

LA ESTETICA DEL TEATRO NOH

**Ensayo, entrevista y traducciones
de Javier Sologuren**

El drama Noh: un apartado de sueño y realidad

Qué no es y qué puede ser el Noh

Entre las formas dramáticas tradicionales del Japón —tales como el teatro *Kabuki*, el *Bunraku* y el *Gagaku*— el Noh es el más específicamente japonés y clásico por excelencia. Al igual que las más altas cimas de la expresión dramática universal, las alcanzadas por Esquilo y Racine por ejemplo, el Noh, según lo señala René Sieffert, gran especialista en el tema, se define por los criterios, compartidos con aquellos, de “economía de los medios, equilibrio, precisión verbal y técnica en vista de un efecto exactamente calculado”.

El Noh, aparte de sus atributos de originalidad, tradicionalidad y clasicismo, posee en sumo grado una fuerza poética y sugestiva que, de algún modo y siempre, es dable percibir ya en su desarrollo escénico, ya en su soporte literario. No se vaya a pensar, por lo que acabamos de decir, que constituye una forma de un acceso relativamente fácil. Todo lo contrario. El intento mismo de lograr una definición del Noh es de por sí tarea ardua e insatisfactoria, pues elude radicalmente toda aprehensión de carácter conceptual. Algo se escapa siempre de aquello que sentimos o presentimos serle esencial. Con todo, no deberíamos sorprendernos de esta condición, ya que es un arte cuya comprensión

demanda al propio japonés todo un largo proceso de experiencia y estudio.

Qué vano parece entonces un esfuerzo de acercamiento surgido de otro ámbito cultural y por mediación de textos expositivos ajenos y versiones de sus piezas en lenguas así mismo ajenas. Creemos, sin embargo, que no es acertado cargar la mano al respecto y que, por el contrario, nada nos impide confiar en que ciertos elementos intelectuales e informativos pueden obrar a favor de la sensibilidad de quien emprende la lectura o la contemplación de estos dramas. El Noh puede ser, pues, un teatro disfrutable, aun para los extranjeros, de seguirse las pautas aconsejadas por un erudito en la materia. Estas son: el conocimiento previo del tema y los personajes, el conocimiento de los convencionalismos y símbolos y el conocimiento de los actores.

Retomando las enseñanzas de Sieffert, diremos que el Noh carece de intenciones místicas o esotéricas, que no es un drama lírico, cantado y danzado a semejanza de la ópera europea, pues ésta implica acción y el Noh, en la mayor parte de las piezas de su repertorio, comienza cuando precisamente la acción ha terminado (a veces, varios siglos después de la muerte del héroe). Está lejos de ser un espectáculo religioso, aunque en la mayoría de sus obras el personaje secundario sea un bonzo, un monje budista, y acudan a menudo referencias búdicas. Valiéndose de éstas, buscó condicionar la fruición estética. Así, "el principio fundamental de la impermanencia de este mundo, por ejemplo, le permite subrayar la punzante fragilidad de todo lo que es bello". Por otra parte, si fue un arte aristocrático en sus inicios, sucesivamente de casta y de cultura, tal limitación ha ido cediendo en nuestros días, ya que a él tienen acceso capas cada vez más amplias y más jóvenes de una sociedad que ha elevado notablemente su nivel cultural. ¿Qué es, entonces y en resumidas cuentas, esta forma dramática? Definirla en términos positivos, dice Sieffert, es infinitamente más difícil. Pero, con todas las reservas del caso, arriesga una fórmula, consciente de que más bien se trata de una descripción: el Noh es un "largo poema cantado y mimado, con acompañamiento orquestal, generalmente cortado por una o varias danzas que pueden no tener ninguna relación con el asunto".

El hecho de que en el Noh intervengan escasos autores, se use máscara, participe el coro y la danza y se extraigan sus temas de la

cantera legendaria y tradicional, ha llevado a compararlo con la tragedia clásica griega, pese a los dos milenios que separan ambas manifestaciones artísticas y a sus desarrollos divergentes: hacia el realismo cada vez más acusado del teatro helénico y al simbolismo preñado de sugerencias del drama japonés. Pero tal paralelo no ha ido más lejos y la radical originalidad del Noh queda sin menoscabo alguno.

Un vistazo a su evolución

Las raíces más remotas del Noh datan del siglo x. Una fue una danza-pantomima de carácter popular, llamada *sarugaku*, es decir, música simiesca; la otra, una danza celebratoria de la cosecha cuyo nombre es *dengaku*, o sea, música campestre. Pueblo y agro correspondieron así a su estado embrionario. La conjunción de ambos bailes alcanzó en el siglo xii los santuarios shintoístas en cuyas fiestas participaron. Más tarde, los danzantes se fueron organizando en compañías, a la danza y a la música se añadió el diálogo que reposaba en el argumento escrito. Con ello, ya en pleno siglo xiv, durante el período Muromachi, quedó establecida su estructura básica. Aunque, como se ha señalado, sus orígenes fueron populares y seculares, el Noh se constituyó, más tarde, en el espectáculo oficial de la Corte. Los propios sacerdotes representaban, luego fueron sustituidos por jóvenes nobles de la casta militar, especialmente educados para la práctica de tal arte. El Noh llegó a convertirse en la distracción favorita de la clase privilegiada y de hecho vedada a los hombres del pueblo.

Zeami y la consolidación del Noh

Dos grandes dramaturgos fueron quienes le dieron al Noh su forma definitiva: Kan'ami Kiyotsugo (nacido hacia 1333 y muerto en 1384) y su hijo Zeami Motokiyo (nacido en 1363 y muerto en 1443). Kan'ami supo combinar el *yugen* con la mímica. El *yugen*, o "encanto sutil", es la cualidad indispensable a la "eclosión de la flor". ¿De qué suerte de flor se trata? "La flor —escribe Sieffert— es un epifenómeno que aparece de vez en cuando en la representación del actor y que produce en el espectador un placer estético indefinible pero cierto". Esta armoniosa

combinación de yugen y mímica elevó considerablemente el valor dramático del Noh. Es a Zeami a quien se le debe, en especial, la estructura inmutable de este teatro. Director, actor, músico, coreógrafo, autor y adaptador de la mayoría de las obras componentes del repertorio actual, Zeami fue el teórico genial del género sobre el cual ha dejado nada menos que veintitrés obras manuscritas. Una selección de tales tratados de estética ha sido traducida del francés y comentada por Sieffert bajo el título de *La tradición secreta del Noh**.

