

Julián Herrero Muñoz

EL TEATRO NÔ

**EN EL ENTORNO POLÍTICO, CULTURAL,
RELIGIOSO Y ARTÍSTICO DE JAPÓN**

**Literatura, elementos escénicos, el arte del actor y los
tratados de Zeami**

Colección Artes Escénicas 5

**Coordinador:
Sebastián Gómez-Lozano**



Índice

Prólogo.....	15
CAPÍTULO I. EL TEATRO NÔ EN EL CONTEXTO POLÍTICO, CULTURAL, RELIGIOSO Y ARTÍSTICO DE JAPÓN.....	21
Introducción	23
Mito e historia.....	23
Japón, forja de mitos.....	25
Esquema cronológico.	29
EL JAPÓN PREHISTÓRICO Y PRIMITIVO.....	35
Periodo Jômon (11.000 a.C. - 400 o 300 a.C.).....	35
Periodo Yayoi (400 o 300 a. C. - 300 d. C.).....	36
Política y sociedad.....	36
Religión: El primitivo culto a los espíritus <i>kami</i> y el sintoísmo.....	37
Periodo Kofun (300-538).....	41
Sociedad y cultura.	41
Artes escénicas: Danzas Kagura.....	41
EL JAPÓN ANTIGUO	44
Periodo Yamato o Asuka (538-710).....	45
Política y sociedad.....	45
Religión: Confucianismo. Taoísmo. Budismo.....	47
El confucianismo.....	48
El taoísmo.....	49
El budismo.....	53
Artes escénicas: Gigaku. Sangaku. Bugaku.....	63
EL JAPÓN CLÁSICO	66
Periodo Nara (710-794)	66
Política y sociedad.....	66
Literatura: <i>Kojiki. Nihon Shoki. Man'yôshû</i> . La escritura japonesa.	67
Religión: La escuela Ritsu.....	70
Periodo Heian (794-1185).....	70
Política y sociedad.....	71
Literatura: <i>Kokin wakashû. Taketori monogatari. Ise monogatari. Konjaku Monogatariishû. Makura no Shôshi. Genji monogatari. El mono no aware</i>	75
Religión: Escuelas Tendai y Shingon. La Tierra Pura de Amida.....	82
Artes escénicas: Gagaku y Bugaku. Dengaku y Sarugaku-nô. Okina Sarugaku. .	85

EL JAPÓN MEDIEVAL	89
Periodo Kamakura (1185-1333).....	91
Política y sociedad.....	91
Literatura: <i>Heike monogatari. Shin Kokin Wakashû.</i>	93
Religión: Las escuelas Rinzai Zen y Sôtô Zen. Nuevos enfoques del nembutsu. Nichiren y el budismo "social". La religión tradicional.	95
Artes escénicas: Shirabyôshi.	98
Periodo Restauración Kemmu (1333-1336).....	99
Política.....	99
Artes escénicas: Kusemai.	100
Periodo Muromachi (1337-1573).....	100
Política.....	100
Religión: Auge del Rinzai Zen y del Sôtô Zen.	102
Las artes tradicionales de Japón.....	103
Arquitectura.....	104
Jardines acuáticos.....	104
Jardines secos.	105
Ceremonia del té.....	106
Ikebana.	107
Pintura <i>sumi-e.</i>	108
Poesía.	110
Artes escénicas. Grandes maestros del teatro Nô: Kan'ami, Zeami, On'ami, Zenchiku, Konparu Zempo.	110
El teatro Kyôgen.....	117
EL JAPÓN PRE-MODERNO	118
Periodo Momoyama (1573-1603)	118
Política.....	118
La llegada de los europeos y el catolicismo.....	119
Las embajadas de Japón en Europa.	121
Artes escénicas: El Nô cristiano.	122
Periodo Tokugawa o Edo (1603-1868).....	122
Política.....	122
La prohibición del cristianismo.	124
Estructura social.	125
Samuráis, bushidô y homosexualidad.....	126
La sumisión femenina.....	133

