música misteriosa, alguna máscara y artes de imitación, aunque fundamentalmente apoyada en la danza, a la que debía su origen netamente shinto, pues sus raíces se en - cuentran en antiguas danzas agrícolas.

Se dice que al ganar la aceptación de los miembros de

la corte imperial, poco a poco se fue convirtiendo en un baile social presente en los palacios y casas feudales, igualmente se dice, que en un principio los nobles se disfrazaban de gente del pueblo para poder participar.

Dentro de la danza del NOH los dos movimientos principales que se emplean son el MAI (danza) y el HATARAKI (danza que muestra la belleza del vigor acompañada de música).

En base a su empleo se clasifican las danzas del NOH, sin embargo la clasificación más frecuentemente usada es en base a los diferentes roles de los personajes que las interpretan, dentro de esta se encuentran cinco grupos:

Primer grupo: KAMI MONO
(piezas de dioses)

KAMI MAI	danza de los dioses
HATARAKI GAKU	danza extraída del bugaku
SHINOJONO MAI	danzas solemnes, lentas
CHUNO MAI	danza de deidades femeninas
KAGURA Y SHISHIMAI	danza del león y danza del BUGAKU.

Segundo grupo: SHURAMONO
(piezas de guerreros)

KAKERI	danza típica del guerrero
--------	---------------------------

- Tercer grupo: KAZURA MONO
(piezas de pelucas o piezas femeninas)
JONOMAI Y CHUNOMAI Danza con el clásico re
finamiento femenino.
- Cuarto grupo: GUENZAI MONO
(incluye danzas de los grupos anteriores)
KAKERI O CHUNOMAI Si el personaje así lo
requiere, se incluyen danzas de plegarias co
mo INORI e IROE que sirven para apaciguar a
un espíritu o dios.
- Quinto grupo: KIRIMONO
Son danzas de deidades y el KATARAKI preval
ce para contribuir a la brillantez del final.

V COLOFON

Hemos descrito detalladamente las danzas antiguas que consideramos importantes por su relación con el tema. Así mismo señalamos los elementos formales de la estructura dramática del teatro NOH confrontados con los puntos claros que señalan similitudes evidentes contenidos en las diferentes danzas.

Muchas de estos elementos de las danzas antiguas fueron asimilados en la estructura dramática del teatro NOH como forma teatral definida, determinan el estado actual de este arte escénico. Algunas de estas danzas desaparecen en el tiempo y sólo nos quedan noticias de su existencia por testimonios históricos y crónicas antiguas, otras sin embargo hacen su aportación al teatro NOH y continúan su propia senda, tal es el caso por ejemplo de las danzas BUGAKU y GAGAKU que aún realizan presentaciones.

El teatro NOH sin embargo debe en gran parte su forma actual a Kannami y Zeami quienes contribuyeron de manera culminante al desarrollo final de arte NOH. No sólo unificaron los diferentes elementos de las danzas conocidas entonces sino además sentaron las bases de la formación de actores de NOH exclusivamente. A ellos también se les debe la creación de los textos en donde por encima de todo siempre estuvo el aspecto religioso.

Recordemos lo que sucedió con el teatro medieval al que debido a la creciente falta de interés por los temas religiosos, se permitió dar cabida a verdaderas obras de teatro que presentaran la vida real y no la religión. En el Teatro NOH sucedió un cambio parecido pero no de manera total, los textos empezaron a tener una anécdota en su desarrollo pero esta sólo servía para reafirmar su mismo aspecto religioso y hasta metafísico.

Zeami escribió también piezas en las que el aspecto realista resaltaba dejando a un lado lo sobrenatural y mágico pero aún siendo de mayor acción dramática nunca se opusieron a los preceptos religiosos de su origen. Observamos que el NOH se - - amalgama una gran riqueza cultural llegada de Korea, China y la India, países entonces cultural y religiosamente más desarrollados, con la característica de dar un carácter propio al arte recibido en los diferentes contactos culturales.