Con los aportes de ambos dramaturgos el Noh quedó consolidado e inalterable.

Estructura del Noh

El drama Noh sigue un esquema rígido y tripartito. Una progresión en tres movimientos: primero, la obertura o introducción, luego el desarrollo del asunto y, finalmente, el desenlace. Los personajes están encarnados por el *shite* (cuyo significado es "el que hace", "el que actúa") quien danza, mima y canta. Es el personaje principal y más complejo. Viste suntuosamente, lleva máscara y en todo momento es el centro de atención. El *waki* (palabra que significa "el de al lado") es el personaje secundario; su rol básico consiste en explicar las circunstancias por las cuales el *shite* llega a danzar la danza central de la pieza. El *waki* no usa máscara y su indumentaria es más bien austera. Los papeles que representa son siempre masculinos, en tanto que el *shite*, además de los roles masculinos, tiene a su cargo los femeninos que mima con sorprendente delicadeza y fidelidad. El *kyogen* es otro personaje. Aparece en el intermedio, conversa con el *waki* a quien le propociona noticias referentes al personaje que el *shite* representa, pues es un hombre del lugar.

En rigor, esta forma dramática —en abierto contraste con las occidentales— no es actuada sino danzada. El *shite* danza o mima y el *waki* se limita a lograr que éste hable o se produzca gestualmente. La danza es del alma, controlada, cerrada y sedante. Las letras de los cantos son cantadas o recitadas, pero los recitativos siguen un patrón único de

* De uno de ellos, el titulado *Kyū-shidai* transcribimos, aparte, un fragmento de singular relevancia, pues "resume en nueve puntos toda la enseñanza de Zeami".

entonación, totalmente distinto al del diálogo corriente. El efecto total de la vocalización está más cerca del canto litúrgico o gregoriano que de cualquier otra expresión conocida por el mundo occidental. Es preciso, imprescindible, señalar que gran parte de la extrañeza causada por este espectáculo en el ánimo de quien lo contempla por primera vez se debe, de un lado, a la extremada lentitud de las evoluciones del baile, absolutamente carentes de transiciones bruscas o desiguales, y de otro, a la singular línea melódica seguida.

La orquesta acompañante está integrada por tambores y flauta y su función esencial es crear la atmósfera propicia a la evocación del personaje. El coro—compuesto de hasta doce miembros—no participa en la representación; cantan al unísono, relevan al shite cuando éste debe mimar un largo relato y, a veces, comentan las acciones de un personaje o describen un paisaje. No existen decorados, salvo un telón de fondo con la imagen de un pino que recuerda el origen campestre del Noh, y la utilería es de carácter notablemente convencional, simbólico: se trata de un palacio, casa o cabaña, cuatro postes cubiertos con un techo van a sugerirlo. Entre los accesorios, el más importante es el gran abanico de danza expresivo de los más variados símbolos.

Una jornada de Noh estaba compuesta de cinco piezas, cada una de ellas perteneciente a una clase bien definida: votiva, de guerrero, de mujer, de acontecimientos del mundo real y de demonio. Entre una y otra pieza, se representaban *kiogen*, cortas piezas semejantes a los entremeses, esas obritas jocosas que se daban en los entreactos de la comedia clásica española. El *kiogen* servía a modo de respiro, de tregua, que atenuaba los efectos de la intensa atmósfera poética del Noh.

Como muestra de lo expuesto, se publica en esta misma edición una pieza de la tercera categoría, o sea de mujer, caracterizada por el yugen, el encanto sutil. En ella se produce tanto una evocación como la presencia de un fantasma. Y es que el 're-cuerdo' del Noh estriba hondamente en el reino invisible de los muertos cuyos espíritus vagan inquietos en torno de los lugares extraños. Así, en *Yugao* o en *Izutsu*, las bellas damas de antaño, las desvanecidas nieves, vuelven de su lejanía para tocar las puertas de un presente aún sensible, puertas que dan sobre el lugar donde se produjo la quiebra de su destino terrenal. El sueño que fue una realidad sale en busca de la realidad que fue un sueño.





Introducción a la tradición secreta del Noh (fragmentos)

René Sieffert

He evocado ya la idea central de los *Tratados*, a saber el principio de la concordancia. Para realizar esta indispensable concordancia con su público, el actor debe poseer a fondo la técnica de su arte. Acudiendo a sus recuerdos personales y a las enseñanzas de su padre, Zeami le prodiga consejos; éstos producen a veces un sonido asombrosamente moderno: ciertos desarrollos consagrados al caso del niño prodigio, a los peligros que acechan al joven actor momentáneamente preferido a los maestros curtidos por un público versátil, son de un pedagogo sagaz y de un profundo psicólogo. Otros peligros amenazan a un actor que envejece: que evite "petrificarse" y que jamás olvide sus comienzos; que recuerde que cada edad tiene sus problemas, que el estudio es una necesidad permanente.

