

Nō: Arquitectura de tiempo y espacio

Rhony Alhalel
Matilde Hall

*Es intangible y elusivo y, sin embargo, por dentro es imagen.
Es elusivo e intangible y, sin embargo, por dentro es forma.
Es opaco y oscuro y, sin embargo, por dentro es esencia.⁸*

Lao Tsé (c. 550 A.C.) *Tao Te Ching*

Introducción

El objetivo de este estudio es examinar las diferentes características de la relación japonesa de espacio/tiempo (*ma*) en el mundo altamente sofisticado del teatro Nō. Debido a que esta relación de espacio/tiempo constituye el núcleo de cualquier drama y debido a que es una expresión que sirve de vehículo para la comprensión de cualquier sistema cultural, es virtualmente imposible separarlos. El drama Nō, el escenario del Nō, el actor del Nō y el público del Nō serán tratados como el marco y el medio de penetrar en el significado del presupuesto de que los japoneses perciben al mundo, física y psicológicamente, de forma diferente a sus contrapartes occidentales. La gramática oculta del lenguaje del Nō define simbólicamen-

te la manera en que el pueblo japonés considera el mundo, determina sus valores y establece el *tempo* básico y los ritmos de sus vidas.

Es importante para este estudio la contribución hecha al espacio por las tradiciones culturales y las costumbres japonesas. Diversas religiones han influido en el significado y el uso del espacio japonés en forma básica y formativa. Las premisas filosóficas de la cultura japonesa están estrechamente ligadas a lo religioso. Las tenencias filosóficas originarias del Japón y aquellas importadas del continente asiático se relacionan con el concepto de espacio y, en última instancia, con el uso del espacio arquitectónico en el Nō.

A fin de comprender el sentido característico del espacio en el Nō, es esencial combinar sus elementos con los elementos culturales y religiosos del pueblo japonés. Desde el punto de vista tanto lingüístico como cultural, el concepto de espacio y su uso son bastante complejos, debido a que, a través de los siglos, los japoneses importaron de Asia continental gran parte de su lengua, religión, artes y oficios, y cada una de estas contribuciones estaba condicionada por su tiempo histórico. Sin embargo, el espacio en el Nō, en su más amplio sentido conceptual y en su uso, lo coloca en un lugar aparte en relación con todos los otros teatros. A pesar de las influencias extranjeras, ha mantenido sus aspectos característicos, modificados de alguna forma pero, no obstante, intactos y, quizás, ha habido durante el siglo pasado una inversión de la influencia en cuanto a que el uso del espacio en el teatro Nō ha influido significativamente en el teatro de occidente³.

Tanto el pensamiento como el sentimiento están comprendidos en el concepto espacial que se considera dentro de las peculiaridades de la cultura japonesa y, para transmitir su pleno significado, deberá incluir el contenido de mente y cuerpo, lo psicológico y lo físico, lo cerebral y lo sensual. El espacio en el Nō es multifacético; es históricamente sensible, original y sofisticado. El espacio en el Nō es un campo espiritual que permite al individuo sondear profundamente en su mundo subjetivo interior así como en el mundo objetivo, materia de su percepción.

En el reino del Nō, el espacio es experimentado mediante la

observación y/o meditación, en las cuales los sentidos de vista y tacto, realidad y fantasía, memoria e imaginación están entrelazados.

El Nō es tan abstracto que la aprehensión del mismo es subjetiva. Por tanto, la percepción del espacio del Nō es subjetiva y la sensación y el pensamiento contribuyen a su interiorización. Como sucede en la mayoría de las discusiones sobre este tema, las descripciones y generalizaciones son sólo limitadas aproximaciones a la experiencia personal.

Aunque el punto central de este estudio está bastante definido, es necesario comprender en qué forma la respuesta del observador es activada adecuadamente por las categorías que conducen a una experiencia intuitiva de la belleza. Esta surge del concepto de lo impermanente (*mujo*), principio budista que afirma que todas las cosas y todos los seres están en constante flujo. El cambio es la verdadera forma de la naturaleza y los japoneses están en gran armonía con ella. El Nō es una escenografía progresiva y alturada de la correspondencia dual de las fuerzas de la estática y la dinámica en constante interacción. Las fuerzas fácticas y exteriorizadas que interactúan en el drama Nō son tan importantes como las fuerzas invisibles que yacen bajo su elaboración. Al considerar la idea del espacio en el Nō, no se debería pasar por alto la importancia de la geomancia (adivinación por medio de las configuraciones naturales o artificiales de la tierra o de los cuerpos astrales). El énfasis no está tanto en la adivinación como en la orientación y sincronización del eje arquitectónico del escenario del Nō. No se deja nada al azar o a la espontaneidad, pues los japoneses son consecuentes, firmes y estudiosos en lo que respecta a sus ideas sobre el espacio y el uso del mismo.

No es importante que el lector sienta que ha comprendido por completo el significado de los diferentes aspectos de *ma*, porque dudo que eso sea posible. Sin embargo, deseo recrear el poder alusivo del Nō escribiendo algunas impresiones en forma no lineal, tratando de ofrecer al lector la posibilidad de relacionar una con otra las capas multidimensionales de su naturaleza de modo que le permitan captarlas subliminalmente.

Por último, se discutirá la supervivencia del Nō como teatro viviente. El propósito del Nō será facilitar la interacción humana, hacer que empecemos a dar vueltas y soltemos el control inconsciente que ejerce la cultura, de manera que en lugar de estar dominados por los principios estéticos del pasado, los seres humanos puedan enfrentar el futuro en forma más flexible. Es el cambio de actitud, del género artístico calificado como apropiado y completo, en otra expresión del alma humana que cree en la incorporación de nuevos aspectos enriquecedores de nuestra condición que nos podrá conducir a un mayor autoconocimiento enfocado en el aquí y el ahora.

