

NOTAS SOBRE LAS TEORÍAS TEATRALES DE ZEAMI

KAZUYA SAKAI
El Colegio de México

SE PUEDE decir que Stanislavski fue el gran renovador de la escenificación no sólo del teatro ruso sino del teatro occidental moderno en general. Con sus ideas revolucionarias —cuya influencia persiste hasta el presente— Stanislavski rompió con los moldes tradicionales de representación, aboliendo los gestos declamatorios y estereotipados y volcándose hacia un realismo veraz con mira a un realismo psicológico; el énfasis se trasladó de lo externo a lo interno, de la verdad histórica a la sinceridad de los sentimientos. Su “sistema” sin embargo, llegó más lejos, ya que intentó aplicar ciertas leyes de la naturaleza a la actuación, buscando plasmar en cada obra el potencial subconsciente del actor. Pero es curioso observar que este tipo de teoría para el entrenamiento físico y mental del actor y de la técnica de escenificación no surgió en la larga historia del teatro occidental sino entrando en el siglo xx, ya que las dos obras básicas de Stanislavski, *Mi vida en el arte* y *Un actor se prepara* aparecieron en 1924 y 1936 respectivamente. Anteriormente a ella encontramos algunos apuntes de Diderot y de Salvini, que no pasan de ser simples relatos sobre experiencias escénicas. Las conocidas obras de Aristóteles, Lope de Vega o Ignacio de Luzán, se refieren básicamente a la obra dramática en sí, al texto, a su técnica de composición y a la preocupación estética del hombre en relación con su mundo interior y con el universo que lo rodea. La contraparte oriental de estas “poéticas” la ofrece la India, en el *Natsyasastra* de Bharata, del siglo ni a. c., aunque también nos dice poco de la relación del teatro con el actor y el público. En este sentido, podemos citar como una excepción los ensayos teóricos y prácticos de Zeami Motokiyo (1363-1443). Lo excepcional consiste en que Zeami, a lo largo de unos 20 ensayos, hace referencia no sólo a la poética del drama Noh sino a las teorías de la puesta en escena, actuación, danza, música y canto, pero más que nada, al entrenamiento del actor. Y estos es-

tudios, formulados durante su larga carrera teatral, sobresalen a su vez por una fina y aguda observación del comportamiento humano, de su psicología y su espíritu, captada por una imaginación de alto vuelo y combinada con un conocimiento sólido de la literatura, filosofía y religión. Podemos decir que Zeami, que se destacó como actor, director, autor, *régisseur* y músico, sostuvo una persistente como obsesiva pasión por el perfeccionamiento de su arte; fue un artista que vivió y murió por su arte, que creyó firmemente en el teatro como música y poesía, y en el arte como religión. Pero quizá ese mismo desbordante y apasionado amor al arte, que lo hizo creer que podía penetrar en los misterios del cosmos a través de los símbolos sensoriales y metafísicos y propiciar con ello la calma y serenidad de su espíritu, le hace saber, en los últimos trágicos años de su vida, que el arte no es, a pesar de todo, una religión.¹ Testimonio de ese inquietante estado espiritual, es uno de sus últimos documentos, *La Flor que retorna* (*Kyakuraika*) —conocido también como *Instrucciones orales después de setenta años* (*Shichijūigo kuden*)—, sombría confesión del dolor que le causara la muerte de su hijo Motomasa, conocido autor de la pieza *El río Sumida*. Sospechamos que después de todo Zeami, que tras abandonar la dirección de su compañía teatral entró al sacerdocio, prefirió su condición de artista atormentado a la de aspirante a la salvación budista. Es esta misma pasión por el arte lo que conmueve al leer sus ensayos y la razón por la cual, pese al uso de un lenguaje y vocabulario en extremo abstruso y arcaico, atrae poderosamente aun a aquellos que tienen poco o ningún conocimiento del teatro medieval japonés.

Dejando de lado la producción dramática, enorme por cierto, ya que se le atribuyen cerca de 140 obras, la veintena de ensayos escritos por Zeami puede ser dividida en tres períodos: la época en que escribió *Kadensho* (*El libro de la transmisión secreta de la Flor*), hasta la edad de 45 años, o sea desde 1400 hasta 1408; una segunda época representada por *Kakyō* (*El espejo de la Flor*) hasta cumplir los 61 años, o sea 1424 y por último, el período en el cual produjo *Kyakuraika* (*La Flor que retorna*), hasta su muerte, en 1443.

¹ Ueda, Makoto. *Literary and Art Theories in Japan*, Western Reserve University, Cleveland, 1967, pág. 71.