Vemos así dibujarse la teoría de los "grados" que el artista escalará uno por uno en el curso de su carrera: el grado de la seguridad, el grado de la madurez, etcétera, y por fin, consagración suprema, el grado de la "flor maravillosa". El *Kyūi-shidai* resume, bajo una forma sistemática, esta teoría: nueve grados, caracterizados cada cual por una imagen poética prestada a las paradojas del *Zen*, se ofrecen al actor. A cada uno de esos grados corresponde una etapa de la formación profesional, pero también un tipo de piezas y hasta un público. Aun allí interviene la

noción de concordancia: un actor ordinario se acantonará en el estilo correspondiente a un cierto grado; si accede al grado superior, pierde el dominio del grado que acaba de dejar. Su esfera de actividad es, pues, muy limitada, su éxito incierto: un actor mediano puede recibir los aplausos de un público medianamente dotado, si representa una pieza de valor mediano; si se engaña respecto de sus capacidades, si se le ocurre interpretar una pieza mediocre ante un público selecto, o una pieza excelente ante un público de pocos alcances, su fracaso es seguro. Un actor excepcional en cambio, "recordando sus comienzos", sabrá establecer la concordancia, descendiendo a los grados inferiores, es decir representando una pieza mediocre, pero fácil de entender, cuando tenga que hacerlo ante un público basto, y elevándose en cambio hasta las cimas de lo maravilloso ante un concurso de espectadores versados.

(...)

La *flor*, nos dice [Zeami], no es otra cosa que "lo interesante, lo insólito". Estos dos términos exigen precisión. Las traducciones que propongo son, lo recuerdo, aproximativas. Para dar el equivalente de *omoshiroki koto*, "interés" es quizá demasiado débil. "Encanto" sin duda convendría mejor, en el sentido pasivo que toma en la locución: "estar bajo el encanto". Lo "insólito" es lo que sorprende y subyuga al espectador por su rareza. Se apreciará el partido que el actor podrá sacar de esta idea, y la importancia que ha alcanzado luego en los *Tratados*. Al punto que, al analizar el rol de lo secreto en las artes, Zeami llega a la conclusión de que el único secreto del *Noh*, en cualquier tiempo y lugar, está en saber mostrarse "insólito". Se notará de paso que esta constatación entraña la condena del realismo trivial, superficial, incapaz de sorprender: léase al respecto el pasaje donde se trata de la manera de mimar un personaje de anciano.

La escala de los nueve grados*

Kyui-zhidai

Definición de los nueve grados

I. LOS TRES GRADOS SUPERIORES

1. *El estilo de la flor maravillosa*

"En Shinra, a medianoche, luce el sol"

Lo *maravilloso* es lo inefable, es el punto donde el encaminamiento del pensamiento se destruye. "El sol a medianoche", ¿hay allí aún una noción que la palabra pueda definir? ¿Qué se puede decir? El *estilo* todo de *encanto sutil*, más allá de todo elogio, de un maestro prestigioso de nuestra *vía*, la *emoción* más allá de toda conciencia [que él suscita], el *efecto visual* que produce un *estilo* de un *grado* más allá de todo *grado*: he aquí, consecuentemente, de qué estará hecha la *flor maravillosa*.

* Traducción basada en la de René Sieffert: ZEAMI. *La tradition secrète du Noh. Suivi de Une journée de Noh*. NRF. Gallimard. Connaissance de l'Orient. Paris, 1960.

2. *El estilo de la flor altiva y profunda*

“La nieve cubre mil montes. Y esta cima aislada, ¿cómo no está blanca?”

Un Antiguo decía: “El Monte Fuji es alto, y la nieve jamás se funde allí”. Criticando esta expresión, un chino corregía: “El Monte Fuji es profundo, etc.”. En el límite, la altura se hace una con la profundidad. Hay límites en la altura, la profundidad es inconmensurable. En consecuencia, el aspecto profundo de la cima que, sola entre mil montes nevados, no está blanca, define, me parece, el *estilo de la flor altiva y profunda*.

3. *El estilo de la flor serena*

“En una copa de plata, colmarla de nieve”

De la nieve acumulada en una copa de plata: matices de blancura resplandeciente, de límpida pureza, formas verdaderamente suaves y armoniosas; tal es, si puedo decirlo, el aspecto que ofrece el *estilo de la flor serena*.

II. LOS TRES GRADOS MEDIOS

4. *El estilo de la flor de buena ley*

“En una bruma luminosa el sol se pone y los diez mil montes se visten de escarlata”

En el cielo azul, la mancha fulgurante del sol y, a lo lejos, la perspectiva tomasolada de los diez mil montes: tal es el *estilo de la flor de buena ley*. Se desarrolla a partir del *estilo amplio y preciso*, y representa ya una intrusión en la esfera de la *flor*.

5. *El estilo amplio y preciso*

“Describe con precisión la naturaleza de las nubes sobre los montes y de la luna sobre las olas”

Describir con precisión la naturaleza de las nubes sobre los montes y de la luna sobre las olas, es decir el amplio espectáculo del vasto horizonte y de las verdes montañas, tal es justamente el objeto del

estudio del *estilo amplio y preciso*. Allí se sitúa la línea divisoria entre el progreso y la regresión.

6. *El estilo superficial pero adornado*

"La vía es una vía, pero no es la vía ordinaria"

Hollando la *vía* ordinaria, sabréis qué *vía* es la *vía*. Lo que significa: aún somero en la partida, sacar a la luz los adornos. Por eso, hagamos del *estilo superficial pero adornado* la puerta que da acceso al estudio de los *nueve grados*.

III. LOS TRES GRADOS INFERIORES

7. *El estilo potente y minucioso*

"El martillo de hierro oscila; el sable precioso despide un frío destello"

El movimiento del martillo de hierro es [el símbolo] del *estilo* del movimiento *potente*. El frío destello del sable precioso es [el símbolo] del *estilo helado*. Al parecer, [este estilo] puede satisfacer hasta a un crítico minucioso.

8. *El estilo potente y violento*

"El tigre, a los tres días de nacido, tiene disposición para devorar un buey"

La energía que manifiesta el tigre, a los tres días de su nacimiento, [es el símbolo de] la potencia. Devorar un buey es [la imagen de] la violencia, se dice.

9. *El estilo violento y corrompido*

"Las cinco facultades de la ardilla"

Confucio dijo: "La ardilla posee cinco facultades: trepar a los árboles, zambullirse en el agua, cavar agujeros, saltar y correr, pero cada una de ellas dentro de los límites que le asigna su naturaleza." Un arte que ignora el movimiento detallado es violento y corrompido.