Espacio sagrado y espacio profano: conceptos de *Oku* y la noción del centro

El Nō pretende ser reconocido como un símbolo viviente de las fuerzas universales representadas por un conjunto riguroso de mitos y ritos dramatizados, revelados dentro de una situación límite.

A través de la acción, tanto el actor como el observador se descubren a sí mismos conscientes de su lugar en el universo. El descubrimiento mítico del lugar que uno ocupa en el universo siempre conduce a la conciencia de la diferencia, a establecer una distinción entre espacio exterior y espacio interior, entre espacio sagrado y espacio profano. Así nace una interpenetración mutua de espacios ambiguos intermediarios.

La representación de este fenómeno en el Nō no es casual. El mundo sagrado está cerrado y tiene límites. Más allá de éste existe un reino enajenado que se caracteriza por ser desconocido, informe, peligroso y caótico. El espacio profano se caracteriza ulteriormente por su índole homogénea y neutral, en otras palabras, un lugar para la búsqueda del equilibrio.

Se supone que el escenario del Nō es el lugar o centro en el que se manifiesta la relación entre lo sagrado y lo profano en forma de hierofanías elementales o como epifanías directas. Mediante la actuación del Nō el hombre establece ritualmente un centro en un acto de valor cosmogónico, equivalente a la creación del mundo.

Como tal, cada acto de construcción y consagración es una repetición del acto cosmogónico, una recreación continua del mundo desde adentro.

Por último, el espacio sagrado puede ser interiorizado dentro del cuerpo humano como es el caso de los actores-mediadores. Los actores del Nō, mediante su adiestramiento desde la niñez, adquieren un sentido íntimo de este elemento sagrado en su arte, y el escenario del Nō, que sirve de patrón para medir los sentimientos, representa una maravillosa invención teatral del tiempo no terrenal. El tiempo sagrado permite una cesura en el tiempo mundanal. El Nō permite a los actores y al espectador sensible buscar una apertura en la larga extensión del tiempo que constituye su vida diaria.

Sin la disciplina que necesita dicho espacio, el teatro Nō perdería su propia esencia, la consumación total entre el repertorio fundamental de gestos de los actores y la relación de sus cuerpos con el espacio de la actuación. En el mismo instante en que un actor ingresa al espacio de la actuación en una obra tradicional Nō, su cuerpo se transforma.

El Nō tiene su propio escenario y sus actores siempre ensayan en el mismo espacio. Un actor que ingresa a cualquier escenario tradicional se encuentra, por lo tanto, en territorio conocido, entre el mismo arreglo de paredes y pilares, de modo que su cuerpo siempre está de acuerdo con el espacio de la actuación. La naturaleza de ese espacio es en tal medida una parte de su ser que, aunque estuviera privado de la vista, nunca se caería del escenario⁴.

Los actores del teatro moderno deben responder a diversos espacios, deben adaptar sus cuerpos en cada ocasión; este es un proceso fatigante en el que tienen que realizar un tremendo esfuerzo a fin de cambiar para adecuarse a los diferentes espacios.

Ya que los actores del Nō tienen un espacio fijo disponible que han interiorizado en sus propios cuerpos, se mueven instintivamente en cualquier escenario como si fuera un escenario del Nō. El cuerpo del actor y el espacio revelan una mutua conexión. Se forma un espacio sagrado.

El marco espacial del Nō es un punto poderoso de intersección

entre tres regiones: cielo, tierra e infierno. Aquí en el centro es posible una ruptura y la comunicación entre estos tres mundos se hace posible. Usualmente, hay cierto tipo de conducto vertical al centro del espacio sagrado que sirve como canal de comunicación. Esto se logra básicamente mediante un uso muy sofisticado de los pies del actor. El Nō puede definirse como el arte de caminar. Mientras que la parte superior del cuerpo del actor permanece prácticamente inmóvil –hasta los movimientos de sus manos son muy limitados–, los movimientos independientes al arrastrar los pies marcan el ritmo de la pieza teatral y, por tanto, se convierten en protagonista importante que crea una relación íntima entre el ámbito horizontal, donde moran los seres terrenales, y el reino vertical de los dioses.

Mientras la parte superior del cuerpo se proyecta hacia arriba tanto como sea posible, la parte inferior intenta descender en una especie de contra-movimiento. De esa manera, los pies crean un sentido de conexión entre un cuerpo no terrenal y, por lo tanto, universal, y la superficie de la tierra. Este movimiento dual es, más aún, un intento de establecer un equilibrio entre la altura y la profundidad, el cielo y la tierra, la ingravidez y el peso. Estando el equilibrio siempre presente, la fuente de la energía emana en toda dirección desde la zona pélvica de los actores e irradia esa energía al espacio horizontal.

El gesto simbólico de deslizar los pies o de golpear el piso rítmicamente constituye una ayuda para invocar la energía espiritual del lugar, un llamado a los espíritus ancestrales para que se hagan presentes y se posesionen del cuerpo del actor en una especie de alucinación. Los mismos ecos producidos prueban la existencia, mediante la sensación física, de una respuesta mutua entre el actor y los espíritus.

Los cuerpos de los actores mismos pueden recordar la indivisibilidad del espacio en el que actúan. También parecen tener la habilidad de desviarse físicamente de los movimientos de la vida diaria y de actuar sin correlación obvia al ritmo del coro y la música.

