

KAKYO: EL ESPEJO DE LA FLOR

ZEAMI MOTOKIYO

Traducción del japonés, notas y comentarios de

KAZUYA SAKAI

El Colegio de México

Notas sobre El espejo de la Flor

EN EL SEGUNDO período de producción de Zeami Motokiyo (1363-1443), surge como su creación máxima *Kakyō*, *El espejo de la Flor*, compendio de ensayos teóricos sobre la estética, la poética y el entrenamiento del actor en el teatro Noh. Terminado de redactar en 1424, tras largos años de elaboración, posee un carácter especial que lo diferencia de su primera obra teórica, *Kadensho*, *El libro de la transmisión secreta de la Flor*. Como es sabido, *Kadensho* fue conocido 18 años después de la muerte de su padre, Kannami Kiyotsugu (1333-1384), y se puede considerar como un compendio de las enseñanzas recibidas de su padre; por tanto, muchos de los puntos de vista de Zeami sobre estética, adiestramiento del actor y puesta en escena en el Noh fueron concebidos sobre ideas de su propio padre, aunque es de suponer que Zeami pudo perfeccionar y profundizar en ese lapso de cerca de 20 años los mismos temas. No obstante, es legítimo pensar en *Kadensho* como un producto de Kannami más que de Zeami, pues él mismo se encarga de aclarar en las notas finales de *Kakyō*: “Estas (las de *Kadensho*) son las notas que me ha sido dado consignar por escrito y estudiar, durante más de 20 años, en relación a los diversos aspectos del arte de mi padre”. Sin embargo, a continuación del mismo párrafo aclara que:

...en este libro, *El espejo de la Flor*, yo, Zeami, he reagrupado desde la edad de los cuarenta años, hasta mi vejez (Zeami tenía unos 62 años), seis artículos y doce notas sobre la manera y las reglas que conducen a ser dueño de este arte, redactados en el mismo orden que acudieron a mi mente, a fin de dejarlos registrados como recuerdo de mi arte...

es decir, afirma la originalidad de sus ideas. Podemos por lo tanto apreciar, en este corto ensayo, la madurez alcanzada por Zeami, considerado como el más notable autor y teórico de toda la historia del teatro japonés. Por lo tanto, de su veintena de ensayos teóricos sobre el Noh, *Kakyō* se constituye en una de las referencias más significativas para la apreciación del desarrollo de sus ideas desde *Kadensho*.

La segunda etapa en la producción teórica de Zeami coincide con la época del shogún Yoshimochi, que fue hostil tanto a Zeami (éste había gozado de la protección incondicional del shogún anterior, Yoshimitsu) como al Noh del *sarugaku* en general, y protegió al actor del *dengaku*, Zōami. No obstante, se sabe que a pesar de la hostilidad oficial, la compañía de Zeami (la escuela Kanze) alcanzó una popularidad increíble entre la gente del pueblo. Alrededor de sus 60 años, Zeami tomó los hábitos de la secta Zen y dejó la dirección de su escuela a su hijo mayor, Motomasa —a quien dedicó *Kakyō*—. El ingreso de Zeami a la secta Zen es un hecho significativo que explica el fuerte influjo tanto de la filosofía como del lenguaje Zen en sus escritos de entonces. Podemos decir que ésta fue la época más productiva de Zeami, no sólo por la amplitud —cerca de 10 obras— sino por la calidad profunda de sus escritos. A esta serie pertenece asimismo *Shikadōsho*, *El libro del camino de la Flor suprema*, que dimos a conocer en español recientemente,¹ *Nikyoku santai ezū*, *Estudio ilustrado de los dos elementos y los tres tipos* y *Nohsakusho*, *La poética del Noh*.

Hacia 1418, Zeami ya había escrito un libro conocido como *Kashū* (*El aprendizaje de la Flor*), en el que incluía gran parte de los capítulos de *Kakyō*. *Kakyō* es la exposición sistemática de una vivencia práctica surgida del aprendizaje y estudio del Noh, combinada con un elaborado concepto filosófico —zenista en este caso— sobre el arte teatral.

El libro se divide en seis artículos y doce notas. En los seis primeros artículos trata sobre las normas de actuación —incluyendo el canto y la danza—; comienza con consideraciones sobre el canto y la emisión de la voz, partiendo del “ki” (aliento); sigue con las relaciones entre cuerpo y espíritu como base para el desarrollo de una acción unitaria, y llega a una

¹ *Estudios Orientales*, El Colegio de México, vol. III, núm. 2, 1968, pp. 160 ss.

colaboración dialéctica en la contraposición de los movimientos del cuerpo con el de los pies. Luego hace mención al problema de la transición entre música, danza y "monomane" (imitación). Los capítulos "Primero hacer oír, luego hacer ver", y "En primer lugar identificarse plenamente con el personaje, luego mimar bien sus gestos", hablan claramente de su preocupación por la mímica; en cambio, en "La danza tiene por raíz el canto", expone sus principios sobre la danza y afirma que el canto es la base de la danza —principio que posteriormente cobraría aún más énfasis en Zeami—. Más adelante desarrolla su concepto de la "visión objetivada", una de las teorías más sorprendentes tanto desde el punto de vista filosófico como práctico, y que consiste en la posibilidad del control absoluto que podría ejercer un actor experimentado sobre su cuerpo y sus movimientos a través de la fuerza de su mente. De estos seis artículos se desprende, como lo anotara Nishio Minoru oportunamente,² que Zeami sistematiza los fundamentos de la actuación sobre la base del canto y la danza con respaldo de la mímica; significa que Zeami concebía el arte del Noh como una unidad total de estos tres elementos, pero poniendo énfasis en la danza y el canto como medio para destacar la belleza oculta, el "yūgen", aunque de ese modo convirtiera al Noh en una especie de drama-danza en detrimento de los elementos dramáticos propiamente dichos.

De las doce notas contenidas en *Kakyō*, las dos primeras tratan el problema de la puesta en escena y las dos siguientes se refieren a la técnica de actuación, donde apreciamos una notable profundización de los puntos de vista expuestos en *Kadenshō*, que la madurez del autor logra objetivar. En las siguientes cinco notas Zeami analiza, desde diversos ángulos, el problema de la "forma" que surge como consecuencia del entrenamiento; aquí constatamos su insistencia en la idea zenista del no-hacer, así como de la mente que rige el trabajo del actor. Zeami tampoco olvida el problema de la crítica y del público, que según él forman la trilogía de elementos que hacen posible el teatro: es decir, la obra, los actores y el público. En las notas "Sobre la mente única que reúne en sí todas las fuerzas de la expresión artística", y "De lo maravilloso", se hace

² *Karonshu, Nohgakuronshu*, vol. LXV, *Nihon bungaku taikei*, Iwanami, Tokio, 1961, p. 322.

patente la influencia del budismo Zen en lo que concierne a la acción de la mente, ya que considera que sin ésta, un actor no puede ir más allá de la mera forma de la belleza aparente, y mucho menos lograr un Noh que pueda estimarse “maravilloso”. Es interesante anotar, en relación a este punto, las diferentes categorías que establece Zeami para los actores. En “El secreto final”, plantea dos problemas de importancia: conocer el Noh y mantener el espíritu de los comienzos, no referida simplemente a los comienzos de una carrera sino a todos los comienzos de las diversas etapas de la vida de un actor. En un resumen forzado podríamos concluir que Zeami insiste en la necesidad de aprehender la esencia del Noh a través del entrenamiento constante desde los comienzos hasta el fin de la carrera de un actor. Como él mismo dijera, “si bien existe un fin para la vida, no lo existe para el arte del Noh”. Podríamos entender que para Zeami, el Noh no era simplemente una forma teatral, sino un camino para alcanzar la iluminación, el *satori*.

Sobre la traducción

La presente traducción de *Kakyō*, *El espejo de la Flor*, está basada en el texto incluido en *Karonshū, Nohgakuronshū* (Colección de teorías poéticas y del teatro Noh), Vol. LXV, *Nihon koten bungaku taikei*, Iwanami, Tokio, 1961, revisada y comentada por Nihio Minoru (en las Notas aparece como NKBT); se consultaron además *Zeami jurokubushū hyōshaku*, Vol. I, de Nose Asaji, Iwanami, Tokio, 1958 (en las Notas aparece como ZJH) y *Zeami, La tradition secrète du Nō*. Gallimard, París, 1960, traducida y comentada por René Sieffert (SIEF en las Notas).

En la traducción de palabras y pasajes oscuros, se ha seguido el criterio de NKBT, pero se ha procurado incluir las distintas opiniones en las notas.

I. PRIMERO, EL TONO; SEGUNDO, EL ALIENTO;
 TERCERO, LA VOZ. EL MODO DE EMITIR LA VOZ
 PARA EMPEZAR A CANTAR ¹

Es el *aliento* ² el que regula el tono correcto para empezar a cantar. Si después de escuchar atentamente el tono de la flauta, se ajusta éste al *aliento* y se emite la voz para el canto inspirando profundamente y cerrando los ojos, esa voz se ajustará al tono de la música. Si, por el contrario, se entona sólo de oído sin tener en cuenta el *aliento*, será difícil que la voz recree cabalmente el tono buscado. Se debe entonar después que se ha recogido el tono en el *aliento*. Por eso se establece la regla: "Primero el tono, segundo el *aliento* y tercero la voz".

También se dice que para cantar es necesario retener el tono en el *aliento*, ajustar la voz a ese tono y articular claramente las palabras. En cuanto a las modulaciones ³ que no aparecen en el texto, serán auxiliadas con los movimientos de la cara.⁴ Se debe tener esto constantemente presente y considerarlo con el mayor cuidado.

Kyu y *sho*,⁵ en orden ascendente o descendente, con los que se forma el dibujo melódico, llevan el nombre de "notas". *Kyu* es el principio femenino *yin* es decir, correspondiente a "tierra" en relación a "cielo" a *ryo* en relación a *ritsu*, o "aliento

¹ Este capítulo se encuentra casi íntegramente en la primera parte de *Ongyoku-kowadashi kuden* (*Transmisión secreta de la música y el canto*), del mismo Zeami. Para poder traducir legiblemente este capítulo, como el xvii, *Del canto*, se requiere un amplio conocimiento de la música sino-japonesa y esclarecer las múltiples oscuridades del texto que incluso los mismos musicólogos japoneses no parecen haber descifrado por completo. Por lo tanto, la traducción de este capítulo es conjetural.