野
守



Entrevista a un actor Noh*

El Noh llegó a ser un teatro aristocrático —condición que se manifiesta, entre otras características, en su exquisitez y refinamiento—, de difícil acceso para el gran público; ¿sigue siendo así hasta el presente?

Aunque sus orígenes fueron populares, resultado de la asociación de dos clases de danzas tradicionales (sarugaku y dengaku), tiempo después se convirtió en el espectáculo favorito de la casta guerrera (samurai) durante el período Muromachi, que va del siglo xv al xv, época de consolidación definitiva del teatro Noh. Sin embargo, no perdió sus raíces populares, pues en las ceremonias rituales y en los festivales shintoístas (salgui) se representaron piezas Noh con el propósito de recaudar fondos para la edificación y reconstrucción de los santuarios. Por otra parte, el Noh se ha visto influenciado por ciertos ritos destinados a propiciar la prosperidad en ocasiones tales como la inauguración de una casa o una fábrica, prácticas shintoístas de buen augurio que persisten hasta nuestros días.

* Con ocasión de la presencia entre nosotros, en 1984, del señor Fumiyoshi Asai, actor principal del teatro Noh, hice la siguiente entrevista en la cual participó como intérprete la profesora Ritsuko Shima, de Yoshimoto. El señor Fumiyoshi Asai ha viajado a Lima para dar demostraciones públicas de su arte y dirigir un seminario destinado a directores de teatro, debido a gestiones directas de Carlos Cueva, actor del grupo "Cuatrotablas".

La comprensión de este teatro en la época Edo (siglos xvii-xxx) se vio, diríamos, sin mayores problemas, ya que el idioma aún permanecía accesible al público, hecho que en nuestro siglo, al producirse cambios más acelerados en la lengua japonesa, el lenguaje arcaizante del Noh fue gustado, en su gran mayoría, por las personas maduras ya que eran ellas las que conservaban aún el dominio de dicho lenguaje. De modo, pues, que los jóvenes estuvieron alejados de este espectáculo. En estos últimos tiempos, por el contrario, a causa de la mayor extensión de la cultura y la consecuente homogeneización de la misma —ya sea por la educación formal, ya por los medios de difusión masiva—, los jóvenes tienen mayores oportunidades para el disfrute y la comprensión del Noh.

Aunque, en líneas generales, el Noh se mantiene secularmente fiel a la tradición, al parecer no le faltan algunos cambios. ¿Qué opina de esto? ¿El Noh se renueva o se mantiene inalterable?

En términos formales, el Noh se mantiene dentro de la tradición. Como es natural, sin embargo, ha tenido que ir adaptándose a las exigencias propias de cada época. Así, en los viejos tiempos el espectáculo llevaba toda una jornada, pues comenzaba en la mañana y concluía en la tarde, y en ese lapso se solía representar cinco piezas Noh y sus respectivos Kyoguen, suerte de breves farsas. Lo cual significaba que el ritmo de actuación era bastante acelerado. En la actualidad, ya no se ofrece la jornada completa, sino una pieza y un kyoguen, ya que el ritmo de actuación correspondiente se ha tornado sumamente lento y su contenido simbólico se ha adensado de modo notable.

Cierto es que coexiste un Noh con las características del teatro antiguo, pero no en las ciudades sino en provincias lejanas tal como, por ejemplo, el Kurokawa-noh de la provincia de Yamagata en la región nordeste del Japón.

Se aprecian cambios, también, en el arreglo del vestido del actor antes del espectáculo, ya que hasta los inicios de la época Meiji, o sea de la restauración imperial, éste era respuntado a mano para darle el toque final, cosa que tomaba mucho tiempo; ahora, se usan cordones para sujetar y ceñir estos vestidos. Este es un ejemplo de la necesaria racionalización del tiempo empleado.

Ahora bien, desde mi punto de vista de actor Noh, suelo asistir a otros géneros dramáticos, y al teatro experimental y de vanguardia, pues sé que estas experiencias van a enriquecer, de algún modo, las técnicas tradicionales de actuación de las que debo valerme.

Existe una esencia poética que impregna al teatro Noh, al punto que algunas piezas, o fragmentos de éstas, de su repertorio se han incorporado en antolo-

gías de poesía japonesa tradicional. ¿Piensa usted que esa impregnación es exclusiva del Noh o, por el contrario, es compartida por otros géneros dramáticos propios de su país?

Por cierto, el Noh la posee en alto grado. Con todo, ésta no es exclusiva, ya que otros géneros dramáticos japoneses como el Kabuki y el Yoruri (popularmente conocido por Bunraku) son de creación posterior al Noh y han recibido notoria influencia de éste y aun parte de su propio repertorio. El Kabuki por su predominante visualidad y espectacularidad no posee dicha atmósfera poética en la misma medida. Y el Yoruri algo más que el Kabuki, pues el origen del primero se halla en el recitado de una historia trágica, en la que el lenguaje cumple una función eminentemente poética.

Los más notables conocedores del Noh consideran que éste es absolutamente inaccesible a los occidentales; ¿qué piensa al respecto?

Todo depende de la predisposición. El occidental así como el japonés generalmente se encuentran muy condicionados por esa suma de informaciones acerca del Noh que lo predisponen negativamente: el hermetismo del lenguaje, el simbolismo, las convenciones. Pero si se asiste con la mente libre de todo esto, con ojos y oídos puros, es muy probable que pueda gozarse del espectáculo como tal, sin pretender llegar a su esencia. Pese al desconocimiento del idioma, existen elementos que obran sugestivamente y que se transmiten del actor al espectador.

Si el occidental tiene un trato asiduo con el Noh, paulatinamente irá descubriendo sus peculiaridades, tal como los japoneses mismos quienes, a medida que acrecientan su experiencia, van siendo cada vez más sensibles a la calidad interpretativa de los actores.