El escenario del Nō se convierte –como ciertas ciudades, templos

y palacios— en el centro del mundo. El escenario del Nō es testigo de una invasión del alma al espacio profano y, por tanto, puede ser considerado como el «centro» a través del cual se revela un *axis mundi*. Un *axis mundi* arquetípico o eje de la tierra, «que a la vez conecta y sostiene el cielo y la tierra y cuya base está fija en el mundo de abajo»¹. En el núcleo de esta formación espacial de múltiples capas y complementario al ritual para establecer un centro, los japoneses siempre han imaginado lo que llaman «*oku*» (conducto horizontal mediante el cual las fuerzas divinas ingresan al mundo terrenal —el espacio más recóndito). La expresión «*oku*» se asienta en la experiencia espacial del Nō; precisa una noción de posición espacial — un lugar de orígenes. Siempre implica el concepto de *okuyuki* (profundidad-oscuridad) así como una relativa distancia o una impresión de distancia en un espacio dado. Al mismo tiempo, «*oku*» implica algo abstracto y profundo: es un concepto esotérico utilizado no sólo para describir configuraciones espaciales sino también para expresar profundidad psicológica.

El espacio en el Nō es un espacio interior dotado de una posición ritual como si fuera un santuario privado. El sentido de *oku* en el escenario Nō se ilustra claramente con la mera existencia de dos espacios importantes: el *hashigakari* o puente y el cuarto del espejo. Ambos enfatizan la horizontalidad del escenario en busca de su simbolismo en una profundidad invisible. Por tanto, el espacio cúbico, el escenario central, la configuración tipo santuario que constituye el último destino de llegada mismo es uno de los espacios-objeto que debe ser contemplado mas no percibido como un espacio al que debe ingresarse. El puente se convierte en un elemento que ayuda a romper la orientación hacia el centro así como también la verticalidad del escenario principal.

El cuarto del espejo expresa el *oku*, punto original en las mentes de la gente que lo observa o crea y, por tanto, se convierte en el centro invisible, o, más exactamente, es un dispositivo ideado por un espíritu que niega el concepto de objetos o símbolos absolutos como noción del centro. Ninguno de estos espacios está dotado de una jerarquía espacial. Se llega al clímax mismo del Nō a medida

que el destino final comienza a desplegarse. El Nō va en busca del drama y del ritual durante el proceso de acercamiento a los mismos. El Nō es, en síntesis, algo como la construcción de una experiencia espacial con un parámetro de tiempo que halla su calidad deseable en las contradicciones implícitas y en la yuxtaposición dual de la interacción continua de las fuerzas de la naturaleza.

El pensamiento abstracto en el Japón se asienta en los reinos de la religión, el estudio del cambio histórico y la estética. El Nō no atrae intelectualmente a su público. No depende para su éxito del impacto de un argumento lógico sino, más bien, del impacto emocional, poético o estético de las palabras, la música, los movimientos y el aspecto de los personajes. El Nō permite que algunos públicos pequeños se concentren en el significado literal de la obra pero, sin duda, se dirige a públicos más vastos para comprender directamente los significados emocionales, religiosos, morales y estéticos.

La riqueza, profundidad del tono y honda implicación del personaje y del coro a menudo se derivan de alusiones a la forma del ritual, la poesía y el canto que proporcionan una dimensión religiosa, espiritual y estética adicionales.

Yūgen es un ideal estético que se desarrolló en el siglo XV y que se aplica al Nō hasta hoy. Aunque este término, como muchos otros, es casi imposible de definir, «gracia sugerida o revelada a medias, teñida de tristeza melancólica», se refiere al hecho de ocultar en el misterio aquello que debe ser percibido o captado por el público de manera que no pueda ser apreciado sólo por la razón, pero que también activa otras facultades, es decir, los sentidos, el corazón, el espíritu. Los dramas Nō muestran las marcas de lo sutil en mayor medida que de lo obvio, de la sugestión más que del enunciado explícito y de la reserva más que de la prolijidad de expresión. De esta manera, el Nō está lleno de pensamiento budista: considera al mundo donde vivimos como algo muy frágil; mundo frágil y elusivo donde los dioses y los seres humanos no están sólidamente plantados en la tierra sino que son seres transitorios que están continuamente anhelando a alguien o expresando pesar por alguna experiencia sufrida durante su vida. La resolución favorable

de esta tragedia es la liberación del mundo y del castigo experimentado al permanecer atado al mismo.

El Nō es un mundo de seres efímeros. Los dioses y los espíritus interactúan con los seres humanos y ambos mundos se interpenetran en el escenario (como danza), en las palabras (coro) y en la mente del público.

El Nō utiliza una progresión estética hacia diversos puntos culminantes en los cuales las palabras, la música y la acción desarrolladas en la escena se refuerzan unas a otras. La construcción del Nō no es una trama aristotélica adaptada de las acciones de los personajes y ordenada en términos de relaciones lógicas y probables, sino la disposición de las partes de un drama en términos del principio de *jo-ha-kyū*. Este término puede ser definido como comienzo, punto medio y fin; pero debido a que se aplica a la actuación, es más exacto llamarlo apertura, desarrollo y final. La silenciosa acción de apertura es *jo*; la sección intermedia que se va desarrollando es *ha* (clímax); y la sección final acelerada, culminante, es el *kyū*. Este principio que se deriva de las leyes de la naturaleza, en lo que respecta a la existencia cíclica, tanto física como espiritual, es un proceso metafórico en vías de su culminación que implica un sentido de realización total. Se aplica a los aspectos más amplios y específicos: es el medio por el que el Nō llega a los miembros de un auditorio de tal forma que sienten que el programa, el drama, hasta una parte del mismo —una danza, una sección del recitado, un gesto o hasta la pronunciación de una sílaba— son correctos y completos en sí mismos⁵.