Artes escénicas: La formalización del Nô. El teatro Kabuki. El teatro de muñecos Jôruri-Bunraku.....	135
EL JAPÓN MODERNO.....	141
Periodos: Restauración Meiji (1868-1912), Taisho (1912-1926), Shôwa (1926-1989), Heisei (1989 -).....	141
Hacia el nacionalismo imperialista.....	141
Ascenso y caída del imperialismo japonés.....	147
El "nuevo budismo" <i>shin bukkyô</i> y el Zen moderno.....	153
Artes escénicas: El Nôgaku y la ritualización del teatro Nô. El Nô después de la II Guerra Mundial. Experimentos interculturales.....	158
Las mujeres en el teatro Nô.....	165
El Nô sale de Japón.....	166
Occidentales en el Nô.....	166
El Kabuki, teatro nacional.....	168
El Nihon Buyô.....	169
El teatro Shimpa.....	170
El teatro moderno Shingeki.....	171
El Pequeño Teatro Shôgekijo.....	173
La danza Butoh.....	174
El Japón moderno.....	175

CAPÍTULO II. EL SISTEMA TEATRAL DEL NÔ Y LA ESTÉTICA

JAPONESA.....	177
Puesta en escena, escenificación y composición escénica en el teatro occidental.....	179
El sistema modular del Nô.....	180
El principio rítmico del <i>jô-ha-kyû</i>	181
El ritmo en el teatro occidental y el <i>jô-ha-kyû</i>	183
Otros conceptos de la estética japonesa que influyen en el teatro Nô.....	187

CAPÍTULO III. LA LITERATURA DEL NÔ.....199

La producción literaria del Nô y su difusión en Occidente.....	201
La literatura del Nô en español.....	204
Autorías.....	206
Los actores y sus funciones.....	207
Los "géneros" de las obras.....	208
Los actos de las obras.....	209

Los segmentos <i>shōdan</i> de las obras.....	210
Traducción y segmentación de <i>Funa-Benkei</i> (<i>Benkei en la barca</i>).....	211
Clasificación de las obras.	222
El programa tradicional del Nô.....	223
Fuentes e influencias literarias. Argumentos de 33 obras.....	224
<i>Yamamba</i> (<i>La bruja de la montaña</i>)	225
<i>Hagoromo</i> (<i>La túnica celestial de plumas</i>)	227
<i>Izutsu</i> (<i>El borde del estanque</i>)	228
<i>Sotoba Komachi</i> (<i>Komachi en la estupa</i>)	228
<i>Kayoi Komachi</i> (<i>Komachi y las Cien Noches</i>)	230
<i>Sekidera Komachi</i> (<i>Komachi en Sekidera</i>).....	231
<i>Ômu Komachi</i> (<i>El loro de Komachi</i>).....	231
<i>Sôshi Arai Komachi</i> (<i>Komachi lavando la página</i>)	231
<i>Utsusemi</i> (<i>La concha de la cigarra</i>).....	234
<i>Go</i> (<i>Un juego de dados</i>).....	234
<i>Hajitomi</i> (<i>El cierre de la celosía</i>).....	236
<i>Yûgao</i>	236
<i>Tamakazura</i> (<i>La guirnalda de joyas</i>)	237
<i>Aoi no Ue</i> (<i>La dama Aoi</i>).....	238
<i>Nonomiya</i> (<i>El santuario de los campos</i>)	240
<i>Suma Genji</i> (<i>Genji en la Bahía de Suma</i>).....	241
<i>Sumiyoshi môde</i> (<i>La peregrinación a Sumiyoshi</i>)	241
<i>Ochiba</i> (<i>Hojas caídas</i>).....	242
<i>Darani Ochiba</i> (<i>El embrujo de las hojas caídas</i>).....	242
<i>Ukifune</i> (<i>Una barca a la deriva</i>).....	243
<i>Genji kyô</i> (<i>En memoria de Genji</i>)	243
<i>Matsukaze</i> (<i>El viento en los pinos</i>).....	244
<i>Yashima</i>	246
<i>Funa-Benkei</i> (<i>Benkei en la barca</i>)	246
<i>Ataka</i> (<i>La barrera de Ataka</i>).....	248
<i>Atsumori</i>	249
<i>Tadanori</i>	251
<i>Ebira</i>	251
<i>Sanemori</i>	252
<i>Semimaru</i>	252
<i>Tomoe</i>	254