En su opinión, ¿cuáles son los requisitos fundamentales para llegar a ser un actor calificado del teatro Noh?

En primer término, gustar del Noh, tener vocación para este arte. Dice un proverbio japonés: "Sólo cuando se gusta de algo es que se es bueno en ello". Luego poseer la firme intención de dedicar toda su vida a las exigencias de este arte. Además, someterse a una severa autodisciplina tanto física como espiritual.

Para llegar a ser actor, estudié desde los cinco hasta los veinte años bajo la orientación de mi padre, que era actor de Noh. A los veinte me convertí en discípulo del gran actor Hisao Kanze, lo que significa que yo ingresaba definitivamente en la Escuela Kanze, la mayor de las cinco existentes.

Los principios establecidos por Zeami en su tratado Fuchi-kaden, ¿continúan vigentes en su totalidad?

Sí, en la Escuela Kanze, a la que pertenezco. Según éstos, a los treinta años el actor debe alcanzar el yuguen (el encanto sutil), la perfección, la plenitud de la actuación. Si no lo logra a esa edad, jamás lo alcanzará.





Izutsu

Zeami Motokiyo

La acción se produce durante el noveno mes en el Templo de Ariwara en Yamato.

Luego que los músicos han ocupado sus sitios al fondo, en el koza, se coloca un marco de madera muy sencillo cerca del borde anterior de la escena. En uno de los montantes se halla atada una gavilla de espigas de susuki. Los espectadores se imaginarán que allí se encuentra ora una tumba, ora un pozo.

Los músicos tocan (una flauta, dos tamboriles de mano). Entra el waki. Lleva un gorro pardo ligeramente puntiagudo ceñido por una faja anudada detrás de la cabeza y rematado por un ancho cubrenuca que envuelve los hombros; un traje de seda de un solo color, recubierto de un manto cruzado, ampliamente abierto sobre el pecho y ajustado al talle por un cinturón de seda adamascada. Rosario y abanico.

WAKI

Soy un bonzo que recorre todas las provincias. Esta vez he venido a los siete templos de Nanto, y de aquí pienso encaminarme a Hatsuse. He preguntado por el nombre de este templo: es, según se dice, el templo de Ariwara, entonces de paso echaré un vistazo.

(Advierte el pozo)

Pues sí, este templo de Ariwara debe estar en Isonokami donde antaño Narihira y la hija de Ki no Arisune vivieron unidos.

"Cuando el viento sopla, las blancas olas de mar adentro se levantan, y en el monte Tatsuta..."

Aquí han debido componerse estos versos.

Vengo a visitar lo que queda de este cuento de antaño, Narihira y aquella a quien hizo su compañera, la hija de Ki no Arisune, han dejado este mundo efímero.

Voy a rogar por los esposos.

Voy a rogar por los esposos.

(Se dirige al wakiza. Entra el Shite: máscara de mujer joven, largo vestido recamado de oro y de vivos colores que deja ver un cuello blanco; lleva en las manos una ramita y un rosario búdico. A veces, lleva un cantarito con agua votiva).

SHITE

El agua votiva que en cada aurora
saco de un corazón puro, refleja una inmaculada imagen de la luna.
Las noches de otoño son ya de suyo melancólicas,
Pero cuando en el jardín del viejo templo abandonado
La hora avanza y el viento pasa entre los pinos;
Al contemplar la luna que se inclina sobre las hierbas
que asoman en el techo,
Mi rostro pensativo sueña en un pasado por todos olvidado;
me pregunto
Hasta cuándo, no teniendo ya más que esperar,
Podré seguir viviendo.
¡Cómo en verdad los menores recuerdos de este mundo son vivaces!
Sólo en ti, siempre, ciegamente
Tengo confianza, oh hilo sostenido por la augusta mano de Buda,
Condúceme: ¡He aquí mi plegaria!
El juramento divino se digne iluminar al extraviado
El juramento divino se digne iluminar al extraviado
Verdaderamente, si contemplamos la luna en la aurora,
Es por la montaña del Oeste que la vemos desaparecer,
Sin embargo, por doquier resplandece el cielo de otoño
Sin embargo, por doquier resplandece el cielo de otoño

Sólo se deja oír el zumbido de los pinos.
Y, sin embargo, la tempestad por doquier puede surgir.
¿Del sueño de esta vida incierta
Por qué ruido seré despertada?
¿Del sueño de esta vida incierta
Por qué ruido seré despertada?

(Pone la rama en tierra, se arrodilla y junta las manos para orar).

WAKI

Descansaba en este templo, purificaba mi corazón, cuando una mujer de cautivante atractivo ha sacado agua del pozo del jardín para regar las flores de esta tumba junto a la cual parece rogar por un difunto.

(Dirigiéndose a la mujer que se ha incorporado)

¿Quién sois, pues?

SHITE

Vivo por acá. Del fundador de este templo, Narihira de Ariwara, el mundo ha conservado el nombre famoso. Esta tumba debe ser, pues, lo que de él queda. No lo sé de seguro, pero vengo a traerle flores y agua en ofrenda, y rogar por él.

WAKI

En verdad, en verdad, de Narihira el mundo ha conservado el nombre famoso, pero hoy no es más que leyenda de un pasado muy lejano. Entonces, para que vos, una mujer, roguéis de esa manera, ¿es sin duda que a Narihira de Ariwara os une algún lazo?

SHITE

Os dignáis preguntarme si algún lazo me une a él. Aun en el tiempo en que Narihira vivía ya se le llamaba "el hombre de antaño", con mayor razón ahora, después de tantos años, ningún lazo puede unirme a él.

WAKI

Tenéis razón; sin embargo,
He aquí vestigios de antaño.

SHITE

Narihira se ha ido muy lejos...

WAKI

¡Pero quedan sus huellas!

SHITE

¡Esta historia se ha deshecho en polvo!

WAKI

Aun hoy cuando se cuenta...

SHITE

De "el hombre de antaño"

CORO

Sólo el nombre queda.