² Siguiendo el ejemplo de SIEF se traduce *ki* por "aliento", a falta de otro término más adecuado. *Ki* (*ch'i*, en chino) no es sólo el aliento sino un aliento con espíritu, o el que emana del espíritu y no simplemente de los pulmones. Se debe entender, en términos generales, como el aire inspirado conservado en los pulmones que se espira en el momento propicio para la emisión de la voz.

³ *Modulación* (*kyoku*). Término que también se traduce como "pieza", "obra", "arte" o "elemento".

⁴ Se debe referir seguramente al movimiento de la cabeza como consecuencia del esfuerzo para emitir la voz.

⁵ Las dos primeras notas de la gama, basadas en terminologías chinas, que Zeami hace coincidir con los dos elementos básicos de la música sino-japonesa, los *ryo* y *ritsu*.

espirado” en relación a “aliento inspirado”. *Sho*, que corresponde al principio masculino *yang*, sería de este modo “ciclo”, *ritsu* y “aliento inspirado”. Al empleo armónico de *ryo* y *ritsu* en orden ascendente o descendente se le llama dibujo melódico.

Musicalmente hablando, hay cinco “notas” y doce diapasones,⁶ de los cuales seis son *ryo* y los otros seis *ritsu*.

II. PONER EN MOVIMIENTO LA MENTE A DIEZ DÉCIMOS, EL CUERPO A SIETE DÉCIMOS ⁷

El principio “poner en movimiento la mente a diez décimos, el cuerpo a siete décimos” se realiza con el dominio total de las técnicas de actuación aprendidas del maestro —como extender la mano,⁸ o mover los pies—, para, una vez alcanzada la perfección, ejecutar movimientos con cierta reserva en oposición al movimiento natural que dicta la mente. Si el cuerpo, en cualquier acción mínima, no se entrega por completo a la mente del actor, éste se convierte en *substancia* y la mente en *efecto secundario*.⁹ Este principio se aplica no sólo a la danza y al *hataraki*¹⁰ sino a cualquier otra clase de actuación. Este tipo de actuación despertará el interés de los espectadores.

III. A MOVIMIENTO VIGOROSO DEL CUERPO, PISADAS MODERADAS; A PISADAS VIGOROSAS, MOVIMIENTO MODERADO DEL CUERPO ¹¹

Esta regla se basa en una idea similar a la del movimiento de la mente que hemos mencionado en el capítulo anterior.

⁶ El octavo comprende doce diapasones, seis masculinos y seis femeninos y cada uno de esos diapasones puede, teóricamente, constituir la primera nota de una gama pentatónica.

⁷ Aquí Zeami define los principios básicos de lo que él entiende por mímica o imitación, que no es de ninguna manera “realista”. Ver Cap. ix.

⁸ *extender la mano (te o sashi)*. *Sasu* es una de las formas de movimiento de la danza, que consiste en extender la mano hacia adelante.

⁹ *efecto secundario (yō, o yū)*. “Manifestación”, “aparición”, “interpretación”. Ver *Shikadōsho*, Cap. v, “Esencia y manifestación”, *Estudios Orientales*, Vol. III, núm. 2, El Colegio de México, 1968, p. 169.

¹⁰ *hataraki*: se puede interpretar de dos maneras: 1) mímica y movimiento en general y 2) danza que muestra la belleza del vigor acompañado de la música.

¹¹ En este capítulo Zeami amplía y precisa lo ya enunciado en el Libro VI de *Kadensho*.

Si el cuerpo y los pies se mueven con la misma intención, la actuación parecerá ruda, pero si en el momento en que se emplea el cuerpo con vigor, se suavizan las *pisadas*,¹² los movimientos expresarán violencia pero no rudeza. Por el contrario, si el actor utiliza pisadas fuertes acompañadas de movimientos pausados con el cuerpo, las pisadas sonarán altas, mas la actuación no resultará ruda debido a la suavidad de los movimientos del cuerpo. Como el efecto visual y auditivo difieren en su naturaleza, se crea una armonía de los dos elementos¹³ —movimiento del cuerpo y el sonido de las pisadas—, y por consiguiente el espectador se sentirá atraído por la actuación.

En principio, el estudio de las llamadas *pisadas* no se debe efectuar a través de los movimientos de la danza sino de los otros como el *hataraki* o la mímica.

IV. PRIMERO HACER OÍR, LUEGO HACER VER

La *manera* de toda mímica consiste en la interpretación de un texto por medio del gesto. No obstante, suele suceder que un actor al interpretar, entregue simultáneamente gestos y canto, o peor aún, que los gestos se adelanten a las palabras. En ese caso lo auditivo y lo visual se invierten y la actuación pierde su efecto. Si se actúa de tal manera que el público oiga primero el texto y luego vea la interpretación ligeramente retrasada, en el instante mismo en que la impresión auditiva es reemplazada por la impresión visual, se logra como resultado una actuación perfecta y satisfactoria.

Tomemos por ejemplo la mímica de “llorar”: si después de que el público oye la palabra “llorar”, el actor hace el gesto de llevarse la manga delante del rostro, se logra una buena actuación. Pero si el actor hace la misma mímica antes de que el público oiga claramente la palabra “llorar”, ésta se prolongará más allá del gesto y por consiguiente, la actuación terminará con la palabra: el resultado será un espectáculo in-

¹² *pisadas* (*ashi* o *fumu*; *ashibumi*). Se trata de los pasos que se dan en el escenario y no “pasos” de un baile. En el siguiente capítulo Zeami explica en qué consisten las *pisadas*. SIEF traduce como *appels du pied*.

¹³ Se debería entender por danza y canto, es decir, el elemento visual y auditivo, pero nos parece más adecuado interpretarlo como movimientos del cuerpo y *pisadas*.

congruente. Por esta razón conviene terminar la actuación con el gesto y en ella se basa la regla de “Primero hacer oír y luego hacer ver”.¹⁴

V. EN PRIMER LUGAR IDENTIFICARSE PLENAMENTE CON EL PERSONAJE, LUEGO MIMAR BIEN SUS GESTOS

“Identificarse plenamente con el personaje” quiere decir dominar todas las mímicas de los diversos tipos del teatro Noh. Por ejemplo, si se interpreta el papel de un anciano, se debe tratar de representar el aspecto esencial de la “vejez”, curvando el cuerpo, marcando pasos inseguros o extendiendo o retirando la mano con suma discreción. Antes que nada se debe componer el aspecto externo del personaje, luego ejecutar la danza e interpretar las acciones y el canto que concuerden con esa figura. Si se interpreta a un personaje femenino, se debe tratar de arquear ligeramente la figura, de hacer movimientos mesurados de la mano, de mover suavemente todos los miembros del cuerpo con delicadeza, eliminando los aspectos violentos de la mente y el articular el cuerpo con flexibilidad. Después se interpretarán los *actos*¹⁵ como la danza, el canto y los ademanes que emanen de la figura femenina creada. Si se trata de interpretar un carácter impetuoso,¹⁶ se debe actuar con violencia interna y mantener una postura que revele la fuerza del cuerpo.

Estudiar, en primer lugar, la manera de identificarse plenamente con el personaje deseado y, luego, interpretar los actos que corresponden al personaje creado, son reglas que se deben aplicar a toda *actuación*.¹⁷

¹⁴ se debe entender que en la época de Zeami, en las nuevas piezas, era mejor que el gesto ilustrara la palabra, es decir, que el gesto viniera después de la palabra, a diferencia de la simultaneidad de gesto y palabra del Noh actual.

¹⁵ *actos (waza)*. Denominación general para la actuación, sea en la danza, el canto, la mímica o el *hataraki*.

¹⁶ *carácter impetuoso (ikareru koto)*. Se refiere a la mímica impetuosa y vigorosa de las piezas de demonios, del quinto grupo.

¹⁷ *actuación (waza)*, equivalente a “acto” (nota 15) o “mímica”.

VI. LA DANZA TIENE POR RAÍZ EL CANTO ¹⁸

Si la danza no emana del canto, no puede llegar a emocionar. El instante preciso en que la impresión dejada por el canto ¹⁹ es reemplazada por la danza, posee sin duda un poder maravilloso. Por otra parte, en el momento mismo en que la danza finaliza, ²⁰ se logra un *grado* de calidad en el cual la impresión que deja se funde con la emoción debida al canto.

Ahora bien, se dice que la danza y el canto provienen de los órganos internos que contienen la budeidad. ²¹ En principio, los alientos que surgen de los cinco órganos, ²² repartiéndose en cinco categorías, producen cinco notas y seis diapasones. Los tres diapasones *shōjō*, *ōshiki* e *ichikotsu* son *ritsu*, los otros dos, *hyōjō* y *banshiki* son *ryo* y en cuanto al restante, *mujō*, que procede a la vez de las dos voces *ritsu* y *ryo*, es la voz derivada *yū*. Así, la emisión de la voz que procede de los cinco órganos pone en movimiento las cinco partes del cuerpo, y ese movimiento que produce el cuerpo, es el origen de la danza.

Por otra parte, existe también lo que se llama “diapasones del tiempo”. ²³ Son los que se distribuyen sobre las cuatro estaciones y se relacionan a las doce horas del día y de la noche,

¹⁸ Aquí se explica lo que ya había enunciado en el Libro VI, 2, de *Kadenshō*, “La acción nace del canto”.

¹⁹ *canto (issei)*. Al parecer, antiguamente se denominaban *issei* (literalmente “la primera voz”) a todo tipo de canto y recitado poético, incluyendo al canto que precede a la danza, que es el *issei* como se entiende actualmente.

²⁰ *en el momento mismo en que la danza finaliza (mai osamuru tokoro)*. Generalmente una danza finaliza con el mismo *issei* o recitado poético que se canta antes de comenzar la misma.

²¹ *budeidad (Nyoraizō)*. Señala al Buda Tathāgata, pero aquí se debe entender como *busshō (buddhāta)*, o la naturaleza del Buda en general, de acuerdo al budismo Mahāyana.

²² En el medioevo era costumbre relacionar los cinco órganos con las cinco notas o los seis diapasones.