Dominio de la metafísica: hacia una integración de la diversidad

El drama Nō en sí mismo se centra en la creación de una calidad espacial que aspira a la vacuidad (*ma*). Esta palabra puede traducirse al castellano como espacio, intervalo, brecha, vacío, cuarto, pausa, descanso, tiempo, oportunidad o apertura.

La palabra «*ma*» es una conceptualización tanto del espacio

como del tiempo y significa, en términos espaciales, la «distancia natural entre dos o más cosas existentes en una continuidad.»²

La forma es vacío
y el mismo vacío es forma,
el vacío no difiere de la forma,
la forma no difiere del vacío.

Rajneesh, Bagwan Shree, *El Sutra del corazón*
Fundación Rajneesh, Poona, 1977.

Este vacío originalmente denota la paradoja budista de la existencia sustancial, es decir, la creencia de que el significado básico de la existencia se expresa en la verdadera no existencia.

La clave fundamental del hombre para la percepción del espacio ha sido la interpretación de la naturaleza visible. En el Japón, los medios para percibir el espacio se dieron mediante la encarnación y la forma visual otorgadas a los diferentes objetos que comprendieran a las divinidades (*kami*), y que, a través de un proceso imaginativo, se desarrollarían para permear todo el cosmos. Se considera que los *kami* descienden a espacios cerrados y vacíos. El propio acto Nō es la preparación de tal terreno para el descenso del *kami*. Se considera que objetos concretos y hasta actores están interiormente vacíos de manera que el *kami* llenará esos vacíos con fuerza espiritual (*chi*). Percibir el instante en que esto ocurre es decisivamente importante para toda apreciación artística. Se percibe el espacio sólo en relación al flujo del tiempo y, por tanto, el espacio se encuentra siendo activado en una nueva dimensión.

El escenario del Nō es un espacio controlado adrede y claramente definido que tiene una calidad multidimensional. En una dimensión, el espacio se expresa mediante la delineación de las pausas naturales o de los intervalos entre los pilares; en dos dimensiones, el espacio es el área expresada por las diferentes composiciones planimétricas formadas por los pilares y las vigas que enmarcan las danzas lineales y seriales presentadas por los actores; en tres dimensiones, el teatro Nō es volumen expresado por los espacios

cerrado y semicerrado que se forman entre el techo y el piso; en cuatro dimensiones, el espacio es la experiencia actuada y, finalmente, una posible quinta dimensión es el esfuerzo de participación entre los actores y el público.

Como se ha indicado anteriormente, el escenario del Nō requiere el control físico en todas sus dimensiones. En forma significativa, sin embargo, este control físico no necesariamente quiere decir espacio físico cerrado. Pues aunque uno, dos o más elementos que impliquen este tipo de espacio puedan estar ausentes, el ojo acepta el espacio definido en carácter y propósito, siempre que los elementos restantes de la confección del espacio estén suficientemente señalados como para sugerir ópticamente el espacio controlado⁶.

El prerrequisito cualitativo de un escenario es la finitud. En la mayoría de los casos se crea este efecto utilizando luz y oscuridad como medios para dividir la efectiva relación espacio-tiempo en un espacio nuevo y mágico. El estado de separación es en sí mismo el medio más fácil para transmitir el sentimiento de un ser finito, un yo completo fuera de uno mismo. No obstante, el diseño del escenario Nō es equivalente a la diversidad de la reflexión. Es posible detectar vagamente unas veces y con mucha claridad otras el carácter multifacético de los espacios y sus funciones. El elemento más obvio y directo que compromete la función polarizada de los espacios para la actuación es el puente o *hashigakari* (la palabra «*hashi*» significa puente, y «*gakari*» suspensión), que unido al resto, mediante la estructura de madera del techo, une físicamente el espacio del cuarto del espejo (*kagami no ma*) con el escenario principal (*hon butai*) pero, lo que es más importante, intensifica el efecto visual de continuidad entre el grupo de espacios que constituyen todo el escenario. Comparado con otros escenarios, se introduce una tremenda cantidad de luz (cercana a la luz natural) y aire en el espacio teatral como iluminación y ventilación, pero básicamente deben considerarse como un dispositivo de conexión. La relación contraposicional de las configuraciones espaciales del escenario (de fuera y dentro) implica una tercera tensión visual al absorber el espacio del público (*kensho*)². Para separar el área destinada a los asientos del escenario

Nō hay un foso de guijarros llamado *shirasu* (literalmente «banco de arena»), vestigio de la arena rastrillada, existente entre el escenario y la plataforma de inspección en los días en que el Nō se efectuaba al aire libre. Sin embargo, la brecha entre el *shirasu* y el escenario principal se salva formalmente mediante unos tres o cuatro escalones llamados *shirasu-bashigo* (escalera) que hoy día carece de función, salvo como vehículo visual o marcador de continuidad espacial. Por tanto, el escenario del Nō acomete el reto de ser un espacio de acción que absorbe al público y, por consiguiente, crea un espacio continuo. El sentido de la palabra «continuo» debe tomarse como la demanda psicológica esencial del hombre del sentido de pertenencia, de ser parte de un todo, ser consciente de estar en el espacio, no fuera de él, donde se realizan el drama o las acciones. Desde el punto de vista psicológico, el espacio teatral del Nō libera al público de la opresión de encontrarse en un recinto cerrado, permitiendo a la vista salvar la apariencia frontal de la mayoría de los escenarios y llegar a formar parte de un espacio universal y experimental compartido. El *kensho* se convierte en un jardín de existencia en el que se alcanza un estado meditativo al fijar la vista en los seres interactuantes bajo la forma de objetos. El espectador deja de tener conciencia de uno u otro separadamente. El flujo de energía se invierte y uno es arrojado a la experiencia *per se* —la conciencia del vacío, «de la nada», de la vacuidad, se convierte en una experiencia personal, en una noción, tanto al lado como más allá, de la experiencia de nuestro mundo físico.