<i>Shunkan</i>	254
<i>Yuya</i>	255
Lenguaje y parlamentos.....	256
Procedimientos expresivos.....	259
Tono literario y ambientes.....	261
<i>Obasute (La anciana abandonada)</i>	262
Temática, motivos y tópicos literarios.....	264
<i>Koi no Omoni (El peso del amor)</i>	265
<i>Aya no Tsuzumi (El tambor de damasco)</i>	265
<i>Hanjo</i>	265
<i>Kantan</i>	268
<i>Sumidagawa (El río Sumida)</i>	271
<i>Dôjôji</i>	272
La religión en el teatro Nô.....	274
Acción dramática. Conflictos.....	276
<i>Aisomegawa (El río Aisome)</i>	277
Personajes.....	280
Espacio y tiempo dramáticos.....	281
El teatro Nô y el "teatro épico".....	284
<i>Taniko</i>	285
CAPÍTULO IV. LOS ELEMENTOS ESCÉNICOS DEL NÔ	287
El edificio teatral.....	289
El espacio escénico.....	291
La sala del espejo, <i>kagami no ma</i> , y la preparación del actor.....	292
La cortina, <i>agemaku</i>	293
El puente, <i>hashigakari</i>	293
El escenario principal, <i>hon butai</i>	294
El escenario trasero, <i>atoza</i>	296
La sala y el punto de vista del espectador.....	296
Los objetos escénicos.....	297
La máscara del Nô.....	298
Clasificación de las máscaras.....	300
La construcción de las máscaras.....	306
La técnica del <i>shite</i> en el uso de la máscara.....	307
La máscara y la neutralidad expresiva del actor.....	310

Mitificación de la máscara del Nô	312
Repercusiones de la máscara del Nô en el teatro occidental.....	314
El abanico.....	322
El vestuario y las pelucas.....	324
La música instrumental.....	327
El canto.....	330
CAPÍTULO V. EL ARTE DEL ACTOR.....	335
El aprendizaje.....	339
La técnica del actor y los patrones de movimiento <i>kata</i>	344
La significación de los patrones <i>kata</i>	357
El sistema de los <i>kata</i> en el arte del actor occidental.....	360
Un teatro sin ensayos.....	363
El carácter de los tratados de Zeami.....	364
Los principales tratados de Zeami, sus conceptos teatrales y el teatro moderno.....	369
<i>Fûshikaden</i> o <i>Enseñanzas sobre el estilo y la flor</i>	369
<i>Shikadô</i> o <i>El verdadero camino de la flor</i>	377
<i>Sandô</i> o <i>Los tres elementos para componer una obra</i>	379
<i>Kakyô</i> o <i>Un espejo ante la flor</i>	380
<i>Yûgaku shûdô fûken</i> o <i>Disciplinas para la alegría del Arte</i>	390
<i>Kyûi</i> o <i>Sobre los nueve niveles</i>	391
<i>Shûgyoku tokka</i> o <i>Encontrando las gemas y ganando la flor</i>	393
<i>Shûdôsho</i> o <i>Aprendiendo el camino</i>	394
<i>Sarugaku dangi</i> o <i>Una relación de las reflexiones sobre el arte de Zeami</i>	395
Epílogo	397
La recepción del espectador en el teatro Nô.....	397
Glosario	407
Bibliografía	417

Prólogo

Donde yo vivía siendo adolescente era obligado definirse en política y se mataba por diferencias ideológicas. A los diecinueve años sentí la necesidad de distanciarme y me fui a vivir a Londres durante cerca de un año. Desde entonces he vuelto a sentir la premura de adquirir perspectiva viviendo en otros lugares aunque fuese a costa de cierto desarraigo. En el interior del mundo teatral de aquellos años también dominaba la intransigencia y era indispensable declararse estanislavskiano, brechtiano, artaudiano, grotowskiano, odiniano o marciano. Por una mezcla de curiosidad y de camaleonismo, me dediqué al estudio de esos países teatrales, incluidos los "marcianos" como solía llamar bromeando a los teatros orientales. Pensaba que la distancia cultural me ayudaría a adquirir una perspectiva de conjunto desde la que pudiera integrar los elementos que constituyen lo teatral.