El desarrollo del NOH debe mucho a la influencia del budismo zen implícita en las danzas extranjeras pues eliminó elementos explícitos que tuvieran relación con una realidad literal (tal es el caso del MONOMANE que Zeami subordinó al YÜGEN) La visión del NOH es fugitiva, sugiere la realidad, - muy poco o nada se dice y representa visualmente en relación con lo que queda implícito. La comprensión del texto resulta difícil hasta para los japoneses cultos, porque está escrito en un lenguaje ceremonial y feudal complicado.

La lentitud de movimientos casi rituales nos recuerda la paradoja de la acción no acción, de la pasividad externa y actividad interna tan clara a los taoístas chinos y zenistas. Es asimismo la demostración de que cuando los cantos y danzas son más estruendosos, activos y realistas pierden asimismo la verdadera esencia de sus preceptos religiosos. Recordemos la dualidad eterna oriental del ying y yang, por - -

ejemplo: Los taoistas decían que en el vacío reside lo verdaderamente esencial, una habitación, no es el techo y las paredes sino el espacio que esas entidades delimitan, la utilidad de una vasija reside en el hueco que contiene el agua, y no en la forma que tiene, o en la arcilla con que el alfarero la formó. El vacío es todopoderoso porque puede encerrarlo - todo y sólo en el vacío es posible el movimiento.

En el NOH al aplicar el principio del vacío aprendido de las danzas, se alcanza el valor preponderante en la sugestión, no diciendo todo la pieza, deja al espectador la ocasión de integrar su idea y es así como una obra maestra verdaderamente grande cautiva irresistiblemente nuestra atención - hasta el punto de que creemos formar parte de ella. Descubrimos allí una cavidad en la que podemos insertarnos y llenarla con la medida de nuestra emoción artística. Cuando el SHITE utiliza elementos escénicos austeros o inacabados se aplica - el principio del vacío.

Llegando finalmente al término del presente escrito - nos queda sólo decir nuevamente que el Teatro NOH es quizás - el único del mundo con características milenarias perfectamente definidas, tanto en los antecedentes que guarda en las danzas antiguas como en su estructura actual. Es un arte escénico de valor universal dado su gran contenido religioso y mágico en el que parecen tocarse las fronteras entre el mundo terrenal y el universo de los dioses orientales.

BIBLIOGRAFIA INDISPENSABLE

Art Dance Internacional, Artistic Center
Japanese Folkloric
Tokio, 1966 s.n. 28 cms.

Ashijara Hidesato
The Japanese Dance
Tokyo, Japan Travel
Bureau, 1964, 164 p. ilus.

B. Bergua Juan
Historia de las Religiones
VI Colecc. Tesoro Literario
6, Madrid España, 1964,
Editorial y gráficas Senén Martín.

Bernard r.g.
Las Religiones
Editorial Bruguera, S.A.
Barcelona, 1962.
263 p. ilus. by n.

Bowers Faubion, 1917
Japanese Theatre
Foreword by Joshua Logan,
London Peter Owen, 1954.

Conze Eduard,
El Budismo, su esencia y desarrollo
Tr. Flora Botton Burlá
Mex. F.C.E. Brev. 275
317 p. ilus.

Dietrich Seckel

El Arte de los pueblos, el arte budista

Cap. VIII "Japón", pág. 95-100

Editorial Parxis, S.A.

Seix barral, S.A.

Barcelona, España, 1963.

Earle Ernest

Three japanese plays from the japanese Theatre

London, University, 1959.

Eliade Mircea

El chamanismo y las técnicas arcaicas del Extasis

Tr. Ernestina de Champourcin,

F.C.E. 1982, Méx.

INBA Comité Organizador de los XIX, juegos olímpicos.

Teatro NOH Kyogen

Programa Cultural de la XIX olimpiada

Méx. 1968 S.N.P ilus.

Inoura, Yoshinobu

Noh and Kyogen

A history of Japanese Theatre

(Yokohama, Japan)

Kokusai Bunka Shinkokai, 1971.

Inoura, Yoshinobu

The traditional Theatre of Japan

Tokyo, Japan Foundation, 1981.

Izuru Shinmura
Influencias occidentales en la Historia y
en la cultura del Japón durante los primeros
tiempos (1540-1860)
Tr. del Inglés de Ignacio Medina Jr.
Kokusai Bunka Shinkokai
(Sociedad de Fomento de la cultura internacional)
Tokyo, Japón, 1937.