En el templo de Ariwara que cae en ruinas,

En el templo de Ariwara que cae en ruinas,

El pino envejece, la hierba invade la tumba antigua.

(Señala la tumba).

Ved esos restos:

Esas gavillas de susuki cuyas espigas han crecido,

¿De qué época son vestigios?

De las avenas locas abundante rocío gotea sobre la vieja tumba.

Es en verdad un espectáculo

Que me recuerda un pasado muy querido.

WAKI

Aún, aún, ¡contadme pormenores de Narihira!

CORO

Antaño el general de Ariwara

Vivió aquí años, en Isonokami,
En este viejo pueblo de Furu,
Cantando a las flores en primavera
y a la luna en otoño.

SHITE

En esta época, hizo a la hija de Ki no Arisune el juramento de matrimonio.
El amor de los esposos fue profundo.

CORO

Ahora bien, en el país de Kawachi, en el pueblo de Takagasu,
Conocía otra mujer; dos caminos furtivamente frecuentó.

SHITE

Cuando el viento sopla, las blancas olas de mar adentro se levantan

CORO

Y mi señor, en plena noche, solo, atravesar debe el monte Tatsuta.
El pensamiento que por los caminos, en la dudosa noche,
Ansiosamente lo seguía, se ha cumplido.
Marchitos yacen los juramentos hechos a la otra.

SHITE

En verdad, mostrando ternura en su poema.

CORO

Ella tuvo razón.
Antaño en este país
Vivían dos familias
Cuyas moradas eran vecinas; encontrándose cerca del pozo delante de sus
puertas, sus niños de sueltas cabelleras, jugaban a los novios.
Mutuamente se miraban en el espejo del agua, los rostros cercanos, las mangas
extendidas sobre el brocal,
sus corazones puros como el agua del pozo...
Andando el tiempo,
los niños crecieron, y entonces

cierta desazón sintieron uno frente a otro.
Más tarde el muchacho, leal,
Compuso esta carta de promesa
poniendo en ella su más tierno afecto:

SHITE

"Brocal del pozo redondo, brocal donde apoyaba mi cuerpo de niño

CORO

Debe haberse convertido en el de un hombre desde que no he visto a mi amiga".
Al envió de este poema
La jovencita contestó: "Las crenchas de mis largos cabellos, que yo comparaba
con los vuestros, caen por debajo de mis hombros.
¿Quién, si no vos, los ha de recoger?
¿Es porque han trocado esos poemas?
Mas este nombre de la "mujer del borde del pozo",
De la que se ha oído hablar, debe haber sido
El nombre de soltera de la hija de Aritsune.
En verdad, escuchar esta antigua conseja es algo encantador.
¡Qué extraño es! ¡Tened a bien nombraros!

SHITE

A decir verdad, tal vez soy la hija
De Ki no Aritsune, que amó.
Por el monte Tatsuta,
A favor de la noche, he venido.

CORO

¡Es increíble! Tal como en el monte Tatsuta,
Aparece el rojo de las hojas del arce.

SHITE

La hija de Ki no Aritsune

CORO

O aun la mujer del borde del pozo...

SHITE

Confieso que soy yo.

CORO

¡De una larga unión
Hace diez años que hicimos juramento!
Y detrás del pozo ella ha desaparecido.

(El Shite se va. Se queda el Waki).

SEGUNDA PARTE

WAKI

Se hace muy tarde.
El claro de la luna baña el templo de Ariwara.
Con mi vestido puesto al revés para evocar el pasado,
Espero el sueño sobre mi improvisado almohadón
Tendido sobre un lecho de musgo.

NOCHI-
JITE

(Entra despacio por el puente. Máscara de mujer joven, corona, amplio traje violeta, suntuoso, con amplísimas mangas).

"Efímeras son las flores del cerezo, todo el mundo lo sabe,
Ellas han esperado sin embargo a aquel que no viene sino raramente".
Soy yo quien ha compuesto este poema,
También se me ha llamado "la mujer que espera".
Después del tiempo de los encuentros al borde del pozo
Todo género de años han pasado;
Ahora estoy muerta. Del-Narihira desaparecido
Me he puesto el *Noshi*, su postrer recuerdo,
Algo turbada, he tomado la forma de "el hombre de antaño para danzar"

CORO

Y las flores de mis mangas semejan torbellinos de nieve

(Danza)

SHITE

Al volver aquí,
Hago retornar el pasado.

CORO

En el pozo del templo de Ariwara la luna se refleja brillante.
Se refleja brillante.

SHITE

“¿La luna? ¡No es ella!
¿La primavera? Antiguamente...” ¿Cuándo, pues,
se ha cantado este poema? “Pozo redondo, brocal del pozo”,

CORO

Pozo redondo, brocal del pozo
Donde apoyaba:

SHITE

Mi cuerpo de niño

CORO

Con los años se habrá hecho de hombre...”

SHITE

¡Sí, los años han llegado!

CORO

Cuando se veía así de “el hombre de antaño”
El vestido y la corona, no era una mujer
Sino un hombre. A la vista de la sombra de Narihira,

SHITE

(Acercándose al pozo ve reflejarse esta sombra)

¡Cuántos recuerdos amados!

CORO

No puedo evitarlo: ¡Cuántos recuerdos amados!
La sombra de una mujer muerta
Ni el color tiene siquiera de una flor marchita,
Sólo su perfume permanece. En el templo de Ariwara
La campana toca al clarear del alba.
Como en el viejo jardín,
El viento de los pinos desgarró las hojas del plátano,
Se ha roto el sueño, es el despertar.
Se ha roto el sueño, ha llegado el día.

(La mujer se aleja lenta, por el puente).





Hagoromo

Zeami Motokiyo

PERSONAJES

Hakuryo, pescador

Angel

Otro pescador

Coro

PESCADOR

Alto el grito de los remeros
que, a través de los senderos de la Bahía de Mio
barrido por la tempestad,
cabalga al mar creciente.