²³ *diapasones del tiempo (toki no chōshi)*. La expresión es oscura. Se supone que Zeami, haciendo uso de un término propio del *gagaku*, música de la corte, y otras teorías musicales sino-japonesas, intenta decir que la nota dominante del canto se debe efectuar de acuerdo al momento, al tamaño del lugar y a la cantidad de la audiencia, es decir, teniendo en consideración los efectos prácticos, y no, como ortodoxamente se interpreta, que los diapasones del tiempo tienen que estar de acuerdo a las estaciones, los días y noches y a las horas.

respectivamente; cada uno de los diapasones son *sō*, *ō*, *ichikotsu*, *hyō* y *ban*. Otros dicen que los “diapasones del tiempo” son los momentos en que los habitantes celestiales se entregan a la danza y al canto y cuando los modos de percepción auditiva celestiales se comunican con este mundo terrenal y se establece un acorde. Ya que en el cielo no puede existir ninguna indeterminación en cuanto a las épocas convenientes a la danza y el canto, parece aceptable que las dos teorías sean fundadas. En relación a esto, tenemos el caso de la danza Suruga:²⁴ la historia de la mujer celestial que, habiendo descendido del cielo, dejó, como recuerdo, una danza y un canto. Este es el origen de esta pieza secreta tradicional, pero los detalles son demasiado numerosos como para anotarlos aquí.

En resumen, lo que se debe tener presente es el hecho de que la danza no puede suscitar la emoción del espectador si no cuenta con el pleno apoyo del canto. Aun en el caso de una danza común, a la que el actor está acostumbrado, si se ejecuta, por ejemplo, con la melodía de un *kusemai*,²⁵ dará buenos resultados pues tiene el apoyo de esa música y el canto. Por otra parte, no se puede bailar sin el concurso del ritmo de la flauta y de los tamboriles. ¿No prueba esto que la danza tiene la necesidad de contar con el apoyo de una melodía?

Se dice además que para la danza existen cinco *modos*²⁶ de ejecución que serían: 1) el *modo* del gesto; 2) el *modo* de la danza; 3) el *modo* combinado; 4) el *modo* que hace del gesto la *sustancia* y 5) el *modo* que hace de la danza la *sustancia*.

1) El “*modo* del gesto”²⁷ consiste, partiendo de la acción de juntar las manos,²⁸ en mover las cinco partes del cuerpo,

²⁴ *danza Suruga (Surugamai)*. Antigua danza japonesa, conocida como *azuma asobi* (“divertimiento de las provincias orientales”). Esta leyenda de la mujer celestial dio origen a la pieza *Hagoromo (El manto celestial)*.

²⁵ *kusemai*. Danza rítmica acompañada de canto que estuvo de moda en la época de Kannami y que éste la introdujo en el teatro Noh. Fue una de las grandes innovaciones que efectuó Kannami para darle más ritmo tanto a la danza como al canto del Noh.

²⁶ *modos (chi)*. Término Zen que significa “saber”, y por derivación se llegó a interpretar como “método”, “modo”, “medio” y “procedimiento”.

²⁷ *gesto (te)*. Lit., “mano”, por extensión, todo lo que en la danza es movimiento de los miembros.

²⁸ *juntar las manos (gasshō no te)*. Generalmente, el primer movimiento de la danza consiste en extender los brazos hacia adelante, con las manos juntas, acción que actualmente se denomina *tappai*.

tender o retirar las manos. Es decir, se trata de estudiar los pasos a seguir para ordenar una danza siguiendo la progresión “introducción, desarrollo y finale”.

2) El “modo de la danza”²⁹ —aunque también el “gesto” que hemos mencionado antes es “danza”— es el procedimiento que permite, sin movimientos de manos ni pies y haciendo del solo encanto de la figura la *sustancia*, producir una apariencia del *estilo absoluto* del gesto.³⁰ Para ofrecer un término de comparación, sería como la apariencia que representa el pájaro con las alas extendidas cuando se deja llevar por el viento.

3) El “modo combinado” consiste en integrar en la progresión “introducción, desarrollo y finale” del “modo del gesto”, el “modo de la danza”. El gesto define el llamado *estilo adornado*³¹ que resalta la belleza, la danza, el *estilo desnudo*³² que oculta la belleza y la combinación armónica de ambos produce un efecto visual perfecto que cautiva al espectador. Es decir, el “modo combinado” consiste en la ejecución de una danza teniendo presente el espíritu de los procedimientos mencionados.

4) El “modo que hace del gesto la *sustancia*” es, dentro de la combinación armónica de los *estilos adornados y desnudo*, la *manera* de hacer del “gesto” la *sustancia* y de la danza la *manifestación*.

5) El “modo que hace de la danza la *sustancia*” es, tal como se lo denomina, la *manera de hacer* de la danza la *sustancia* y del gesto la *manifestación*. Esta es la forma más allá de la forma; la *forma absoluta*.³³

²⁹ *danza (buchi)*. Aquí Zeami utiliza un término poco común para designar danza, quizá porque se trata, como explica más adelante, no de la danza en sí, sino de todo lo que, en la danza, no es movimiento, es decir, la actitud general del cuerpo.

³⁰ *estilo absoluto del gesto (mushu mufū)*. Lit., “el no-estilo del no-gesto”. El uso del prefijo negativo *mu* (“nada”, “no ser”) es común en el Zen, y Zeami lo emplea a menudo para expresar lo inexplicable, lo absoluto, lo que está más allá de los sentidos y del intelecto. En este caso, debemos entender la danza despojada de los movimientos típicos de la danza, sin gestos y sin una belleza aparente.

³¹ *estilo adornado (umonfū)*. Lit., “el estilo que tiene diseño”, es decir, el estilo que muestra la belleza exteriormente, como un tejido con dibujos.

³² *estilo desnudo (mumonfū)*. Lit., “el estilo despojada de diseño”, es decir, el estilo que guarda interiormente la belleza. También es posible traducirlo como “estilo despojada” o “estilo absoluto”.

³³ *forma absoluta (mushi)*. Lit., “sin forma”. Cf. la nota anterior.

Si relacionamos estos *modos* de danza que hemos mencionado con la interpretación de los “tres tipos”, podríamos decir que al tipo masculino, esto es, el papel del anciano y guerrero, correspondería el “modo que hace del gesto la *sustancia*”, y al tipo femenino podría convenir el “modo que hace de la danza la *sustancia*”. Es importante tener en cuenta el aplicar la danza que mejor concuerde con el personaje.

Por otra parte, también se dice en relación a la danza: “Los ojos delante, la mente detrás”, o sea “Fijad vuestros ojos delante de vosotros mismos y disponed de vuestra mente detrás”. Esta es una precaución que se debe tomar en cuenta en la *manera* del “modo de la danza”, que ya hemos mencionado. La imagen del actor, o sea la que se ve desde el auditorio, es la *visión objetivada*; ³⁴ y lo que ve el actor con sus propios ojos es la *visión subjetiva*; ³⁵ no es de ninguna manera una *visión* el que uno mismo se pueda ver a distancia. Ver una *visión objetivada* significa convertirse en público y ver con los ojos del público. Así, se puede tener una *visión global* de la imagen de uno mismo, y si uno tiene esa *visión global*, quiere decir que uno puede ver de izquierda a derecha, de adelante a atrás.

Lo que uno puede ver con sus propios ojos se limita, ciertamente, al frente, derecha e izquierda, pero no su propia espalda. Al no poder verse a sí mismo desde atrás, se puede pasar por alto ciertos aspectos triviales visibles al público. Por lo tanto, se debe tener el dominio de la *visión objetivada*, es decir, identificarse con el público y, de esa manera, adquirir un conocimiento visual de aquellas partes del cuerpo que uno mismo no puede verse, para llegar a componer una silueta graciosa en la cual las cinco partes del cuerpo deberán estar armónicamente coordinadas. ¿No es esto disponer la mente detrás de sí? Insisto sobre este punto: el actor debe tener una *visión objetivada, global* en la medida que sea posible; tener en cuenta que el ojo no ve el ojo ³⁶ y actuar como si estuviera viéndose a sí mismo desde todos los ángulos con los ojos de la mente. De esta manera, evidentemente, se llega a ejecutar una danza graciosa

³⁴ *visión objetiva (riken no ken)*. Lit., “la visión alejada”, o “la visión desprendida”. Significa que uno se convierte en objeto de sí mismo. Cf. *Estudios Orientales, op. cit.*, p. 169, Nota 32.

³⁵ *visión subjetiva (gaken)*. Lit., “visión personal”.

³⁶ Un dicho de uso frecuente en la época de Zeami; significa que el ojo de uno da una idea deformada de uno mismo.

y bella como la flor y adornada de joyas.³⁷ Se dice en el *Tambankan*:³⁸ “En todo, hasta en la danza y el *hataraki*, es preciso tener control de la derecha e izquierda, de adelante y de atrás”.

Hasta aquí, seis artículos.

VII. DE LA INTUICIÓN DEL MOMENTO PROPICIO PARA CANTAR

Existe el momento propicio para entonar el *sashigoto*³⁹ o el *issei*⁴⁰ cuando se entra en escena. El actor no debe adelantarse ni atrasarse. El sutil instante en que el actor, después de salir de su camerino, se detiene en el puente e intuye que todo el público está esperando que uno comience a cantar, es el momento propicio en el que debe empezar a entonar. Dicho de otra manera, el actor, porque siente que el público lo está esperando, experimenta al mismo tiempo la intuición del momento propicio para empezar a cantar. Este momento no se puede dejar pasar porque la tensión del público cedería y el canto no encontraría eco en el sentimiento de la concurrencia. Podemos decir simplemente que el momento propicio es la *disposición*⁴¹ de los espectadores o el instante crítico que el actor debe intuir. Es decir, lo esencial de la función reside en el

³⁷ En otras palabras, una danza que tiene el *yūgen* (encanto sutil), comparable con la belleza de la flor o de las piedras preciosas.

³⁸ De acuerdo con los especialistas, se supone que era algún tratado esotérico de la época. *Tambankan*, lit., “el que lleva una tabla sobre la espalda”, o sea un tonto que solamente ve de frente y no se da cuenta de lo que pasa a su alrededor. Término coloquial de la dinastía Sung utilizado con frecuencia por los zenistas. Tal vez Zeami quiso decir: “no se debe pensar que la danza se ejecuta tal como indican las normas, como si el bailarín fuera un *tambankan*, sino que hay que usar los ojos de la mente para tener un control perfecto de sí mismo”.

³⁹ Denominación de una parte del texto Noh. El sentido no es muy claro en este contexto, aunque es evidente que no puede ser sino un elemento inicial del papel del *shite*.

⁴⁰ Ver nota 19. El *issei*, en este caso, señalaría el canto que entona el *shite* en el puente antes de entrar en el escenario propiamente dicho. Está compuesto por más de dos versos de 5 y 7 sílabas, y se canta pausadamente.