Jacques Pinpaneau
Fantômes Manipules, le Théâtre
de poupées du Japon.
Université Paris 7
Centre de Publication Asie Orientale,
Francia, 1978.

Japón embajada de
Kabuki, el drama japonés
6 p. ilus b. negro
Noticias sobre el Japón # 21

Japón embajada de Bunraku
Temas sobre Japón.
Cod. # 055515, Diciembre 69
Departamento de información pública
Ministerio de asuntos extranjeros del Japón.

Japón embajada de Kabuki
Temas sobre el Japón
Cod. 05512 marzo 83
Departamento de información pública
Ministerio de asuntos extranjeros del Japón.

Japón embajada de
Literatura clásica japonesa
(Noticias sobre el Japón # 22)

Japón embajada de
NOH y KYÖGEN
Temas sobre Japón
Cod. # 05516 agosto 72
Departamento de Información Pública
Ministerio de asuntos extranjeros del Japón.

Joly, Henri L.
Random notes on dances, masks and early forms of
Theatre in Japan.
Ed. The Transactions of the Japan Society of London
V. 11

Keene Donald
La literatura japonesa
Tr. de Jesús Bal y Gay
Méx. F.C.E. 1956
Breviarios 112

Keene Donald
La literatura japonesa entre Oriente y occidente
Ed. El Colegio de México, 1969,
1a. edición, México.

Keene Donald
NO The clasical Theatre of Japan
photos by Kaneko Hiroshi, intr. by
Ihikawa Jun. Tokyo palo Alto Calif.
Koddansha Internacional, 1966.

La tradition secrète du nô
suivre de une journée de nô
1960 Seami 1363-1443.

Maples Arce Manuel
Ensayos Japoneses
Editorial Cultura T.G., S.A.
Méx. D.F. 1959.

Marin Correa Manuel
Historia de las religiones
Editorial Marin S.A, Barcelona, 1971.

Marqués Riviere Jean M.
El arte y la estética del Budismo
Inst. de Investigaciones Estet. UNAM
Méx. 1958.

Marques Riviere Jean M.
El arte Zen
México. UNAM, Inst. de Inv. Est.
1963.

Martínez Montes de Oca Gabriel
Apuntes sobre poesía japonesa
Ediciones Gamma, 1942, México.

Micklem Nathaniel
La Religión
Tr. M. Hernández Barroso
2a. ed. México, 1953
F.C.E. Breviarios # 23

Puech, Henri-Charles
Historia de las religiones
Tr. Alberto XXI, 1977
Vol. 1-3.

Sachs Curt
Historia Universal de los instrumentos musicales
Tr. María Luisa Roth
Ediciones Centurión, Buenos Aires
República Argentina, 1947.

Sakai Kasuya
Introducción al NOH: Teatro Clásico Japonés
INBA Departamento de Teatro, México, 1968
182 p. Colección, Teatro # 10.

Sakai Kasuya
Japón, hacia una nueva literatura
Editorial el Colegio de México
Edición, México 1968.

Salazar Adolfo
La danza y el Ballet
México, 1949, F.C.E.
Brev. # 6

Salazar Adolfo
La música como proceso histórico de su invención
F.C.E., 1950
Tercera Edición, 1967, Méx. D.F.

Schmidt Guillermo

Manual de Historia comparada de las religiones

Tr. Emilio Huidobro

Ira. Edición, Madrid, 1932, España

espasa Calpe, S.A.

Shiguetoshi Yoshimura

El Desarrollo del arte Teatral Japonés

Tr. del Inglés por Guillermo Moreno

Kokusai bunka Shinkokai

(Sociedad de Fomento de cultura Internacional)

Tokio, Japón, 1936).

Tanabe Atsuko

El Kojiki y otros cuentos

Colecc. Mundo antiguo

los clásicos de la Literatura

Tr. de la versión KOJIKI

Tokio internacional Iwanami, 1967

Fernández Editores, S.A. Méx. 1981.