Mi afición por el teatro oriental se despertó en una vieja librería de la orilla izquierda del Sena parisino cuando cayó en mis manos el excelente libro *Le théâtre de Japon* de Paul Arnold. Corría el año 1970 y yo regresaba a Bilbao después de fregar platos durante más de medio año en la City londinense. Aún me resonaban los aullidos del Living Theatre en *Antigone* y en *Paradise Now*, así como los del *Marat-Sade* de Peter Brook. En la mochila llevaba un libro sobre Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, publicado por el Odin Teatret dos años antes. Tras una pausa de diez activos años en el Teatro Independiente, mi interés por el teatro oriental resurgió al ser invitado por Eugenio Barba a participar en la primera sesión de la ISTA (International School of Theatre Anthropology) celebrada en Bonn (1980). Posteriormente participé también en la de Copenhague (1996) y en el Simposium de Sevilla (2004) pero fue aquella "prieta" sesión de Bonn la que me dejó más huella. Empezando a las seis de la mañana, allí pasábamos desde las lecciones sobre dirección escénica con Barba al entrenamiento físico-vocal, y de ahí a las prácticas dirigidas por Tsao Chun-Lin (Ópera China), Sanjukta Panigrahi (Danza Odissi de India), Katzuko Azuma (Buyô Kabuki de Japón) y Pasek Tempo (Wayang Topeng de Bali). A esto se añadían las demostraciones de trabajo de algunos actores del Odin, más lecciones de Barba y conferencias de otros expertos, documentales, actuaciones públicas de los maestros orientales, y el trabajo sobre escenas de *Hamlet* con todos los participantes tratando de aplicar las bases técnicas estudiadas. Durante los diez años siguientes continué con mi habitual trabajo pedagógico y de dirección

escénica hasta que fui a Bali para estudiar y vivir durante medio año con el inolvidable maestro Pasek Tempo. Las lecturas sobre Antropología Teatral avivaron mi interés por los entresijos del teatro japonés y fui a Fukuoka, Japón, para estudiar el Buyô Kabuki con Kumiko Okusako y Fujima Haronosuke durante tres meses. Pero, más allá de los espectáculos del Kabuki presenciados en el teatro Hakata-za, lo que tocó alguna desconocida fibra en mí fueron las representaciones del teatro Nô ofrecidas cada fin de semana en el Ohori Park Noh Theater. Aquellas jornadas se extendían desde las nueve de la mañana hasta las cinco de la tarde con varios interludios Kyôgen y, a veces, recitales de danzas o de canto. De todos los teatros orientales conocidos hasta aquel momento, el Nô me pareció a la vez el más distante y el más cercano. Su intensa atmósfera iba más lejos de lo que yo creía posible y varias veces me recorrió un escalofrío por todo el cuerpo sin que pudiera entender su causa concreta. A pesar de la lentitud, incluso de la inmovilidad de algunos momentos, desde el escenario se irradiaba una enorme energía que nunca llegaba a explotar. Asistiendo a diferentes sesiones comprobé que tal energía siempre alcanzaba a toda la sala aunque los cuerpos de los actores fuesen imperceptibles bajo sus máscaras y amplios kimonos. Por mi experiencia en otros teatros orientales, sabía que todo aquello estaba gobernado por leyes muy precisas que merecían un estudio e intuí que si también llegaba a conocer los contenidos del Nô, sus mitos, sus historias y sus personajes, alcanzaría a apreciarlo aún más como arte escénico. Después de participar en un curso del Noh Training Project en la Universidad de Reading y provisto con un enorme bagaje libresco, escribí una tesis doctoral sobre la composición escénica del teatro Nô pero, a medida que avanzaba, me iba haciendo más consciente de que, abordándolo solo desde este punto de vista, estaba reflejando indirectamente una imagen demasiado complaciente, idealizada y aséptica de este teatro. Tratando de verlo desde una perspectiva más cercana y real, me sumergí en la historia de Japón y fui descubriendo todo lo que esa máscara de mujer sonriente nos oculta y lo espurio de muchos tópicos extendidos hoy día.