⁴¹ *disposición* (*ki*). Es el mismo *ki* de “aliento” (ver Nota 2). En este contexto es el “aliento” de los espectadores que están esperando la actuación del actor, “a la expectativa”.

poder que el actor demuestre para captar y atraer la atención de la concurrencia.

En principio, se debe entonar el *issei* cuando se hayan recorrido las dos terceras partes del puente, y cuando se llegue al límite con el escenario propiamente dicho, se deberá entonar la segunda copla.⁴² En cuanto a la dirección y ángulo del rostro, se tomarán como punto de referencia los lugares de honor, pero sin mirarlos fijamente. En general, es menester que el porte del rostro concuerde con el de una persona noble que se tomará como punto de referencia. Al representar un espectáculo Noh, en un lugar cubierto en un banquete, se orientará la cara tomando como punto de referencia el rostro de la persona más importante allí presente, pero teniendo en cuenta de no mirarlo fijamente. En cuando al lugar de las manos en la danza, se debe adaptar los movimientos de las mangas en relación a la inclinación de la cabeza.⁴³ Si se observan estas reglas, ya sea en una gran sala, en un lugar cubierto o en un banquete, los movimientos se adaptarán a la compostura general del cuerpo.

Cuando el actor está de pie en el escenario, deberá situarse a un tercio de distancia de la parte posterior donde se encuentra ubicada la orquesta, es decir, se debe colocar de manera de dejar aproximadamente los dos tercios del escenario delante de él. Esta misma regla se puede aplicar a la danza, esto es, se debe empezar y terminar de danzar dejando detrás alrededor de un tercio del escenario. Cuando la representación tiene lugar en un espacio amplio, es menester que el actor trate de acercarse lo más posible al palco de honor, pero si el espacio es pequeño, al contrario, debe guardar una cierta distancia y no acercarse demasiado. En especial, si se trata de una función en un lugar cubierto, es preciso que el actor interprete a una mayor distancia de las personas distinguidas, y que tenga presente en lo que se refiere al canto, que ésta es una de las ocasiones propicias para cautivar el espíritu de los asistentes; por lo tanto, si el adelantarse es malo, el dejarlo pasar sería aún peor. Para empezar a cantar hay que captar el instante pre-

⁴² *la segunda copla (ni no ku)*. La segunda parte, compuesta por 7-5, 7-5 sílabas, de un *issei* regular.

⁴³ Significa que los movimientos tienen que estar en proporción directa con el ángulo de la cabeza; por ejemplo, cuando el actor levanta el brazo, tiene que mirar, proporcionalmente, hacia arriba.

ciso en que la gente está en un estado de espera e imponer calma a su espíritu y a su oído. En ese momento, se debe elevar la voz de acuerdo al principio de "Primero el tono, segundo el aliento y tercero la voz".

VIII. DE LA PROGRESIÓN: "INTRODUCCIÓN, DESARROLLO Y FINALE"⁴⁴

El *jo* (introducción) es el comienzo de las cosas y en el Noh adquiere la forma del *estilo fundamental*,⁴⁵ como la pieza de los dioses o del *waki*.⁴⁶ Esta pieza de "introducción" es de tema directo y simple, y por el hecho de contener palabras votivas, se debe interpretar sin ahondar en detalles, en forma clara y fluida. La actuación debe reposar únicamente sobre la danza y el canto, que son los elementos del *estilo fundamental*.

La pieza de la segunda categoría difiere de la pieza inicial, ya que su tema, basado en fuentes seguras,⁴⁷ tiene vigor, pero al mismo tiempo, su *manera* debe tener una serena elegancia. Aunque difiere de la pieza inicial, como el tema no exige mucha minuciosidad porque todavía no es el momento para los refinamientos extremos, su *manera* conserva aún las características de la "introducción".

La tercera pieza entra ya en el *ha* (desarrollo).⁴⁸ Su *manera* de la puesta en escena consiste en alcanzar una expresión minuciosa del detalle, desarrollando la forma directa y fluida del *estilo fundamental* de la pieza inicial. La pieza de "introducción" es, como forma, la espontaneidad. En cambio la de "desarrollo" debe ser flexibilidad y claridad. Por eso, a partir de la tercera pieza, el Noh, para lograr una buena puesta en escena, exige la utilización total de todos los medios de expre-

⁴⁴ Cf. *Kadensho*, Libro III, 2.

⁴⁵ *estilo fundamental (hompū)*. Este término es definido más adelante; se trata de un estilo que esencialmente gira en torno a los dos elementos y los tres tipos. Cf. *Estudios Orientales, op. cit.*, p. 166, nota 22.

⁴⁶ Piezas de los dioses o del *waki* son las primeras de un programa ortodoxo de cinco piezas.

⁴⁷ Las piezas de la segunda categoría son básicamente las de los guerreros cuyos argumentos fueron extraídos de las sagas medievales japonesas como el *Heike monogatari* o el *Gikeiki*. Dado que los protagonistas son guerreros, la actuación debe ser vigorosa y al mismo tiempo densa.

⁴⁸ *ha, lit.*, "quebrar", "desmigajar", "detallar".

sión incluyendo, por supuesto, la mímica. Esta pieza debe ser la más importante de una función de Noh. Así pues, como el “desarrollo” abarca hasta la cuarta y quinta pieza, es en esta parte de la progresión donde el actor debe agotar todas las variantes posibles de su técnica de interpretación.

El *kyū* (finale) es la última parte del programa y por lo tanto, como término de la función, tiene que definir el estilo de lo que debe ser una conclusión. Básicamente, lo que se llama *ha* (desarrollo) es una forma de interpretación que consiste en “detallar” el *jo* (introducción), en agotar minuciosamente todas las posibilidades técnicas. Lo que se llama *kyū* (finale) es la forma final de agotar a su vez todos los recursos del “desarrollo”. De esta manera, el “finale”, por la violencia de los movimientos, la danza agitada⁴⁹ y la actuación impetuosa, ofrece a los ojos un espectáculo que asombra. La característica de esta última parte del programa, es la violencia.

Antaño, el número de las piezas en un programa no pasaba, en general, de cuatro o cinco. En tales condiciones, la quinta pieza correspondía invariablemente al “finale”; pero en nuestros días, como la cantidad de las piezas han aumentado exageradamente, se llega demasiado pronto a la etapa del “finale”, y por lo tanto, al prolongarse éste, ha dejado de ser un verdadero “finale”.⁵⁰ En el Noh, lo que se debe prolongar es el “desarrollo” para poder agotar todas las variantes técnicas, y el “finale”, por definición, debe estar limitado a una sola pieza.

Sin embargo, cuando las obras son interpretadas conforme a los deseos de una persona distinguida y no se respeta la llamada “progresión” de *jo*, *ha* y *kyū*, las reglas antes establecidas son alteradas. Atendiendo tales deseos, se puede llegar a interpretar una pieza que corresponda al “finale” en mitad del programa. Si ese es el caso, la interpretación de dicha pieza debe frenarse mentalmente —evitando los movimientos violentos y recordando el principio del movimiento del cuerpo a siete

⁴⁹ *danza agitada (rambu)*. Lit., “danza desordenada”. Señala a todas las danzas de ritmo rápido, que no sean las ortodoxas, lentas y elegantes.

⁵⁰ Las observaciones de Zeami a este respecto se podrían hacer ahora en el sentido inverso, ya que, como muchos especialistas señalan, un programa normal del teatro Noh es representado por dos o tres piezas, y de esta manera, se rompe el ritmo del tempo *jo*, *ha* y *kyū*, puesto que con frecuencia la pieza correspondiente a la *introducción (jo)* es omitida, la del *desarrollo (ha)* abreviada y se llega demasiado pronto al *finale (kyū)*.

décimos—⁵¹ para dejar la posibilidad de penetrar más profundamente en las restantes piezas.

Considerando las circunstancias que pueden alterar las reglas establecidas para una función de Noh, hay una cosa importante a tener en cuenta. Puede ser que mientras se ejecute el Noh, entre a la sala una persona distinguida. Aunque el espectáculo ya haya llegado a la etapa del “desarrollo” o esté en la parte del “finale”, el estado emocional de esa persona se encontrará en la etapa de “introducción”. En estas condiciones, es evidente que él no podrá apreciar un Noh en un momento avanzado. Por otra parte, la presencia de esa persona distraerá la atención de los espectadores que estaban presenciando la función desde sus comienzos, y el espíritu de estos espectadores, así como la atmósfera de la sala, volverán a encontrarse en el punto de partida, es decir, la “introducción”. En tales circunstancias, el actor perderá el dominio de su público y su Noh no podrá imponerse. Nos preguntamos entonces si no se debería volver a la “introducción”, pero eso, no sabemos por qué no da buenos resultados. Es un momento difícil. Se debe tener conciencia de la situación y será necesario actuar una buena pieza de Noh perteneciente al “desarrollo” con elegancia y con el espíritu ligeramente orientado hacia la “introducción”. De esta manera se podrá captar la atención de esa persona distinguida, y después de cautivarla y conmoverla, se seguirá interpretando de acuerdo con los procedimientos probados y con inventiva, para restablecer en la sala el ambiente animado de “desarrollo” y “finale”. Pero desgraciadamente, por más que el actor interprete entregando lo mejor de sí mismo, lo cierto es que es difícil obtener un resultado satisfactorio.

Por otra parte, ocurre a veces que de improviso se tiene que representar un espectáculo Noh en una gran reunión,⁵² en el momento en que los convidados están en las libaciones; es de-

⁵¹ Todos los textos dicen: “movimiento del espíritu” (*shin shichibun-dō*), sin embargo se debe entender como “movimiento del cuerpo”.

NKBT señala que el carácter *shin* 身 (cuerpo) fue copiado erróneamente por el carácter *shin* 心 (espíritu).