Toki Zemmaro, 1885

Japanese NOH plays

Tokyo/Japan Travel, Bureau, 1954

Tourist library # 16

Upton, Murakami

A spectator's handbook of noh

Tokyo W. Soten (S.F.).

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Adachiga - hara (obra de teatro NOH)

Editorial Hinoki Shitan

Kyoto, s.f.

Alonzo Romero M.

Algunos aspectos de la vida del Japon

Caracas Elite 1936

Astom William George 1841-1911

A history of jappanese literature

N. York d. Appleton, 1916

(literatures of the world)

Bédouin, Jean Louis

Les Masks

París Presses Universitaires de France,

1961.

Beck, Lily Adams

The Ghost plays of Japan

New York The Japan Society, 1933

Bellessort, André, 1866

La sociedad Japoncsa, Usos, costumbres, religión, etc.

Tr. de Fernando Sarmiento

Barcelona Montaner y Simón, edit.

Benton Minnich Helen

Japanese Costume

Japan, 1963, Charles E. Tuttle.

Gomez Carrillo Enrique
El Japón Heroico y Galante
Editorial Novaro México
Méx. 1958, 1ra. edición.

Hearn Lafcadio
Japan, an attempt at interpretation
The Mc Millan Company
Londres Inglaterra, 1905

Hirota Ota
Japanese Architecture and gardens
Tokyo, Japan, 1966
Kokusai Bunka Shikokai

Hirogana Shuzaburo
BUNRAKU
Tokyo Japón, 1964
Tokyo News Service

Hori Hichiro, 1910
Folk religion in Japan: Continuity and change
Ed. by Joseph M. Kitagawa and Alan L. Miller
Chicago University, 1968

Ito Keichi
El alma del Japón
Méx. 1937.

Japan Travel Bureau
Tell me about Japan
Toppan Printing Co.: ltd
Tokyo, 1962, 4a. edición.

"Japón y Medicina" en
MD en español
publicación mensual
Vol. XIV, núm. 1 enero, 1976,
México; fascículo principal
"La epopeya de sol naciente"

Leonard; Jonathan Norton, 1903
Japón Antiguo, Time Life 1969.

Le Prat Terese
Le Masque et L'Humain

Post face par Philippe stern
Paris, 1959, L'Colombe.

Le prat Therese
Masques et destins
Masks, feces.
Paris, 1955
Oliver Perrin.

Lous Frederic (Seul)
Japan; art. and civilitation
N. York, Harry N.Abrahams., 1969.

Mahme William P.
Japanese Music
Charles E. Tuttle co.
Tokyo, 1959, Japan.

Ministerio de asuntos extranjeros, Méx.
El Japón en transición, cien años de modernización
Méx., 1968.

Okakura Kakuzo
El Libro del Te
Versión de Angel Samblancat
Ediciones Ibero Americanas
Méx. 1943.

Ontario Museum Toronto Art. and Arqueology
Masks, the many faces of man
Toronto, 1959, ilus.

Noma Seiroku
Masks
Charles E. Tuttle co.
Rutland, Vermont y Tokyo Japan, 1957.

Okasaki Yoshie
Japanese literature in the Meiji era
Tr. V.A. Vigliemo
Obunsha, 1955, Tokyo, Japón.

Rimer, J. Thomas
Toward a modern japanese Theatre
Princeton University, 1974.

Scott, Adolphe Clarence, 1909
The Kabuki Theatre of Japan
London Allen and Unwin, 1955.

Scott A.C.
The puppet Teatre of Japan
Tokyo, Japón, 1963.

Takahashi Morio
Romanized English/japanese
Japanese English Dictionary
Tokyo, 1976
Taisedo Publishing Co.

Tsu Chikumo
Pieza de Teatro NOH
Editorial Honiki Shitan
Kyoto, s.f.

Yaku Masao
The Kojiki in the life of japan
Tr. G.W. Robinson
ed. Centre for east asian Cultural studies
Tokyo, 1969.

Yonezo Hanamura
Kabuki
Society of traditional Art. Ed. Institute of the pacific.
Tr. Fumi Takano, Tokyo Kenkyusha, 1966.

Yosioka Tsuneco
Diseños de trajes antiguos, Kimono
Casa de edición Shinkosana
s.n.p. s.f.