«Me sumergí en las profundidades del océano de las formas, esperando obtener la perla perfecta de lo sin forma».

Tagore, Rabindranath. Poema 100
Gitanjali, Londres, 1914

Transtemporalidad ficticia: de la parte al todo

Con toda seguridad, ningún otro teatro ha pasado por alto en forma tan cabal las consideraciones normales de tiempo y espacio;

es por esto que ningún otro teatro puede demandar el máximo de exigencias a su público. Los textos son difíciles y los relativamente escasos elementos miméticos contribuyen en mayor medida a establecer las tensiones internas de los personajes que a aclarar las palabras de las acciones. Los viajes son aceptados como una convención por el público que está dispuesto a admitir que se ha cubierto una gran distancia con unos pocos pasos y que los días de viaje se han resumido en una frase descriptiva.

Al fin el último día ha arribado,
(el actor se dirige al frente del escenario)
y ha llegado a su conclusión.

Komachi y las cien noches

Frases como éstas explotan modalidades temporales comunes a la mayoría de los dramas Nō. En el Nō, el Tiempo Físico (la duración real de la actuación), el Tiempo Hipotético (la supuesta duración de la acción), el Tiempo Dinámico (el ritmo de la acción) y el Tiempo Alusivo (el uso del tiempo como una imagen o tema de discusión en el escenario) son contrapesados de manera que la consecuencia sucede inmediatamente a la acción y se revela una estructura trágica esencial. Este dispositivo implica la obliteración del tiempo normal orientado hacia el presente y la revelación de un plan más amplio cuyos únicos hitos y límites son los atributos definidores de una voluntad sagrada⁷.

Así, se tiene la sensación del drama mediante un proceso de adición, es decir, la secuencia de partes por la que se avanza de un lugar a otro. En el Nō, la característica de secuencia en la configuración espacial proviene de la práctica de purificación, en la cual se avanza por grados del cuarto del espejo al puente, del puente al escenario principal y de regreso al punto de origen, estableciendo el acto de purificación progresiva como un ciclo completo.

Esto nos conduce al concepto de impermanencia que también se caracteriza por los movimientos constantemente intrincados y zigzagueantes de los actores.

En la misma forma que las composiciones del haiku japonés, que combinan distintos eventos secuenciales, el movimiento en el Nō puede también estar conceptualmente ligado por la estética de colocación y descolocación en un jardín japonés. El movimiento coreográfico del Nō parece regulado por una conciencia similar del espaciamiento de los escalones. Lo más importante en el Nō es el movimiento de parada-acción; de igual manera, en el diseño de jardines, en los cuales se encuentra usualmente un lugar para un encuentro sorpresivo y significativo con el orden del mundo, una ruptura del caos. El espacio se ordena mediante un proceso aditivo y se extiende horizontalmente en forma bidimensional.

Dentro del amplio contorno estructural del espacio, los elementos adicionales de la arquitectura crean, en sus propias subrelaciones, una interacción, un movimiento de dentro a fuera de ritmos rectangulares que enriquece y otorga profundidad adicional al espacio. Además, su asimetría implica unas relaciones más allá de ellas mismas –parecen infinitamente extensibles, sugiriendo la extensión del espacio.⁹

Norman F. Carver Jr.

Si bien esta observación se aplica al uso del espacio en el teatro Nō, es también adecuado establecer una analogía con el sentido del espacio en una pintura japonesa tradicional, donde la vista de muchos cuartos carece de punto de fuga. La pintura, tanto como el escenario del Nō, requiere movimiento, donde las partes del todo puedan ser observadas independientemente y donde la perspectiva se revierta debido a que el observador se convierte en participante en el espacio. En otras palabras, se presenta un sentido diferente de perspectiva mediante la colocación horizontal de los espacios que se extienden en varias direcciones. En la mayoría de los casos, es difícil determinar con precisión en el Nō el comienzo o el final del espacio-tiempo, así como es imposible ver el todo, como en el caso del cosmos budista que no tiene verdadero comienzo ni fin en el tiempo.

Monumentalización de la memoria

«Cada acto refleja el espíritu de un pueblo en particular en un tiempo determinado y, por tanto, está destinado al cambio.»

Fuente desconocida

Las vicisitudes y la identidad del Nō parecen estar condicionadas por un sentido de la tradición que ha elevado la calidad de su desarrollo pero también lo ha refrenado, preservándolo de la posibilidad de extinción, pero exponiéndolo a un riesgo más sutil al sobrevivir. La tradición como tal no puede, en ningún caso, salvar al Nō del peligro mayor de colapso y desintegración, del riesgo de una pérdida calamitosa de su función como organismo que gobierna la delicada relación entre el pasado y el futuro, esencial a la identificación y continuidad de un teatro viviente. El Nō se encuentra aparte de la noción total de teatro que se sostiene en el presente. No funciona como una liza donde pueda llevarse a cabo una confrontación viviente. Así, la mayor amenaza contra el teatro Nō es que pueda convertirse en pieza de museo. El Nō no puede sobrevivir como la flor del repertorio Yamato. El propósito del teatro no deberá residir en la creación de un conjunto fijo que siempre exhibe las mismas características y así perfecciona un acto teatral. El Nō puede fácilmente convertirse en un alarde de habilidad por amor al arte y degenerar y desaparecer inevitablemente, o sobrevivir como un estado mental de la gente que sirve como moderador del equilibrio, entre un ejercicio dominado por el ego, de una tradición milenaria que trata de controlar el cuerpo informe y desordenado de las circunstancias mundanas sujetas a las leyes del crecimiento y la autotransformación.