HAKURYO

Soy Hakuryo, un pescador cuyo hogar se halla en los pinares de Mio.

AMBOS PESCADORES

"A mil leguas de encantadora colina, las nubes súbitamente se cierran; pero
cerca de una torre la brillante luna resplandece en un claro cielo."¹
Una agradable estación, ciertamente; a orillas del pinar
el semblante de la primavera;
temprana niebla ciñe de cerca el oleaje del mar;
en los llanos del cielo una brillante, errante luna.

1. Es un dístico chino citado del Shi Jēn Yü Hsieh ("Polvo de jade de los poetas"), obra poética de la dinastía Sun que era popular en el Japón.

Dulce vista que contemplan seducidos hasta los ojos
de nuestras bajas almas terrenas,
las menos nutridas para el logro
de alta belleza criadas.
¡Oh inolvidable! Por los senderos montañosos
que descienden al mar de Kiyomi, llego
y veo lejanas tierras boscosas,
pinedas de Mio, allá llego,
allá dirigimos nuestros pasos.
Pescadores, ¿por qué ponen sus barcas de espaldas a la playa?
¿no pescan?
¿Piensan en las alzadas olas, en esas henchidas nubes
que el viento impulsa a través del mar?
Aguarden que sea primavera y en los árboles
el temprano viento su eterno canto
cante bajo: y en la bahía,
silenciosa en la quieta mañana, los pequeños barcos,
tripulados por mil pescadores,
el mar cabalguen.

*(El segundo pescador se retira a un lugar cercano al director del Coro
y no vuelve a participar en la acción)*

HAKURYO

He desembarcado ahora en el pinar de Mio y contemplo la belleza de la playa.
De pronto hay música en el cielo, una lluvia de flores, sobrenatural fragancia
flota por doquier. No son cosas comunes; ni lo es este hermoso manto que cuelga
del pino. Me acerco a él. Es de una maravillosa forma y fragancia. Seguramente
no es un ropaje común. Me lo llevaré y se lo mostraré a los míos. Será un tesoro
en mi casa.

(Da cuatro pasos hacia el pilar del waki llevando el manto de plumas)

ANGEL

(Atravesando el telón al término de la galería)

¡Detente! Ese manto es mío. ¿Adónde te lo llevas?

HAKURYO

Este es un manto que hallé aquí. Me lo llevo a casa.

ANGEL

Es un manto de plumas de un ángel, una capa que ningún mortal puede usar. Ponlo donde lo encontraste.

HAKURYO

¿Cómo? ¿El dueño de este manto es un ángel del cielo? Por eso, entonces, lo pondré en lugar seguro. Será un tesoro en la tierra, una maravilla para las generaciones por venir². No le devolveré su manto.

ANGEL

¡Oh miseria! ¿Cómo sin manto hollaré
los caminos alados del aire, cómo ascenderé
al cielo, mi hogar?
¡Oh, devuélvemelo, por caridad, devuélvemelo!

HAKURYO

No hay caridad en mí, y vuestra queja
da firmeza a mi corazón.
Mire, tomo su manto, lo oculto y no se lo devolveré.

(Realizando esas acciones, desaparece)

ANGEL

Como pájaro sin alas,
ascendería aunque sin manto.

HAKURYO

Te hundes en la baja tierra, ángel morando
en el sucio mundo.

2. *Masse* pienso que significa aquí "generaciones por venir", no "esta época degradada".

ANGEL

Por aquí, por allá.
Desesperanza solamente.

HAKURYO

Pero cuando vio que él estaba dispuesto a guardarlo...

ANGEL

Las fuerzas me abandonan.

HAKURYO

Ninguna ayuda...

CORO

Entonces en su guimalda,
enjoyada como el rocío de lágrimas
las brillantes flores languidecieron y se marchitaron³.
Lástima ver ante los ojos,
cinco veces los signos de enfermedad
corromper la forma de un ángel.

ANGEL

Veo dentro de las praderas del cielo,
los caminos de las nubes ocultos en la niebla,
se ha perdido el sendero.

CORO

¡Oh envidiables nubes,
a vuestra guisa vagabundas
pero siempre ociosas en el vacío cielo

3. Cuando un ángel está por morir, las flores de su corona se marchitan. Su manto de plumas se cubre de polvo, el sudor cae de sus axilas, los párpados tiemblan, el ángel está cansado de su lugar en el cielo.

que fue mi morada!
Se desvanece y desvanece ahora en mis oídos
la voz del Kalavink⁴,
el canto cotidianamente acostumbrado.
Y vosotros, vosotros a quienes envidio,
ruidosos gansos salvajes que retornan
debajo de los senderos del cielo,
y vosotras, rápidas gaviotas de la bahía,
que voláis en círculos hacia el mar y barréis la playa:
hasta el viento, pues en el cielo sopla,
al viento primaveral envidio.

HAKURYO

Escuche. Ahora que lo he visto apesadumbrado, cedo y le devolveré su manto.

ANGEL

¡Oh, qué feliz soy! ¡Entrégamelo, pues!

HAKURYO

Espere. He oído hablar de las danzas que se danzan en el cielo. Dance, ahora,
para mí, y le devolveré su manto.

ANGEL

¡Estoy feliz, feliz! Ahora tendré alas y me remontaré al cielo de nuevo.
Y en reconocimiento legaré al mundo
una danza del recuerdo,
digna de los príncipes de los hombres:
la danza, y su música que hace girar
las torres de la luna,
quiero danzarla aquí y como un legado dejarla
a los afligidos hombres del mundo.
Devuélveme mi manto, sin él no puedo danzar.
Di lo que quieras, antes que nada debo tener la capa.

4. Pájaro secreto del cielo.

HAKURYO

Aún no, pues si le devuelvo el manto, usted no danzaría ni un paso, sino que volaría derechamente al cielo.

ANGEL

No, no. Dudar es de mortales;
en el cielo no hay fraude.