Debido a los casi doscientos cincuenta años de aislamiento de Japón, ningún occidental tuvo noticia del teatro de este país hasta finales del siglo XIX y los primeros estudios sobre él tuvieron que esperar hasta la primera década del siglo veinte. Pero cuando entró en el mundo teatral, lo hizo con el ímpetu de un torrente represado durante siglos. Primero, los poetas Pound y Yeats, luego los realizadores teatrales Copeau, Meyerhold y Eisenstein, aunque en principio solo conocían este teatro por los libros vieron en él suficientes destellos como para encender su imaginación. Aparte de los estudios literarios, el teatro Nô como

espectáculo comenzó a ser conocido en Occidente a mediados del pasado siglo cuando la incipiente Antropología Teatral se interesó por él. Pero los estudios llevados a cabo en la ISTA se han centrado en la técnica del actor soslayando todos los demás elementos de significación y la importancia de sus tradiciones. Por otro lado, las historias del teatro universal y las Enseñanzas Superiores de Arte Dramático, al menos en España, lo abordan de manera anecdótica y descontextualizada, como si fuera un arte atemporal y preservado de las contingencias de su historia. Este libro pretende completar estas lagunas y servir como manual de consulta para trabajos académicos actuando también como una *semiótica descriptiva* del teatro Nô que es un sistema basado en normas y convenciones muy precisas.

Al elaborar este libro contaba con la investigación realizada para mi tesis doctoral pero en esta ocasión decidí abordar otros temas y tomar un rumbo más crítico. A causa de la escasa atención recibida por el teatro Nô, existe una serie de prejuicios que lo ven como un arte escénico exótico, inaccesible y que lleva pegada la etiqueta de "tradicional" en el sentido de fosilizado o estandarizado, o sea, lo opuesto a la creatividad y a la espontaneidad celebradas en nuestros ambientes teatrales. Pero, en estos mismos ambientes y cuando conviene, se invoca a la "tradicición" como si fuera un mantra encantador, garantía de calidad y de autenticidad por el hecho de haber superado la prueba del tiempo. Existe también una tendencia a asociar el teatro Nô al rito describiendo a sus actores como oficiantes de una religión laica pero con fuerte sabor monástico, todo ello impregnado de un aroma de espiritualidad y apoyado por una retórica de lo inefable. Este halo ha conducido a representarlo en términos propios de la meditación trascendental destacando, sobre todo, su capacidad para producir una intensa energía que despierta asociaciones libres en el espectador, como si fuera un test de Rorschach. Al enfatizar esos aspectos minimizando a la vez la importancia del texto, algunos teóricos han considerado al teatro Nô como si fuera un fenómeno *performativo* más del teatro posdramático. De esta forma se ha caído en el exceso de considerar las historias, los personajes y la poesía del Nô como aspectos secundarios en este teatro. A lo largo de estas páginas se procura aclarar estos malentendidos que han empañado el rostro del teatro Nô o, al menos, dejar planteado el debate en algunos casos. En tal empresa he acudido a enfoques suficientemente consensuados en los campos de la historiografía, la Gestalt, la neuropsicología y la Antropología Teatral. En este sentido, este libro trata de superar las descripciones habituales sobre el Nô, limitadas a los grandes titulares, para presentar su "letra pequeña". Otra de las aportaciones de este libro consiste

en presentar al lector hispanohablante una síntesis del conocimiento sobre el Nô vertido en inglés y en francés sustentada con citas traducidas de esos idiomas. Espero, con ello, complementar las escasas publicaciones sobre el teatro Nô existentes en español y de las cuales también doy constancia.

El ideograma 能 empleado para escribir "Nô" significa "habilidad", "oficio", "talento" y se puede afirmar que el teatro Nô es el arte escénico en que todos los elementos escénicos actúan más íntimamente interrelacionados. En este libro se practica una delicada cirugía en el organismo vivo del Nô, separando artificialmente cada aspecto para examinarlo minuciosamente. A la vez, se sigue un orden que permita ir relacionando cada nuevo tema con lo ya visto hasta obtener la imagen del Nô como un "teatro total". Por este motivo es inevitable incurrir en ciertas reiteraciones que el lector sabrá excusar.