De otro lado, el Nō establece una comunidad entre sus miembros que no corre el riesgo de dispersarse. Esto se logra desarrollando en ellos un nivel común de habilidad física y mediante la expulsión de cualquier expresión basada en la personalidad individual o psicológica. Aunque cada palabra conlleva algo más que su valor nominal, el poder de transmitir múltiples significados a las

acciones mediante la sugerencia incrementada de las alusiones entretejidas con los poemas clásicos, citados a través de las palabras de sus textos, está lejos de expresar el rico mundo psíquico del actor. Puesto que el lenguaje psicológico del Nō, solo, no nos llevará a ninguna parte: no es la palabra sino un círculo más profundo de verdad que puede imponernos respeto —el hecho dramático de un misterio que no podemos desentrañar en su totalidad.

Traducción de Iliá Sologuren

Referencias bibliográficas

1. *Space in Japanese Architecture (Espacio en la arquitectura japonesa)*. Mitsuo Inoue (1968). Nueva York: Weatherhill.
2. *The Nō Theatre: Principles and Perspectives (El teatro Nō: principios y perspectivas)*. Kunio Komparu (1983). Nueva York: Weatherhill.
3. *The Empty Space (El espacio vacío)*. Peter Brook (1968). Nueva York: Atheneum.
4. *The Way of Acting: The Theater Writings of Tadashi Suzuki (La forma de actuar: obras teatrales de Tadashi Suzuki)*. Tadashi Suzuki (1986). Nueva York: Theater Communication Group (Grupo de Comunicación Teatral).
5. *On the Art of Nō Drama: The Major Treatises of Zeami (Sobre el arte del drama Nō: Los tratados más importantes de Zeami)* (1984). Princeton: Princeton University Press.
6. *The Japanese House: A Tradition for Contemporary Architecture (La casa japonesa: Una tradición para la arquitectura contemporánea)*. Heinrich Engel (1964). Rutland, VT/Tokio: Charles Tuttle and Sons.
7. *The Dance of Life (La danza de la vida)*. Edward T. Hall (1983). Garden City, N.Y.: Anchor Press, Doubleday.
8. *Tao Te Ching*. Lao Tsé (Trad. Gia-fu Fong y Jane English, 1972). Nueva York: Vintage Books.
9. *Form and Space of Japanese Architecture (Forma y espacio en la arquitectura japonesa)*. James F. Carver, Jr. (1955). Tokio, Shokokusha.