⁵² *gran reunión* (*ōgoshu*). Señala, seguramente, a los grandes banquetes oficiales después de una ceremonia. Es necesario diferenciarlo de “banquete” (*sakamori*), que indica a reuniones privadas en menor escala que el anterior. SIEF traduce: *assablée* y *banquet*, respectivamente.

cir, el ambiente de la sala está en un estado correspondiente al espíritu de “finale”, pero resulta que la pieza de Noh que se debe interpretar es de “introducción”. Para superar esta circunstancia difícil, mientras se interpreta una pieza de “introducción”, es necesario desviar ligeramente el espíritu hacia el ‘desarrollo’, aliviar la atmósfera de la obra y poner la mayor delicadeza posible, para pasar rápidamente al “desarrollo” y al “finale”. Ésta es una de las técnicas probadas del Noh, y de este modo se pueden obtener buenos resultados. El mismo procedimiento se debe aplicar para el caso de actuar en un banquete.⁵³ Si se sabe de antemano que dentro de poco una función tendrá lugar durante un banquete, se utilizarán ciertas técnicas para interpretar la pieza siguiendo la progresión habitual, tales como el canto rimado por el abanico,⁵⁴ el canto congratulatorio⁵⁵ y otras posibilidades. La función debe desarrollarse conforme a tales previsiones. Y si ocurre que un personaje distinguido llegue tarde, la interpretación deberá seguir las mismas técnicas que hemos mencionado anteriormente, tratando de orientar ligeramente el “finale” hacia la “introducción”. Si por el contrario, uno llega cuando la atmósfera de la sala se encuentra en estado de “finale”, tal como hemos dicho, se debe proceder al revés.

Así pues, conocer la regla “introducción”, “desarrollo” y “finale”, es saber conducir esta progresión en todas las circunstancias, tanto en ocasión de funciones de Noh solemnes⁵⁶ como en los banquetes y hasta en los recitales de canto ocasionales.

IX. LO QUE ES NECESARIO SABER SOBRE EL ESTUDIO DEL NOH

Se debe imitar la técnica de los actores virtuosos⁵⁷ que han

⁵³ Ver nota anterior.

⁵⁴ *rimado por el abanico* (*ōgi byōshi*). Marcar el ritmo con el abanico a cambio del tambor; en realidad se efectúa antes que comience el canto.

⁵⁵ *canto congratulatorio* (*shūgen no ongyoku*). Canción congratulatoria que se entona antes del canto propiamente dicho.

⁵⁶ *Noh solemnes* (*taigi no Noh*). Se refiere, al parecer, a grandes espectáculos del Noh, como los llamados *kanjinoh*, funciones en gran escala dedicadas para coleccionar fondos para un templo.

⁵⁷ *actores virtuosos* (*jōzu*). Lit., “de habilidad suprema”. Zeami hace uso de diferentes términos para designar a un actor que se considera un

alcanzado la perfección después de haber estudiado bien, bajo la dirección de un maestro. No se debe imitar sin haber estudiado previamente. Una vez que el actor-maestro ha logrado la perfección de su arte, después de haber pasado por las diversas etapas de su entrenamiento, despierta interés en la audiencia porque ha alcanzado el *grado* de habilidad sin esfuerzo.⁵⁸ Si un debutante, dándose cuenta de esto, se propone imitarlo, su imitación puede ser perfecta, pero no logrará despertar el interés que suscita la maestría de un gran actor.

El actor-maestro es el que durante años ha hecho los ejercicios básicos hasta dominar tanto su espíritu como su cuerpo y puede interpretar con soltura controlando sus movimientos sin emplearse a fondo. Si un debutante lo imitara sin un previo entrenamiento y estudio, su actuación sería inadecuada y pobre de recursos, porque su capacidad apenas alcanzaría el principio del movimiento a siete décimos, tanto de su espíritu como de su cuerpo, sin la holgura de reservar los tres décimos restantes.

Por lo tanto, el maestro no deberá enseñar la técnica que ha alcanzado sino entrenar a su discípulo conforme al nivel de cuando era un debutante; es decir, tanto su espíritu como su cuerpo a diez décimos. Una vez terminado este aprendizaje, cuando el discípulo haya adquirido progresivamente una habilidad y llegado al *grado* de habilidad sin esfuerzo, podrá entonces hacer economía de los movimientos y practicar el principio del movimiento del cuerpo a siete décimos.

En realidad no se puede imitar el estilo que ha alcanzado el *grado* de habilidad sin esfuerzo: esto está reservado a los grandes maestros. Suponiendo que se pueda imitar, sería una empresa difícil, y lo difícil, aunque en última instancia pudiera ser imitado, no llegaría más allá del dicho: "Lo que se imita, por más perfecto que sea, no posee la calidad de lo imitado". ¿Podría acaso existir un medio de imitar esta calidad del *grado* de habilidad sin esfuerzo?

maestro, y que se podrían clasificar de la siguiente manera: 1) *meijin*: actor-maestro; 2) *jōzu*: actor virtuoso y hábil y 3) *tassha*: actor competente. También usa con frecuencia el término *shi* como sinónimo de *meijin* y también simplemente como maestro en relación a los discípulos.⁵⁸ *grado de habilidad sin esfuerzo (yasuki kurai)*. El grado obtenido por el actor en que llega a interpretar sin dificultad y sin esfuerzo, cualquier papel. Cf. *Estudios Orientales, op. cit.*, p. 163, nota 15.

Nota. La tradición oral dice: “Dificultad y habilidad sin esfuerzo son una sola y misma cosa”.⁵⁹

El hecho de establecer el grado de relaciones entre maestro y discípulo concierne normalmente al estudio de principios generales; no obstante, el *grado* de iniciado⁶⁰ que el maestro confiere a su discípulo debe estar basado en una seria observación del espíritu de éste. Si el discípulo carece de dotes naturales, no se le puede considerar como iniciado, ya que se corre el riesgo de otorgar este alto *grado* a cualquiera que no esté preparado, y en tal caso, la iniciación pierde su efecto por no corresponder con la capacidad del iniciado. Es decir, la iniciación sería engañosa y de nada serviría. Se requieren tres condiciones para llegar al grado de iniciado que son: 1) disposiciones naturales y las capacidades correspondientes; 2) fervor al teatro Noh y la voluntad de consagrarse por entero a él y 3) un maestro capaz de conducirlo en este arte. Sin estas tres condiciones nada se lograría. El *grado* que se alcanza es el de un actor consagrado y, por consiguiente, el de un maestro.

Si consideramos el estilo del arte de los jóvenes actores de nuestros días, constataremos la tendencia a un aprendizaje inconsecuente y ocasional.⁶¹ Esto se debe al hecho de que ellos imitan sin estudiar. Si estudiaran empezando por el canto y la danza y luego los tres tipos de mímicas —el de anciano, mujer y guerrero—, sometiéndose a una disciplina progresiva y metódica, ajustándose al ciclo de ejercicios de acuerdo a las edades, podrían llegar a la maestría en todos los dominios y lograr un estilo personal. Sin embargo, ellos se contentan con imitar lo que ven y adquirir una técnica momentánea: estas son las

⁵⁹ En otras palabras, por la explicación parece ser que lo difícil y la habilidad sin esfuerzo son cosas separadas, pero la habilidad sin esfuerzo, o la soltura, no se puede imitar, sino que se adquiere por un estudio largo y arduo.

⁶⁰ *grado de iniciado* (*yurusu kurai*). *Yurusu*, lit., “autorizar”, se refiere al acto por el cual el maestro (*shi*), revelando al discípulo los secretos de su arte, reconoce en él a un artista digno de su nombre y lo autoriza a formar discípulos. Este “grado” sería una especie de diploma para que un discípulo pueda ejercer como maestro.

⁶¹ *inconsecuente y ocasional* (*tendoku*). Lit., “lectura de extractos (de un *sutra*)”. Designa una práctica religiosa de recitar los pasajes más importantes de un *sutra*. Se ha utilizado la traducción “inconsecuente y ocasional” por considerar que se ajusta más al sentido peyorativo que le da Zeami.

razones, creo, que los llevan a hacer una interpretación inconsecuente y esporádica. Para lograr un buen aprendizaje, se debe por ejemplo, en la etapa del estudio del canto y la danza, no incursionar en el terreno de las tres mímicas básicas, y cuando se llegue a la etapa de estas tres mímicas, se debe abandonar por un tiempo el estudio de la mímica del guerrero. Del mismo modo, llegado el período de aprendizaje del tipo guerrero, es necesario dejar de lado la técnica del movimiento detallado y el movimiento violento.⁶² Es realmente difícil y una empresa inconcebible el querer estudiar e imitar todo a la vez. Pero puede darse el caso de que un joven actor pueda confundir al público por su técnica deslumbrante, aunque no está basada en un aprendizaje metódico. Su éxito será pasajero porque aunque esto sucediera, sus facultades irían declinando a medida que pasan los años, y aun en el caso de que esto no sucediera le sería imposible, de todas maneras, convertirse en un maestro confirmado.⁶³ Es necesario tenerlo presente en el espíritu.

En relación al aprendizaje inconsecuente y ocasional, es necesario tener en cuenta que la excesiva inclinación a los Noh insólitos, y el abandonar la interpretación de las piezas clásicas sin llegar a su estudio profundo, es también una señal de un aprendizaje inconsecuente y ocasional. Se debe poseer un repertorio de obras que realmente el actor haya llegado a dominar e incluir en él nuevas piezas. Si el repertorio se inclina demasiado a los Noh insólitos olvidando los anteriores, muestra la falta de consistencia en la obtención de los *grados* de facultades del actor. Además, el dedicarse solamente a los Noh insólitos, hace que lo insólito se convierta en rutina y deje de ser insólito. La mezcla de lo antiguo con lo nuevo, será lo insólito. Así debe ser la *flor* auténtica. Confucio decía: "Volviendo a lo antiguo se comprende lo nuevo, tal debe ser la regla de conducta."⁶⁴

⁶² *movimiento detallado y movimiento violento (saidō, rikidō)*. Zeami divide en dos formas la actuación del papel del demonio; *saidō* es, dice en *Sandō* (también *Nohsakusho, La poética del Noh*), representar la forma del demonio pero con el corazón humano, o sea detallado pero no demasiado violento y *rikidō*, representar la violencia con el corazón del demonio.

⁶³ *maestro confirmado (meijin)*. Otra de las maneras de traducir *meijin*. Ver nota 57.

⁶⁴ Cita de *Las analectas (Lun yu)*, I, 2, II.