Los tratados que redactó Zeami fueron de índole confidencial, es decir, destinados a sus hijos y a los sucesores de su escuela, evitando que pasaran a manos extrañas y en efecto, durante casi 500 años se transmitieron tan secretamente que, aunque no se ignoraba su existencia y a pesar de haberse publicado en 1665 un libro con el mismo título del primer tratado de Zeami (que resultó ser una falsificación), no fue antes de comienzos de nuestro siglo que se dieron a conocer la mayoría de ellos. La primera publicación fue efectuada por el Dr. Yoshida Tōgo, en 1909, con el título de *Zeami jūrokubushū* (Colección de dieciséis tratados de Zeami); más tarde se descubrieron cinco ensayos más, y finalmente en 1945, el Doctor Kawase Kazuma publicó *Zeami nijūsambushū* (Colección de veintitrés tratados de Zeami). No obstante, la opinión generalizada de los expertos² es que de estos 23 sólo 21 se pueden considerar auténticos. Debemos anotar que entre ellos, *Museki isshi* (Nota sobre las huellas del sueño) y *Kintōsho* (El libro de la Isla Dorada) distan de ser tratados sobre la dramaturgia del Noh, así como *Sarugaku dangi* (Charlas sobre el sarugaku) es una recopilación de Motoyoshi de las impresiones que sobre el teatro Noh le hiciera su padre Zeami. Aparte, siete de las obras no registran la fecha en que fueron escritas, aunque es posible darles una ubicación cronológica aproximada. Damos a continuación la lista completa de los tratados de Zeami y la fecha de su redacción. Esta lista se basa en las ofrecidas por Konishi Jun'ichi³ y Nishio Minoru;⁴ los nombres que figuran en segundo término entre paréntesis son los títulos abreviados o populares; los que llevan asteriscos (*) son los que aún no han sido descubiertos; los marcados con (?) son los que no registran una fecha exacta. La lista, dividida en tres períodos, indica el año, mes y día de producción, la edad correspondiente de Zeami y el título en japonés y su traducción al español. La ubicación en el segundo período de los tratados correspondientes a los números 8, 9, 10 y 11 es tentativa

² Kanishi, Jun'ichi. *Nogakuronshū* (Estudios sobre las teorías Noh), Hanawa, Tokio, 1961, p. 16; Nogami, Toyochirō. *Kadensho kenkyū*, Koyama, Tokio, 1948, p. 50.

³ Konishi, *op. cit.*, p. 20-21.

⁴ Nishio, Minoru. *Nihon koten bugaku taikai*, Iwanami, Tokyo, 1961, Vol. LXV, p. 312.

por falta de datos concretos; el 14, dependiendo de los especialistas, es ubicado en el segundo período.

Pe- ríodo	Año	Edad	Título	Mes y día
I	1400	38	1. <i>Fūshikaden</i> (<i>Kadensho</i> , <i>Kaden</i>) <i>El libro de la transmisión se- creta de la Flor</i> hasta el Cap. III	IV/13
	1402	40	hasta el Cap. V. los dos últimos capítulos (?)	III/ 2
II	1418	56	2. <i>Kashū</i> (<i>Nō ni jo-ha-kyū no koto</i>) (*) <i>El aprendizaje de la Flor</i>	II
	1419	57	3. <i>Ongyoku kowadashi kuden</i> <i>Instrucciones orales sobre la música y recitación</i>	VI
	1420	58	4. <i>Shikadō</i> <i>El libro del camino de la Flor suprema</i>	VI
	1421	59	5. <i>Nikyoku santai ezu</i> (<i>Hitokata</i>) <i>Estudio ilustrado de los dos elementos y los tres tipos</i>	VII
	1423	61	6. <i>Nō sakusho</i> (<i>Sandō</i>) <i>La poética del Noh</i>	II/6
	1424	62	7. <i>Kakyō</i> <i>El espejo de la Flor</i>	VI
			8. <i>Fushizuke shidai</i> (<i>Kyokuzu- kesho</i>) (?) <i>Sobre la afinación</i>	
			9. <i>Fūkyokushū</i> (?) <i>Sobre la vocalización</i>	
			10. <i>Yūgaku shudō fūken</i> (<i>Yūgaku shudō kempūsho</i>) (?) <i>El libro del estudio y del efecto visual del diverti- miento musical</i>	
			11. <i>Goi</i> (?) <i>Los cinco grados</i>	

Pe- ríodo	Año	Edad	Título	Mes y día	
III	1428	66	12. <i>Rikugi</i> <i>Los seis estilos poéticos</i>	III/9	
			13. <i>Shūgyoku tokka</i> (*) <i>Recoger la joya y obtener la Flor</i>	VI/1	
			14. <i>Kyūi shidai (Kyūi)</i> (?) <i>La escala de los nueve grados del Noh</i>		
	1430	68	15. <i>Shudōsho</i> <i>El libro del estudio del camino</i>	III	
			16. <i>Seshi rokujūigo sarugaku dangi (Sarugaku dangi)</i> <i>Charlas sobre el sarugaku por Zeami después de cumplir sus 60 años</i>	XI	
				anterior a esta fecha	
				17. <i>Goon</i> (?) <i>Cinco melodías</i>	
				18. <i>Goonkyoku jōjō</i> (?) <i>Aspectos concernientes a las cinco melodías</i>	
	1432	70	19. <i>Museki isshi</i> <i>Nota sobre las huellas del sueño</i>	IX	
	1433	71	20. <i>Kyakuraika (Shichijūigo kuden)</i> <i>La Flor que retorna</i>	III	
	1436	74	21. <i>Kintōsho</i> <i>El libro de la Isla Dorada</i>	II	
	1443	81	muerte de Zeami	VIII/8(?)	

