

SHIKADOSHU EL LIBRO DE LA FLOR SUPREMA

ZEAMI MOTOKIYO

I. Los dos elementos y los tres tipos

AUNQUE HAY muchas y diferentes maneras de observar el adiestramiento del Noh, la preparación inicial se debe reducir a los “dos elementos” y los “tres tipos”. Por los “dos elementos” se entiende la danza y el canto, y por los “tres tipos”, los tipos de personajes que se representan.

En principio, el canto y la danza se deben estudiar y practicar a fondo bajo la dirección de un maestro. A partir de los 10 años de edad, mientras conserva aspecto aniñado el actor, se abstendrá todavía durante cierto tiempo de estudiar los “tres tipos”. Deberá interpretar esos papeles, pero conservando su aspecto aniñado. Es decir, no llevará máscara, y sea cual fuere la mímica por representar, ésta deberá ser “nominal”¹ y la apariencia del actor tendrá que estar de acuerdo con su edad. Esto es exactamente igual a la manera en que los niños bailarines ejecutan las danzas *bugaku*,² en que se limitan a señalar el

¹ *nominal* (*sono na nomi*). Lit.; “Solamente el nombre”. Significa que se deberá hacer una representación limitándose a indicar cuál es la pieza que se está ejecutando.

² Danza ceremonial de la corte, introducida en el siglo VIII desde el continente asiático; se ejecuta acompañada por la música *gagaku*. Tuvo gran auge en la época Heian y se continúa representando aún en nuestros días, principalmente en el ámbito de la corte imperial, pero también en ciertos santuarios shintoístas. Las piezas tienen diversos orígenes y en general son agrupadas en “danzas de la izquierda” (*samai*) y “danzas de la derecha” (*umai*); la primera incluye aquellas de origen chino e hindú y la segunda las provenientes de Corea y Asia Central. También existen las de origen netamente japonés, en que, a diferencia de las otras, no se usan máscaras. A lo largo de los siglos, estas piezas foráneas y sus músicas correspondientes sufrieron una transformación y se puede decir que a pesar de sus exóticas máscaras y vestuarios, han sido “japonizadas”. Es importante señalar que el *bugaku* influyó en las artes dramáticas y musicales del país, incluyendo el teatro Noh, sobre todo en lo referente al uso del *tempo* de *jo*, *ha* y *kyū*, que Zeami convirtió en uno de los elementos compositivos más importantes del Noh. En el original no se

nombre de las piezas como Ryōō y Nassori,³ danzando sin máscaras y conservando su aspecto juvenil. Este adiestramiento en la niñez es la raíz del *yūgen*, el encanto sutil, que mantendrá su belleza en todas las actuaciones posteriores del actor.

Después que el actor haya sido iniciado como adulto⁴ y que tenga cuerpo de hombre, portará la máscara y cambiará su figura de acuerdo a los diversos papeles que habrá de representar; y aunque existen numerosos tipos de mímicas accesibles, el principiante sólo podrá alcanzar la más alta flor del verdadero arte a través de los “tres tipos”, que son: el del viejo, el de la mujer y el del guerrero. El actor deberá estudiar y practicar concienzudamente estos “tres tipos”, es decir, aprender la manera de asimilarse al viejo, aprender la manera de asimilarse a la mujer y aprender la manera de los personajes enérgicos⁵ y luego combinarlos con el canto y la danza que ya ha adquirido desde la infancia. No existe más adiestramiento que éste en el arte del Noh.

Todos los demás estilos son derivaciones de los “dos elementos” y los “tres tipos” y se debe esperar el momento propicio para que se desarrollen naturalmente. La noble y serena perfección de las danzas de los dioses deriva del dominio del tipo del viejo; la belleza sutil y la elegancia del canto y de los gestos⁶ derivan del tipo de la mujer y las danzas animadas acompañadas de movimientos vigorosos del cuerpo y de los pies⁷ derivan del tipo del guerrero. El actor debe expresar en

menciona la palabra *bugaku*; simplemente dice: “en la danza de los artistas”.