El capítulo I ofrece una amplia panorámica del contexto político, cultural, mítico, religioso y artístico en el que surgen el Nô y las demás artes escénicas japonesas hasta hoy, así como su evolución y sus relaciones con el poder político. Para comprender el presente es necesario conocer el pasado pero la historia real de Japón está fuertemente condicionada por los mitos. Por eso, desde el comienzo de este libro se trata de aclarar el papel de los mitos que han forjado una imagen deformada de Japón, a sí como los intereses a los que han servido algunos estereotipos como la espiritualidad Zen, el *bushidô*, los samuráis, y la ritualización del Nô muy influyentes en la idea que se tiene de este arte. Este capítulo también proporciona una perspectiva de Japón en el contexto mundial y a través de ese magma histórico se traslucirán los rasgos más sobresalientes de la idiosincrasia japonesa, contribuyendo así a que el lector comprenda mejor sus artes escénicas también desde este punto de vista.

En el capítulo II se describen los cánones que funcionan en la profunda y compleja organización del Nô dándole vida, así como otros principios de la estética japonesa que también influyen en este teatro haciendo de él un arte escénico excepcional y único en la Historia del Teatro Universal. Este estudio preliminar es indispensable para poder comprender adecuadamente todos los demás aspectos que se irán viendo a lo largo de este libro.

El capítulo III se encarga de la literatura del Nô que merece especial atención por ser inmerecidamente desconocida teniendo en cuenta que en ella se contiene la esencia de la espléndida poesía y de la narrativa del periodo clásico. En este capítulo se procede a un análisis dramático de las obras en general, desde su estructura formal, sus géneros y clasificaciones, las fuentes literarias, el lenguaje

y la poesía, los temas y los motivos literarios, la acción dramática con su peculiar uso del espacio/tiempo y los tipos de conflictos de sus personajes. Todo ello viene ejemplificado con la traducción íntegra de la emblemática obra *Funa-Benkei* y la descripción de los argumentos de cuarenta y dos obras con sus diálogos principales a fin de proporcionar al lector una guía orientadora al presenciar una representación de este teatro.

En el capítulo IV se aborda la composición escénica del Nô estudiando por separado cada uno de los elementos escénicos materiales, desde los que conforman el espacio escénico hasta los objetos, el vestuario, los abanicos, la música y el canto, y dando una idea de la forma en que se orquestan en el espectáculo. Las máscaras ocupan un lugar de honor por ser tan características del Nô y porque han ejercido una influencia notable en el teatro occidental a través de algunos innovadores como Gordon Craig, Ezra Pound, W. B. Yeats y Jean-Louis Barrault. También inspiraron toda una línea de pedagogía teatral que arranca con Jacques Copeau, Charles Dullin, y culmina con Jacques Lecoq.

El capítulo V se centra en el arte del actor, cerrándose así el círculo y completando la imagen del Nô. Comienza por una descripción de los aspectos más técnicos como son los patrones de movimiento, *kata*, analizando sus funciones y significados, así como las repercusiones que todo esto también ha tenido en realizadores y pedagogos como Eugenio Barba, Anne Bogart, Peter Brook, Yoshi Oida, y Tadashi Suzuki, hasta llegar a los conceptos estéticos, éticos y filosóficos aportados por Zeami hace más de seiscientos años. A fin de acercar al lector a ellos, se presenta una síntesis de los nueve tratados más importantes de Zeami contrastados con las ideas y procedimientos más significativos del teatro occidental como son los de Constantin Stanislavski, Mijaíl Chéjov, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Étienne Decroux y Jerzy Grotowski. Resultará sorprendente comprobar que en muchos casos las ideas de Zeami coinciden con las de estos mientras que en otros casos hay unas diferencias lógicas. Finalmente, se plantea un debate en torno a la recepción del espectador en el teatro Nô y se aporta un glosario que facilite una comprensión rápida de los términos básicos.

Este estudio viene acompañado de notas a pie de página y se ha procurado ilustrar los temas más "visuales" mediante gráficos y dibujos. Se distingue en cursiva los términos más peculiares del teatro Nô, así como los títulos de las obras literarias y aquellas palabras que revisten una especial significación en la cultura japonesa. Las consonantes y las vocales se pronuncian casi igual que en castellano. La "g" delante de e o de i se pronuncia como "gue" o "gui" en