X. EL ACTOR-MAESTRO CONOCE LA EMOCIÓN

El actor-maestro es el que domina tanto el canto y la danza como *hataraki*. Si un actor no es hábil, es natural que tenga defectos; no obstante, independientemente de la habilidad, el actor-maestro se sitúa en un plano diferente. Hay actores que, pese a la belleza de su voz y a la perfección de su danza y su *hataraki*, no se convierten en actores-maestros. Hay otros en cambio, que, a pesar de la mala calidad de la voz y la falta de habilidad en el canto y la danza, gozan de universal renombre como actores-maestros. El hecho es que el dominio de la danza y el *hataraki* son problemas técnicos y lo que está por encima de la técnica y que constituye lo esencial de este arte es la mente, o dicho de otra forma, el grado más alto de la percepción.⁶⁵ Por eso mismo, el actor-maestro es aquel que conoce la manera de interesar al público e interpretar el Noh con la mente, aunque no sea del todo un actor hábil. Así pues, el hecho de merecer el renombre de un actor-maestro, no tiene nada en común con la destreza en la danza y el *hataraki* de un actor hábil. Podríamos decir que lo esencial es la emoción que emana del alto grado de percepción del actor que procede de su *estilo inspirado*.⁶⁶ Alcanzar este grado es ser un actor-maestro. Puede ser que un actor perfectamente adiestrado no suscite interés en el público, mientras que otro lo haga desde su debut. Por consiguiente, es posible que un actor haya dominado las técnicas en forma progresiva hasta llegar a la perfección y esto le permita alcanzar el *grado* de maestro, pero aun así, si esa perfección puede o no despertar el interés del público, es un asunto diferente.

Por encima del *grado* de interés, puede existir un estado en el que el espectador lance involuntariamente un grito de admiración. Esto es la emoción. Como se trata de una reacción involuntaria, la emoción que produce está más allá de lo interesante, es decir, se trata de un estado que trasciende lo mental.⁶⁷

⁶⁵ *grado más alto de la percepción (shōi)*. Este término se debe entender como un grado de iluminación próximo al *satori*.

⁶⁶ *estilo inspirado (zuifū)*. Un estilo que emana del fondo del artista y que sólo un largo entrenamiento podría dar acceso a él.

⁶⁷ *un estado que trasciende lo mental (konzenu)*. *Konzenu* equivale a *mushin no kan*, el estado de la no-mente, que también puede decirse

Como se puede constatar en el *I Ching, El libro de las mutaciones*, la emoción auténtica se sitúa más allá de los límites de la percepción.⁶⁸

Lo mismo se puede decir para los *grados* de maestría que alcanzan los actores. Si se sigue regularmente las sucesivas etapas del entrenamiento a partir del debut, se puede llegar a un *grado* en que se le califica de buen actor. Éste es el *grado* en el cual se alcanza la habilidad. Pero más arriba aún, se sitúa el *grado* de interés que equivale al *grado* de los maestros confirmados. Más arriba aún, si se llega a la etapa de la emoción trascendental,⁶⁹ se adquiere renombre universal. Se debe estudiar a fondo estas etapas sucesivas poniendo en acción todos los recursos y el espíritu que los rige, y así se llegará a la cúspide de este arte.⁷⁰

XI. INTERPRETACIÓN DETALLADA E INTERPRETACIÓN A GRANDES RASGOS

En lo que se refiere a la interpretación del Noh, se debe tener en cuenta que si ésta no es minuciosa, carece de interés, pero por otro lado, si se detiene y se alimenta de detalles menores, le faltará grandeza. Si la interpretación es a grandes rasgos, el efecto producido carecerá de consistencia y será plana y pesada. Es importante distinguir estos dos aspectos de la interpretación. En principio, creo que es necesario detallar cuanto sea posible lo que exija ese detenimiento, e interpretar a grandes rasgos lo que pida ser interpretado así. Pero, por

que es *myō*, lo maravilloso, es decir, el estado que está más allá de toda implicación sensorial e intelectual.

⁶⁸ La traducción literal de este pasaje sería: "Como se puede constatar en el *I Ching, El libro de las mutaciones*, se hace leer *kan* 感 ("emoción"; "el carácter obtenido") suprimiendo en la parte inferior del carácter chino que significa "emoción" 感 el elemento *kokoro* 心 ("corazón", "espíritu"). Esto es porque la "emoción" auténtica se sitúa más allá de los límites del "espíritu".

⁶⁹ *emoción trascendental* (*mushin no kan*). Lit., sería "el *kan* ("emoción") de la no-mente". Ver nota 67.

⁷⁰ Se puede desprender, como señala SIEF, que Zeami dividió a los actores en tres categorías de acuerdo a sus destrezas: 1) por el oficio o el brio de su arte; 2) por la destreza que incluye lo "interesante" y 3) por la habilidad superior que provoca la "emoción trascendental".

supuesto, no es posible hacer esta distinción si no se tiene un conocimiento esencial del Noh. Esto se aclarará interrogando cuidadosamente al maestro. No obstante, existe un principio general que se debe tener presente en la mente. Para los dos elementos —canto y danza—, para las actitudes y los gestos,⁷¹ en suma, para todo, se debe realizar una actuación minuciosa con la mente, y otra, a grandes rasgos con el cuerpo. Es necesario tener presente constantemente este principio.

De modo general, el Noh interpretado a grandes rasgos puede, con una actitud mental, desarrollarse minuciosamente, pero el Noh concebido según normas estrechas, difícilmente podría tener grandeza. Lo grande contiene lo pequeño, lo pequeño no contiene lo grande. Actuar cómodamente tanto en un estilo a grandes rasgos como detallado demuestra amplias facultades por parte del actor. Dice un dicho: “En los grandes fríos hay grandes heladas y también deshielos; durante los pequeños fríos, sólo heladas,⁷² etc.”.

XII. CÓMO ALCANZAR EL ESTADO DEL YÜGEN ⁷³

XIII. PRECAUCIONES A OBSERVAR EN MATERIA DE EXPERIENCIA

Estudiar este arte, conquistar el renombre de maestro y clevar su *grado* a través de muchos años, se considera una experiencia útil. Pero esta experiencia puede presentar variantes según el lugar donde reside el actor. Si uno no triunfa en la capital, es imposible conquistar la celebridad. Pero aquel que regresa a su provincia después de haber triunfado en la capital, limita su experiencia tratando de no olvidar el estilo adquirido, y no se percata de que a fin de cuentas, a fuerza de asirse a su estilo, que pueda ser bueno en sí, se endurece progresivamente, su experiencia le resultará perjudicial. Este desarrollo mal con-

⁷¹ *actitudes y gestos (furi, fuzei)*. Traducción conjetural. NKBT dice que *furi* puede ser gestos simples y *fuzei*, gestos básicos de las formas de actuación.

⁷² Frase china inconclusa y de origen desconocido, puede ser una de las paradojas propuestas para la meditación Zen.

⁷³ Se omite este capítulo por haberse publicado anteriormente. Ver Kazuya Sakai. *Japón: Hacia una nueva literatura*, El Colegio de México, México, 1968, pp. 153 s.

cebido de un actor se censura con el nombre de experiencia *coagulada*.

En la capital, el actor se encuentra entre críticos con ojos expertos, y cuando, sin darse cuenta, comienza a estancarse, el público reacciona desfavorablemente; por otra parte, como el actor escucha las críticas de toda clase, puede llegar a eliminar sus defectos uno tras otro y así acumula sólo experiencias útiles. Por lo tanto su actuación se afina y se pule, tal como una piedra preciosa que se talla: este proceso es lo que se llama experiencia.

Se dice: "La artemisa que, aunque torcida, crece entre el cañamo, se endereza ella misma, sin que haya que corregirla. Cuando la arena blanca se encuentra mezclada con la tierra, todo es negro".⁷⁴ De la misma manera, cuando se vive en la capital es imposible, por el mismo hecho de encontrarse en un medio excelente, que eso sea malo. Poco a poco, por la eliminación de los defectos, se constituye la experiencia útil, lo que no significa que la experiencia útil exista por separado. Lo que se debe cuidar es que, por ignorancia, se coagule la experiencia útil y sea perjudicial. Y éste es el género de experiencia cuando se dice de un actor que en un momento dado fue un notable maestro pero que se aferra a un viejo estilo a medida que pasan los años. Los espectadores se percatan del hecho y no lo aprueban, pero el actor piensa que "desde hace tiempo he hecho mi reputación en base a esta cualidad", ignorando al público, compromete el éxito de los días pasados, y no es capaz de dar el último brillo de su carrera.⁷⁵ Precisamente es el resultado de este tipo de experiencia y por lo tanto es necesario prestar atención a esta observación.

XIV. SOBRE LA MENTE ÚNICA QUE REÚNE EN SÍ TODAS LAS FUERZAS DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA

La mayoría de los espectadores del teatro Noh consideran

⁷⁴ Máxima taoísta convertida en proverbio en Japón.

⁷⁵ *el último brillo de su carrera (oi no irimai)*. Lit., "la última danza de un anciano". *Irimai*, término del *bugaku* (danza de la corte), es la danza que hace el actor después del último baile antes de retirarse del escenario, es decir, después de terminada la representación, el actor regresa al escenario y hace una danza de despedida. Zeami lo utiliza como la última flor que hace brillar el actor antes de retirarse de su carrera.

que “los momentos de la no-acción son los más interesantes”. El actor hace de ellos una de sus fórmulas secretas. Los dos elementos —el canto y la danza—, los desplazamientos en el escenario y las diversas clases de mímica, son acciones corporales. Los momentos de no-acción, en cambio, se producen en los intervalos de estos movimientos. Si examinamos el por qué estos momentos sin acción producen placer, descubriremos que la fuerza espiritual subyacente del actor se convierte en cohesión mental que inexorablemente mantiene despierta la atención del espectador. El actor no debe reducir ese estado de tensión cuando la danza o el canto tocan a su fin, o en aquellas otras pausas que separan el diálogo de las distintas expresiones mímicas, sino que por el contrario, debe concentrar sus esfuerzos en mantener una concentración mental constante. Cuando esta fuerza interior se revela sutilmente por sí misma, producirá interés en el espectador.

Pero si estos momentos de fuerza interior resultaran evidentes a la audiencia, perderían su calidad de no-acción y se convertirían en acción. Los momentos escénicos que se interpretan antes y después de un intervalo de no-acción deberán estar enlazados por un estado de desprendimiento del actor, o sea, de “no mente”,⁷⁶ en el cual llegará hasta ocultar voluntariamente sus propias intenciones. Esta es la capacidad de conmover al público por medio de la unicidad de todas las fuerzas artísticas con una única mente.