Como ya hemos mencionado, las obras teóricas más representativas que corresponden a cada uno de los periodos de Zeami, son *Kadensho*, *Kakyō* y *Kyakuraika*. *Kadensho*, el más extenso y quizá el más significativo de todos, es un producto tanto de Zeami como de su padre Kannami Kiyot-sugu (1333-1384), ya que, como lo aclara el autor, él transcribió fielmente las enseñanzas que recibiera de su difunto

padre a quien respetaba y admiraba como hombre y creador. Por lo tanto, la mayoría de los puntos de vista de Zeami sobre la estética, el adiestramiento y la puesta en escena del Noh fueron elaboración de su propio padre, aunque se debe tener en cuenta que el libro fue escrito cerca de 20 años después de la muerte de Kannami, lo que permite suponer que en ese lapso Zeami no solamente maduró como actor y autor teatral sino que pudo concretar sus propias ideas. Sin embargo, es en la segunda etapa de su producción teórica donde se hallan la mayoría de sus libros más fundamentales, y en los que logra desarrollar —merced a su extraordinario talento— su propia estética y su método de adiestramiento y producción teatral en la forma más aguda y penetrante.

Kakyo, destinado a su hijo mayor Motomasa, es la exposición sistemática de una vivencia práctica del adiestramiento y estudio, combinado con un elaborado concepto filosófico sobre el arte teatral. Por su parte *Shikadō* (*El libro del camino de la Flor suprema*), aunque de menor extensión, es no menos importante que *Kakyō*, ya que desarrolla y profundiza en forma ordenada y sistemática muchos de los conceptos vertidos en *Kadensho*, especialmente en lo concerniente al adiestramiento, la forma y la estructura teatral. En el primer capítulo expone los factores fundamentales y básicos del Noh (reduce a tres los nueve tipos de mímica que menciona en *Kadensho*); el segundo capítulo trata de la importancia del estudio y ejercicios en relación con el talento innato de los actores; en el tercer capítulo habla sobre el grado de madurez de un maestro y advierte a los principiantes que no deberán emular sus atractivas técnicas y estilos ya que eso sólo pertenece al dominio de aquellos que han cultivado su arte partiendo de las bases ortodoxas y fundamentales: los dos elementos y los tres tipos. En el capítulo cuarto desarrolla la teoría de los tres elementos artísticos —la piel, la carne y los huesos— tomada de la caligrafía, y distingue la sutil diferencia que existe entre “poseer” estos elementos y “dominarlos”. En el quinto y último capítulo analiza las “formas” de los estilos; y plantea el problema del desarrollo de la subjetividad artística.

El estilo de Zeami es sumamente peculiar; su manera de exponer es ágil, sutil, concisa, pero muchas veces ambivalente,

reiterativa y seca. Se advierte una fuerte inclinación al uso de un vocabulario complejo y hermético, a la constante creación de nuevas palabras que a veces resultan oscuras e indescifrables y que causan verdaderos trastornos a comentaristas y traductores. Pero en suma, a través de sus ensayos, se revela la presencia de un escritor de brillantez inusitada, erudito y poseedor asimismo de una sensibilidad aguzada.

Sobre la traducción

La presente traducción de *Shikadō*, *El libro del camino de la Flor suprema*, está basada principalmente en el texto incluido en *Karonshū*, *Nogakuronshū* (Colección de teorías poéticas y del teatro Noh), Vol. LXV, *Nihon koten bungaku taikai*, Iwanami, Tokio, 1961, revisada y comentada por Nishio Minoru (en las notas aparece como NKBT); se consultaron además *Zeami jūrokubushū hyōshaku*, I, de Nose Asaji, Iwanami, Tokio, 1958 (en las notas aparece como ZJH); *Zeami, La tradition secrète du Nō*, Gallimard, París, 1960, traducida y comentada por René Sieffert (SIEF en las notas) y *Sources of Japanese Tradition* (ed. Wm. Theodore de Bary), Columbia, Nueva York, 1958 (en las notas, SJT).

El traductor ha procurado seguir las diferentes interpretaciones de los especialistas arriba mencionados, en casos de pasajes y palabras de significado difícil y oscuro que abundan en las notas y comentarios. Al final se ha agregado un pequeño glosario de los términos especializados que aparecen en este texto y que generalmente no se encuentran en los diccionarios comunes, con la esperanza de que pueda servir de guía a los estudiosos del teatro japonés.