HAKURYO

Estoy avergonzado. Tenga, le devuelvo el manto.

(Se lo da y el Angel lo toma con ambas manos)

ANGEL

La criatura celestial se pone su vestido,
danza la danza de la Falda del Arco Iris o del Manto de Plumas.

HAKURYO

El celeste manto se agita; cede al viento.

ANGEL

La manga como una flor húmeda de lluvia...

HAKURYO

La primera danza ha terminado.

ANGEL

¿Danzaré?

CORO

¿La danza de Suruga, con música del Este?
Así fue la primera que danzó

(El Angel danza, mientras el Coro canta las palabras de la danza, un antiguo canto shintofsta)

“¿Por qué llamamos
vasto y eterno
el firmamento del Cielo?
Dos dioses⁵ llegaron antaño allí
y construyeron, sobre diez lados cerrados,
un mundo a la medida de los hombres;
pero arriba ilimitadamente
arquearon el cielo, y lo llamaron
vasto y eterno.”

ANGEL

Así es el Palacio del Dios de la Luna:
sus paredes fueron levantadas
con un eje de jade.

CORO

Vestidos de blanco, vestidos de negro,
tres veces diez ángeles
en dos filas divididos,
tres veces cinco para el menguante,
tres veces cinco para las noches de luna creciente,
una criatura celestial en cada noche de luna
presta servicio y cumple
su asignada tarea ritual.

ANGEL

También yo soy de ese número;
una criatura del cielo.

CORO

“Mío es el fruto del árbol de la luna⁶, sin embargo llegué al Este encamado⁷,
habité con la gente de la Tierra, y les otorgué
un regalo de música, canto y danza de Suruga,

5. Izanagi e Izanami

Ahora sobre la tierra se arrastran largas nieblas de primavera;
 ¿quién conoce, si no es en los valles de la luna,
 el celeste árbol lunar que allí florece?
 Las flores de su corona recobran su gloria:
 Es el signo de la primavera.
 No está aquí el cielo, sino la belleza del viento y del cielo.
 ¡Sopla, sopla, tú, viento, y edifica
 muros de nubes a través del cielo, por miedo de que nos deje
 la visión de una criatura divina!
 Este matiz primaveral en los bosques,
 este color en el promontorio,
 nieve en la montaña⁶,
 claro de luna en la clara costa,
 ¿cuál es más bello? No, cada cual sin par
 en el albor de un día de primavera.
 Olas lamedoras, viento susurrando en los pinos
 a lo largo de la tranquila costa. Decid, ¿qué motivo
 tiene el cielo para apartarse de nosotros
 seres terrestres?; ¿no somos hijos de los dioses
 dentro y fuera de la enjorada pared del templo⁷,
 nacidos donde las nubes no osan oscurecer la luna expectante,
 Tierra del Sol Naciente?

ANGEL

Que la vida de nuestro Señor
 dure largamente como una gran roca
 rozada sólo por la rara huella
 de la falda de plumas de un ángel¹⁰.
 ¡Oh maravillosa música!
 Al canto oriental se unen

-
6. El árbol "Katzura", una especie de laurel que se supone crece en la luna.
 7. Literalmente, "dividiendo mi cuerpo", expresión usada por las divinidades budistas que separan una porción de su deidad y la encarnan en una forma visible.
 8. El Fuji.
 9. Los templos interiores y exteriores de Ise.
 10. Citando una antigua oración para el Mikado.

muchos instrumentos;
harpas, cítaras, caramillos, flautas,
expanden sus notas más allá de las solitarias nubes.
El crepúsculo se tiñó con luz carmesí
del lado del Monte Sumeru¹¹;
si se quiere verde, las islas que flotan en el mar;
si se quiere blancura, remolinó
una nieve de pimpollos destrozados
por los ásperos vientos, una blanca nube
de tremolantes mangas.

(Concluida la danza, junta las manos y ora)

NAMU KINYO GWATTEN-SHI
¡A ti, oh Monarca de la Luna,
sea gloria y alabanza,
tú, hijo del Todopoderoso Scishi!¹²

CORO

Esta es una danza del Este.

*(Danza tres de las cinco partes de la danza llamada "Yo no mai", la
Danza Preludio)*

ANGEL

Estoy vestido de firmamento, en la vacuidad azul del cielo.

CORO

Ahora está vestido con ropa de niebla, de niebla de primavera.

-
11. Sumeru es la gran montaña del centro del universo. Su flanco oriental es de rubíes, su flanco meridional es de piedras verdes, su flanco occidental es de piedras blancas, etcétera.
12. Llamado en sánscrito Mahāsthāma-prāpta, tercera persona de la Trinidad que se sienta a la mano derecha de Amida. El dios Luna es una emanación de esta deidad.

ANGEL

De perfume y color maravillosos, la falda de un ángel –izquierda, derecha, izquierda, izquierda, derecha.

(Saltando de lado a lado)

La falda cruje, las flores cabecean, las emplumadas mangas se arrastran hacia afuera y se recogen las danzarinas mangas.

(El Ángel danza "Ha no Mai", la Danza Interrumpida)

CORO

Ha danzado varias danzas,
pero aún no han sido enumeradas,
las danzas del Este.
Y ahora él, cuya belleza es como la de la joven luna,
reluce sobre nosotros en el cielo de medianoche,
la decimoquinta noche,
con rayos de acabado perfecto,
el esplendor de la Verdad.

Los votos¹³ se han cumplido enteramente, y la tierra
donde vivimos, enriquecida con los Siete Tesoros
por esta danza llovida sobre nosotros,
el don del Cielo.

Pero, a medida que las horas pasan,
el manto de plumas celestial,
sobre el pinar de Mio,
pasadas las Islas Flotantes, vuela a través de los pies de las nubes,
sobre la montaña de Ashitaka, el alto pico del Fuji,
muy pálida su forma,
mezclada con las nieblas del cielo;
ahora perdido ya de vista.

(Traducción de Ilia y Javier Sologuren).

13. De Buda.