Vida y muerte, pasado y presente,
 Marionetas sobre el escenario,
 Cuando los hilos se cortan
 Quedan rotas en fragmentos.⁷⁷

He aquí un metáfora que describe la suerte del ser humano encerrado en el ciclo de nacimientos y muertes. Las marionetas en el escenario parecen estar dotadas de movimiento, pero en realidad están manipuladas por hilos. Cuando estos hilos se

⁷⁶ *un estado de desprendimiento... “no-mente” (mushin no kurai).* Lit., “el grado de la no-mente”. Se refiere a un “grado”, o “estado”, que alcanza un actor que, una vez dominadas las técnicas, las pone en juego inconscientemente.

⁷⁷ Poema escrito en chino destinado a la meditación Zen, por Getsuan Shūkō (1326-1389).

cortan, las marionetas caen y se hacen añicos. En el arte del Noh, todas las clases de mímicas son artificiales. Lo que mantiene la unidad de todos los movimientos es la mente, y ésta no debe hacerse visible al público, pues si así fuera, sería como si los hilos de una marioneta estuvieran al descubierto. La mente del actor debe ser como los hilos, invisibles al espectador, que ligue todas las fuerzas de expresión artística. Si esto ocurre, el talento del actor perdurará.

Esta determinación del actor no debe limitarla a los momentos en que permanece en escena. Día y noche, donde esté y haga lo que haga, jamás deberá olvidarlo y deberá convertirlo en su constante guía, unificando todas sus facultades. Si persevera en perfeccionar este propósito, su talento se desarrollará sin pausa ni descanso. Esta cláusula es la más secreta de las secretas enseñanzas.⁷⁸ En el ejercicio se requiere un ritmo adecuado.⁷⁹

XV. DE LO MARAVILLOSO

Lo maravilloso, designado por el término *myō*, es la apariencia que está más allá de la forma, es decir, la ausencia de la forma.

En el arte del Noh, lo maravilloso puede encontrarse en todas partes, ya sea en los dos elementos —el canto y la danza— como en la actuación. Pero si uno tratara de aprehenderlo, no lo encontraría en ninguna parte. Si por ventura hubiera un actor que poseyera lo maravilloso, sería la personificación de lo sublime. Desde luego, existen los que poseen, de nacimiento y desde el comienzo de su carrera, un reflejo de lo maravilloso, y aunque no estuvieran conscientes de ello, un buen espectador no dejaría de descubrirlo, y el común de los espectadores, sin saber muy bien por qué, se sentirían atraídos. También un actor-maestro, a lo sumo llegaría a saber que en su manera de actuar existe ese reflejo de lo maravilloso, pero no sabría reconocer en qué momento de su interpretación aparece esa presencia. Esta ignorancia caracteriza lo maravilloso. Si fuera

⁷⁸ Indica la tradición de las enseñanzas secretas transmitidas de maestro a discípulo.

⁷⁹ Frase oscura, por lo tanto, la traducción es conjetural.

posible definirlo, aunque sea en grado mínimo, dejaría de ser maravilloso.⁸⁰

Si se examina atentamente este punto, se podría decir que cuando el actor desarrolla el máximo de sus facultades, se convierte en la habilidad máxima en persona y penetra en la esfera de la soltura inherente al grado de la madurez,⁸¹ o sea, cuando sin cambiar en absoluto la técnica de actuación, produzca sobre el espectador el efecto correspondiente al grado de la no-mente y el *estilo absoluto*,⁸² en ese momento estaría, sin duda, muy próximo a lo maravilloso. De modo general, se podría afirmar que la madurez lograda en la expresión de la belleza sutil, el *yūgen*, se acercaría a una actuación próxima a lo maravilloso. Se debe examinar detenidamente este problema con los ojos de la mente.

XVI. DE LA CRÍTICA

En lo que concierne a la crítica del Noh, como las preferencias del público son extremadamente diversas, no es fácil satisfacer a todos. Por eso mismo conviene tomar por modelo a un maestro que goce de unánime prestigio. Cuando el actor pueda determinar con exactitud el límite entre un Noh que tenga éxito en el escenario y el que fracase, sabrá a qué atenerse. El Noh que se impone sobre la escena, puede ser juzgado desde tres puntos de vista: el visual, el auditivo y el mental.

El Noh que se impone por la vista es el que, desde el comienzo, el auditorio se deja apresar por el interés que despierta tanto la danza como el canto, y nobles y humildes dejan escapar gritos de admiración por la brillantez de su interpretación. En este tipo de Noh, tanto los expertos como los que no tienen más que un conocimiento superficial de este teatro, estarán unánimemente de acuerdo en juzgar interesante la interpretación. No obstante, para este género de Noh hay una observación que el actor debe tener presente: cuando su actuación se impone demasiado, y cuando cualquier cosa que interprete sea interesante, el espíritu del espectador está sometido,

⁸⁰ Frase agregada en la edición conocida como Yoshida.

⁸¹ *el grado de madurez (taketaru kurai)*. Para la explicación de los grados que adquieren los actores, ver *Shikadōsho, Estudios Orientales, op. cit.*, pp. 164 s.

⁸² *estilo absoluto (mufū no kurai)*. Lit., "el grado del no-estilo".

por ese hecho, a una excitación continua —el ojo y la mente del público no conocerán ningún descanso—, de modo que el Noh tiende a un exceso que hará confusa la impresión que recibe el público. El actor, a su vez, se acalorará y sobre-actuará en ciertos pasajes de modo que su mente tampoco conocerá el menor descanso. En un caso así, los límites de los pasajes esenciales serán imprecisos, y el Noh tenderá a lo llamativo, decayendo en su calidad artística. Denomino a esto “el defecto del Noh que se impone demasiado”. En tales circunstancias, el actor debe atemperar ligeramente la representación, moderando en forma imperceptible toda su actuación para dar tanto a la vista como al espíritu de los espectadores instantes de reposo. Al conceder descanso al público y permitir recobrar el aliento ejecutando los pasajes más importantes con cierta pausa, el interés siempre será más vivo, la representación ganará y la emoción no decrecerá durante toda la función. Éste es el Noh que se impone por la vista.

El Noh que se impone auditivamente es aquel que desde sus comienzos, ajustándose al ritmo del canto se revela elegante e interesante. En este caso, la emoción que se produce es ante todo obra del canto y éste debe ser interpretado por un actor-maestro consagrado. Desde luego, los críticos provincianos no hacen gran caso al encanto que presenta el éxito de este tipo de representación, pero lo cierto es que este género de Noh cautiva siempre al público, porque un gran actor-maestro desarrolla espontáneamente diversos estilos que provienen de su concentración interior. Si después de esto, un actor de segundo orden cuyo espíritu no estuviera aún formado, interpretara un Noh, su actuación se debilitaría a medida que transcurre la obra. Y si el mismo actor interpreta las piezas con el espíritu glacial de un gran maestro, de tal manera que se desprenda de él una belleza serena, la atmósfera de la función corre el peligro de zozobrar a medida que avanza el programa. Teniendo en cuenta esto, el actor debe actuar de una manera más sostenida, poner discretamente de relieve los elementos de interés, para estimular el espíritu de los espectadores y obtener una densidad más grande en su actuación. El gran actor-maestro, debido a su conocimiento del repertorio y a su adiestramiento físico y mental, sabe cómo despertar constantemente interés, y así revela a los ojos de los espectadores el carácter de su danza

y su canto. El actor de segundo orden debe conocer bien esto y tener cuidado de que su Noh no se vaya debilitando a medida que se desarrolla el programa. Al mismo tiempo, por supuesto, será necesario que el actor trate de no revelar al público la preocupación de que su actuación se debilita. Su actuación debe ser de tal manera que el público esté convencido de que “él siempre es interesante”. Éste es un secreto que el actor debe tener en cuenta. Ésta es la forma del Noh cuya interpretación se impone auditivamente.

El Noh que se impone por su fuerza mental es aquel en que un gran actor-maestro, ya dueño de su repertorio, interpreta un Noh que desde el punto de vista tanto del canto, la danza, la mímica o del argumento,⁸³ tiene poco atractivo para el público, pero que emana una emoción indefinible aun dentro de una pátina contenida. Esto es lo que se llama también una *interpretación helada*. El Noh que alcanza este *grado* no es percibido incluso por un ojo bastante experimentado. Más aún, el espectador ejercitado de la provincia ni siquiera sospecha de su existencia. Es posible preguntarse si esta manera de actuación no es el reflejo de un *estilo inspirado*⁸⁴ que pertenece exclusivamente a los máximos actores-maestros. Éste es el Noh que se impone por su fuerza mental; también se lo denomina el Noh de la no-conciencia o el Noh de la no-forma.⁸⁵ Es necesario saber discernir bien la sutil diversidad de estos estilos.

En general, hay personas con ojos ejercitados que sin embargo no conocen la esencia del Noh. También hay quienes conocen el Noh y cuyos ojos, empero, no están ejercitados. El buen crítico sería aquel cuya perspicacia igualara sus conocimientos. Por lo tanto, se debe tener cuidado en no formular juicios definitivos fundados sobre el fracaso ocasional de un maestro en la representación de un Noh o el éxito ocasional de un actor mediocre. Imponerse en un Noh en ocasiones

⁸³ *argumento (giri)*. Existen discrepancias acerca de la transcripción de este término. ZJH interpreta como *kiri* (danza o movimiento final) y SIEF sigue esta interpretación. Aquí se ha seguido el criterio de NKBT que considera *giri* y no *kiri* y que este *giri* se debe interpretar como “argumento de una obra teatral”.

⁸⁴ Ver nota 66.

⁸⁵ Aquí Zeami repite el uso del prefijo negativo *mu* para significar “trascendental”; el Noh de la no-conciencia (o no-mente) es el Noh que trasciende lo mental y el Noh de la no-forma, es el que va más allá de la mera apariencia. Ver notas 30, 32, 33.

importantes, en un lugar abierto, es la suerte de un maestro. Imponerse en un espectáculo Noh sin mayor importancia en un lugar pequeño o fuera de la capital, es el destino de los mediocres. El actor que comprende qué es lo que le interesa a su público, sacará provecho de su Noh. Por otra parte, el espectador que al ver el Noh descubre la mente del actor, es el espectador que realmente conoce el Noh.

Se dice de la *Crítica*:⁸⁶ “Sin tener en cuenta el resultado, mirad el Noh; sin tener en cuenta el Noh, mirad al actor; sin tener en cuenta al actor, mirad la mente; sin tener en cuenta la mente, comprended el Noh”.⁸⁷

XVII. DEL CANTO⁸⁸

XVIII. EL SECRETO FINAL

En resumen, todos los puntos que tenía que tratar en este libro, se encuentran citados arriba. No hay otros temas de estudios que los mencionados. Todos nos conducen a un mismo principio, a “conocer el Noh”, y si no se comprende el sentido de este principio, estas notas, a su vez, serían inútiles. Si uno desea sinceramente conocer el Noh, debe renunciar a todas las cosas y ocupaciones, consagrándose exclusivamente a este arte y estudiándolo a fondo en forma continua. En el momento que, con la experiencia acumulada, se haya logrado la comprensión de modo natural, se conocerá el Noh.