El escenario del Nō

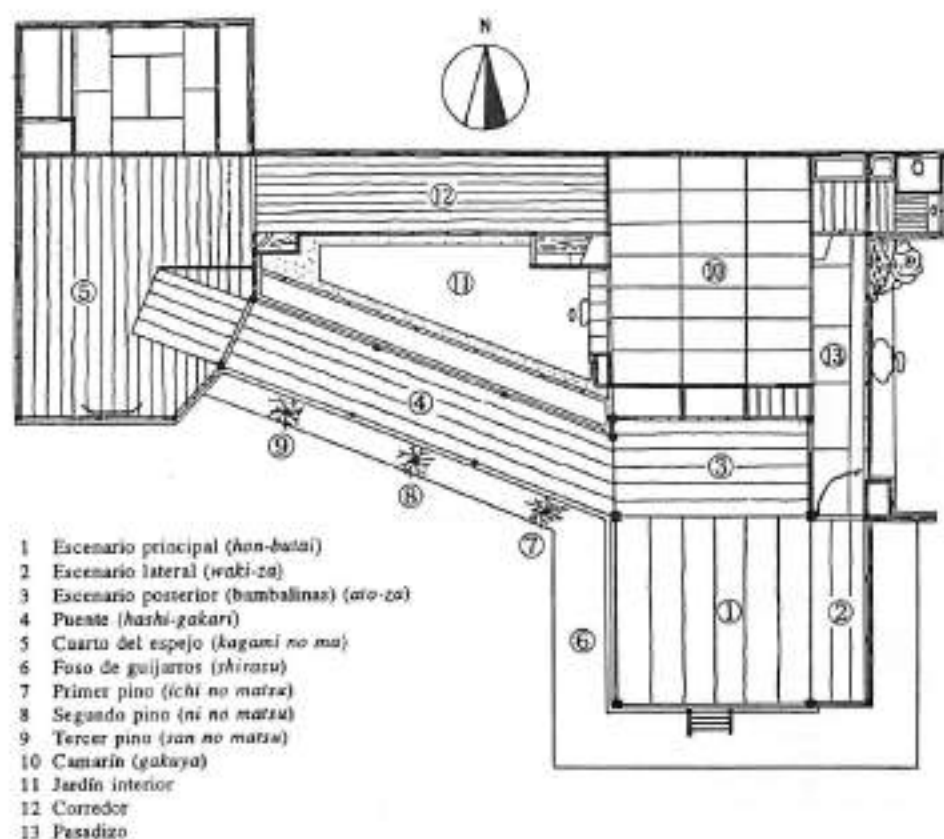


Fig. 1

Partes del escenario Nō

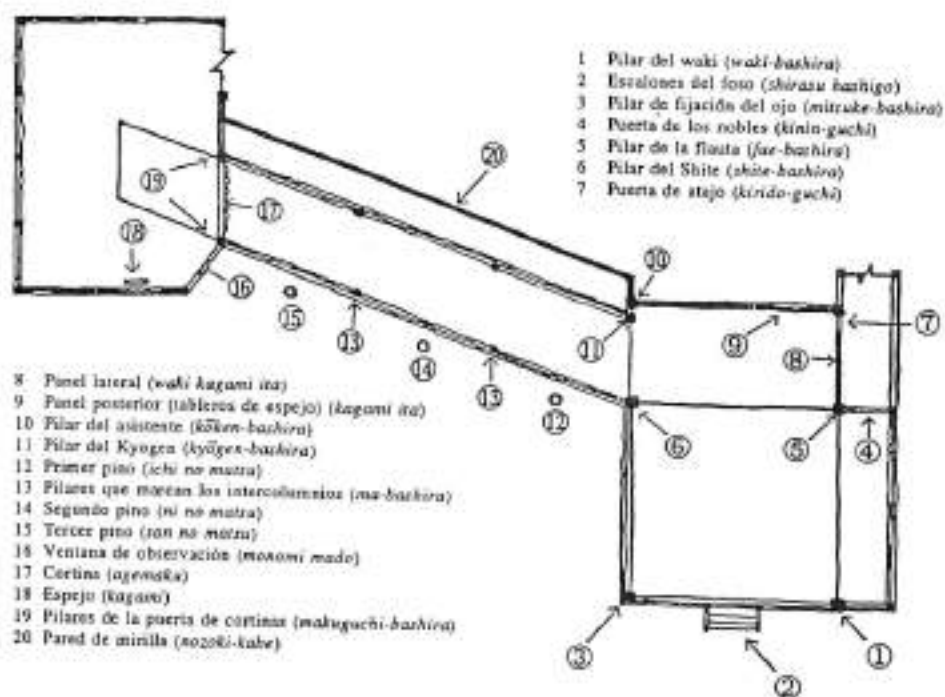


Fig. 2

Componentes espaciales del escenario del Nō