Para el estudio del Noh, ante todo, se debe tener una fe profunda en las palabras del maestro y conservarla en el fondo del corazón. Cuando se hayan asimilado perfectamente las palabras del maestro, es decir, cuando las notas contenidas en este libro se encuentren constantemente presentes en el espíritu, en el momento de representar el Noh, si se ponen en práctica sus enseñanzas y se confirma su virtud, se las venerará

⁸⁶ Puede ser un texto o tratado antiguo que se desconoce actualmente.

⁸⁷ La interpretación de esta frase sería: “es necesario penetrar en los aspectos internos y esenciales partiendo del juicio de los fenómenos externos tales como el resultado de una representación, los elementos teatrales y la actuación del actor para después llegar a la comprensión de la esencia misma del Noh”.

⁸⁸ Se ha omitido la traducción de este capítulo por tratarse de un aspecto demasiado técnico de la música sino-japonesa. Ver nota 1.

como merecen. Sólo entonces el respeto a este arte será mayor y la experiencia se acrecentará cada vez más: en esto consiste, esencialmente, el conocimiento del Noh. En general, todas las artes exigen un estudio sostenido para abrir el camino a la práctica. Del mismo modo, el Noh pide estudiar primero y luego poner en práctica cada una de las enseñanzas.

Se dice en las enseñanzas secretas⁸⁹ que el “Noh debe ser objeto de estudios constantes, desde la juventud hasta la vejez”. Estudiar hasta la vejez significa que desde los comienzos hasta la madurez se debe estudiar lo que conviene a cada edad, y luego, a partir de los cuarenta, interpretar el Noh con mayor moderación y adoptar progresivamente un estudio de actuación con economía de medios. Pasando los cincuenta años, la no-interpretación es la regla general. Éste es un período crítico. Los temas de estudio de esta edad deben ser, en principio, la reducción del repertorio. El actor debe centrar su interpretación en el canto, adoptar una manera de actuación menos cargada, reducir las formas y movimientos en la danza y dejar entrever los trazos de su estilo de actuación del pasado.⁹⁰ En general, el canto es el elemento técnico más ventajoso para el actor anciano. La voz del anciano se halla despojada de toda manifestación cruda, es una voz franca, sea horizontal o vertical, o también la combinación de ambas, de manera que si la melodía es buena, interesa al oyente. Ésta voz es el medio adecuado para el triunfo de un anciano. Comprender estas observaciones, adoptar la manera de actuación que hemos mencionado y entregarse a la ejercitación de lo que será más provechoso para el actor: éstos constituyen las bases de lo que se denomina la manera de estudiar en la vejez.

Una palabra acerca de la mímica en el arte del anciano. La mímica de los dos tipos, del anciano y de la mujer, puede ser conveniente. No obstante, se debe tener en cuenta la capacidad del actor en cada caso. Cuando éste ha llegado a ser maestro en un estilo sereno, le será más fácil adaptarse al estilo impuesto por la vejez; pero eso no resultará si el talento del

⁸⁹ Hay discrepancias en la interpretación de “enseñanzas secretas”; NKBT lo considera sólo como una enseñanza secreta que se ha transmitido (no se sabe por quién), y en cambio ZJH y SIEF, como el título de un libro que desconocemos.

⁹⁰ *su estilo de actuación del pasado* (*kofū*). Lit., “estilo antiguo”; ZJB interpreta como “estilo desusado” u “obsoleto”.

actor se inclina al estilo de una actuación más movida que expresa el delirio. No obstante, en este último caso, el actor debe saber reducir a seis o siete décimos una danza o un movimiento agitado que hubiera considerado necesario en principio ejecutarlo plenamente, es decir, aplicar más que ningún otro el principio del "movimiento del cuerpo a siete décimos". Es preciso saber que esto es lo que se debe estudiar en la vejez.

Para enfatizar estos principios, tenemos en nuestra escuela una máxima de valor universal que dice:

No olvidar el espíritu de los comienzos.⁹¹

Esta máxima constituye el objeto de una tradición oral en tres puntos, a saber:

"Buenos o malos los resultados, no debemos olvidar los comienzos; no debemos olvidar los comienzos de cada período; no debemos olvidar los comienzos en la vejez."

Conviene transmitir cuidadosamente estos tres puntos por tradición oral.

1. "Buenos o malos los resultados, no debemos olvidar los comienzos" significa que, si tenemos siempre presente el recuerdo de los comienzos de todo lo intentado en la juventud, recogemos los beneficios a la vejez. "El conocimiento de los defectos de lo que precede es la condición de las virtudes de lo que sigue", se dice. También: "Cuando el carruaje que precede vuelca, es una advertencia para el carruaje que le sigue", etc. ¿Acaso olvidar los comienzos no es ignorar las etapas que siguen? Triunfar y hacerse un nombre es el resultado de una progresión de las facultades. El que no se percata de esta progresión, no se da cuenta de que retrocede a los comienzos. El retorno a los comienzos es una regresión de las facultades. Para no desconocer el *grado* actual que ha alcanzado el actor, se debe ingeniar para no olvidar los comienzos. Debe tener

⁹¹ *Los comienzos (shoshin)*. En general, este término se interpreta como los comienzos de un novato, pero aquí implica no sólo el momento en que un novato comienza su carrera, sino las enseñanzas que ha recibido y las experiencias y dificultades que ha tenido el actor al comienzo de su entrenamiento. Lo mismo se puede decir de los comienzos de cada una de las etapas de la carrera de un actor.

bien en mente que olvidar los comienzos es una regresión a los mismos. Si uno no olvida los comienzos, las etapas que siguen serán correctamente apreciadas. Si se aprecian correctamente las etapas de entrenamiento que siguen (partiendo de los comienzos), las facultades del actor progresarán sin sufrir nunca una involución. Este criterio permite distinguir si el *grado* artístico alcanzado va a mejorar o empeorar.

En cuanto a los jóvenes actores, es necesario que se den cuenta exactamente del *grado* artístico que han alcanzado en el momento presente, y que tengan bien en cuenta que están aún en sus comienzos, y que además, para adquirir el conocimiento de arte superior, deben cuidarse de no olvidar lo que hacen que será más tarde sus comienzos. Si olvidan estos comienzos —los actuales—, no sabrán evaluar el nivel de su progresión, y por consiguiente, sus facultades no mejorarán. Por eso mismo, repito, los jóvenes no deben olvidar sus comienzos actuales.

2. “No debemos olvidar los comienzos de cada período” significa que es necesario consagrar el estudio desde los comienzos hasta la madurez y la vejez, a la búsqueda de los estilos que se adapten a las formas de actuación conveniente a cada edad. Ya hemos dicho que si el actor desecha y olvida el estilo propio de cada período, poseerá únicamente el estilo del momento presente. Si dispone de un estilo en el que estén íntegramente asimilados los correspondientes a cada uno de los períodos transcurridos, entonces el repertorio del actor se ampliará a todos los tipos y será inagotable. Los estilos de cada uno de los períodos, constituyen los comienzos de cada una de esas etapas. Poseerlos todos en forma integral en el arte presente, ¿no es acaso “no olvidar los comienzos de cada período”? En tal caso ciertamente será un actor de talento universal.

3. “No debemos olvidar los comienzos en la vejez”, significa que si bien hay un fin para la vida, no lo hay para el arte del Noh.⁹² Cuando se hayan estudiado los estilos propios de cada edad, uno por uno, se estudiará también en la vejez el estilo que conviene a la vejez: eso es lo que queremos decir con “los comienzos en la vejez”. Si se tiene en cuenta esto incluso en la vejez, se podrá hacer como punto de partida las facultades acumuladas a lo largo de la carrera, para la etapa que ha de

⁹² Zeami nos recuerda aquí el adagio latino: “Ars longa, vita brevis”.

seguir. Ya hemos dicho que “a partir de los cincuenta años no hay otro medio que la *no-interpretación*”.⁹³ ¿Acaso no es comenzar de nuevo al tratar de poner en práctica, en la vejez, un principio tan difícil como el de la *no-interpretación*? Por consiguiente, si el actor no olvida sus comienzos durante toda su vida, ciertamente terminará su carrera en el *grado* artístico más elevado y sus facultades no habrán de declinar nunca. Por eso el principio de “pasar la vida sin dejar que los otros puedan adivinar el fondo de su Noh” es el secreto último de nuestra escuela, destinada a ser transmitida, de generación en generación, para la instrucción de nuestros descendientes. Entrego así la tradición del sentido profundo de este principio a las meditaciones sobre el arte de todas las generaciones por venir. Si se olvidan las experiencias de los comienzos, no se podrán transmitir a los descendientes. Repito: se debe tener cuidado, por lo tanto, de no olvidar la experiencia de los comienzos y transmitirla a generaciones futuras.

Para el resto, dejo al discípulo el cuidado de dilucidarlo con la ayuda de sus propias luces.

La transmisión secreta de la flor de la interpretación, desde los *Ejercicios de acuerdo a las edades* hasta las *Notas complementarias*, constituyen la tradición secreta que da a conocer este arte, iluminándolo por medio de la imagen de la *flor*. Estas son las notas que me ha sido dado consignar por escrito y estudiar, durante más de veinte años, en relación a los diversos aspectos del arte de mi difunto padre.

En este libro, *El espejo de la Flor*, yo, Zeami, he reagrupado desde la edad de los cuarenta años y hasta mi vejez,⁹⁴ seis artículos y doce notas sobre las maneras y reglas para ser dueño de este arte, redactados en el mismo orden que acudieron a mi mente, a fin de dejarlos escritos como recuerdo de mi arte.

Año 31 de la era Ōei,⁹⁵ primer día de la sexta luna

Zeami (sello)⁹⁶

⁹³ Mencionado en el Libro I, *Kadensho*.

⁹⁴ Zeami tenía alrededor de 62 años cuando terminó de redactar *El espejo de la flor*.

⁹⁵ Corresponde al año 1424.

⁹⁶ Después del sello, existe un *post-scriptum* de Tsurauji, redactado en 1437, que aquí se omite.