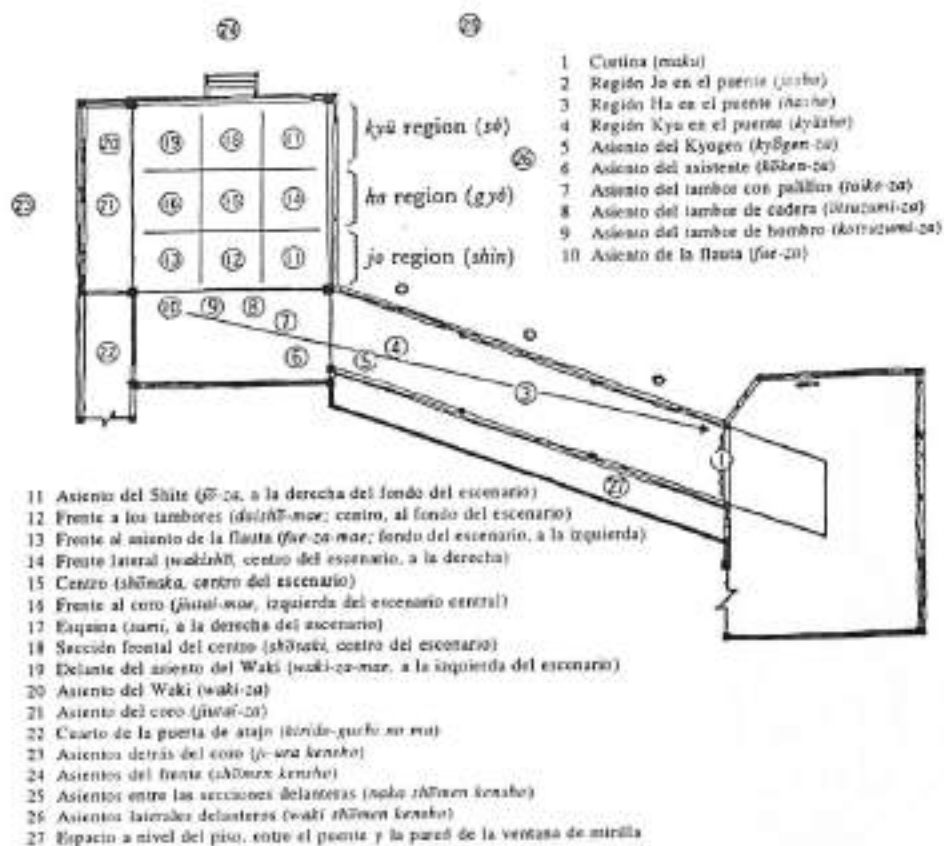


Fig. 3

Escenario del N6

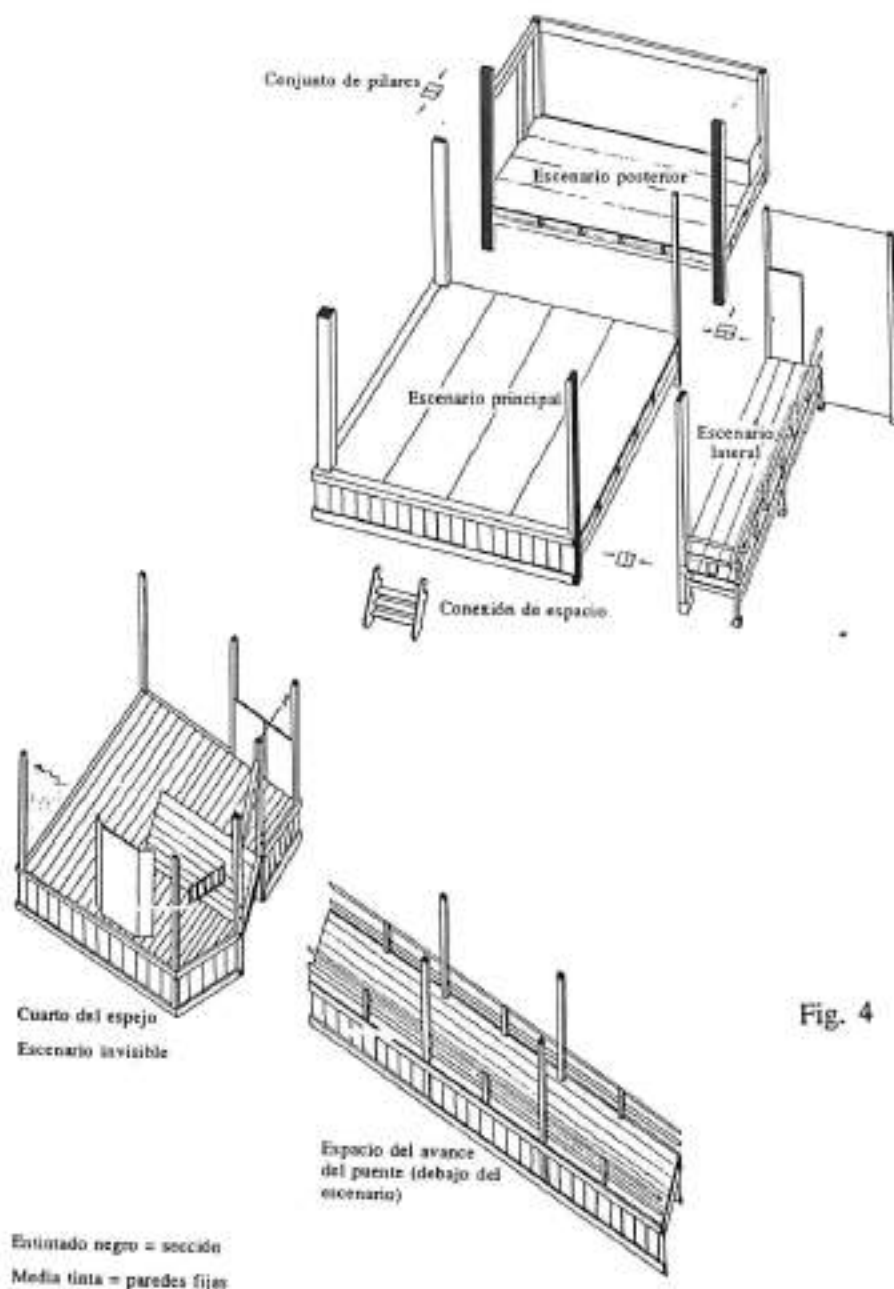
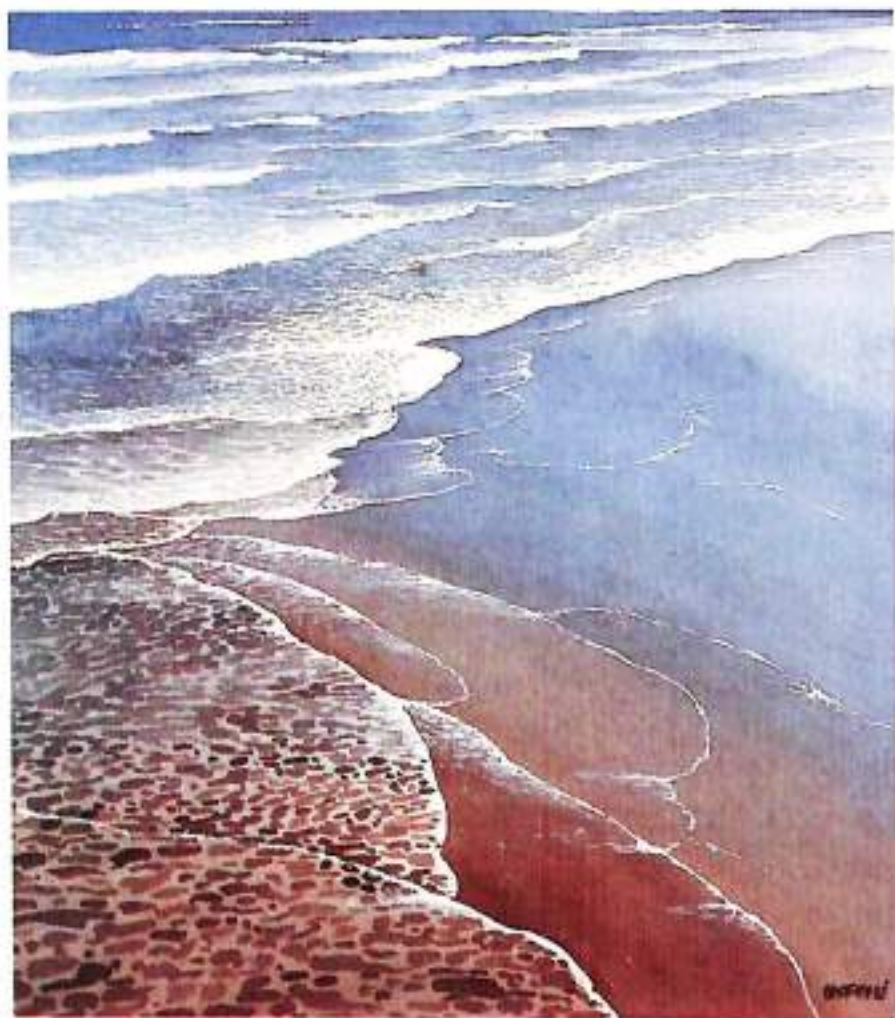


Fig. 4



Juan Pastorelli
Pulpos

Acuarela
1985
0.70 x 0.60 m