³ Ryōō y Nassori, títulos de piezas *bugaku*, en que se utilizan máscaras extrañas y grotescas. Aún hoy, cuando son ejecutadas por niños, éstos no llevan máscaras.

⁴ *Membuku* o *gempuku*, antigua ceremonia que se llevaba a cabo cuando un varón cumplía los 15 años. Se cambiaba de nombre y por primera vez podía usar sombrero y traje de adulto.

⁵ Referencia al guerrero.

⁶ *del canto y de los gestos*; en ZJH: *fushikakari* (*fushi*, “melodía, tono”; *kakari*, “aspecto, apariencia, tonalidad, estilo”) y en NKBT: *yoshikakari* (*yoshi*, “excelente, elegante, encanto”). ZJH interpreta como “melodía y gestos”; NKBT como “apariencia de suma elegancia”; SJT: “singing and gestures” y SIEF: “la tonalité mélodique”.

⁷ movimientos del cuerpo y de los pies (*shindō sokutō*). Lit.: “movimientos vigorosos del cuerpo, pisando fuerte y levantando alto las piernas”; referencia a los movimientos que se emplean en piezas muy animadas

su actuación,⁸ en forma natural, sus propias ideas sobre la interpretación del papel.⁹ Aun si su talento es inadecuado y no logra desarrollar un dominio en estos estilos derivados, podrá ser un actor de la suprema flor siempre y cuando haya ejercitado cabalmente los “dos elementos” y los “tres tipos”. Esta es la razón por la cual éstos se conocen como la medida, la esencia y la base del arte del Noh.

Cuando examinamos los métodos de adiestramiento del Noh en nuestros días, encontramos que los pasos iniciales no se efectúan a través del camino fundamental de los “dos elementos” y los “tres tipos”, y en cambio, se practican toda clase de mímicas y estilos heterodoxos;¹⁰ por consiguiente, esto da como resultado falta de maestría,¹¹ debilidad en la actuación¹² y una inferioridad general: es por eso que no se encuentran actores que merezcan ser llamados “maestros”.

Entrar en este arte por un camino que no sea el de los “dos elementos” y los “tres tipos” y contentarse con estudiar estilos derivados, es hacerlo por medio de ejercicios desnaturalizados y periféricos.¹³

como las de los demonios y las lunáticas. SIEF: “mouvements du corps et appels du pied”; SJT: “movements of the body and the feet”.

⁸ actuación (*kempū*). Lit.: “estilo visible, arte que se expresa exteriormente; actuación visible”. SJT: “performance”; SIEF: “effect visuel”.

⁹ ideas sobre la interpretación del papel (*ichū no kei*). Lit.: “propósitos artísticos que el actor tiene dentro de sí mismo”. SIEF: “modèle qui est dans l'esprit de l'acteur”; SJT: “his own conception of the role”.

¹⁰ estilos heterodoxos (*isō no fū*). SIEF traduce como “style aberrant”. Zcami utiliza numerosos términos para designar a los estilos o técnicas que se apartan de la ortodoxia, de lo esencial o correcto, y hace un cuidadoso uso de ellos. Por ejemplo: *yōfū* (o *yufū*), estilo derivado o aplicado; *hifū*, estilo incorrecto; *ifū*, estilo no-ortodoxo (sinónimo de *isō no fū*, etc.) Ver Glosario.

¹¹ falta de maestría (*mushu*). Lit.: “falta de dueño”. Señala el estado en que el actor no logra, por carecer de habilidad, identificarse con el objeto que representa. En este sentido se puede interpretar como falta de personalidad, y de ahí la traducción de SIEF: “style impersonnel”. Sobre este término ver el siguiente capítulo.

¹² debilidad en la actuación (*nō yowaku*). Según SJH: “El Noh, es decir, la actuación del actor en el Noh presenta inseguridad, inestabilidad; NKBT interpreta simplemente como: “la actuación es floja”. SIEF: “le *nō* est mou”; SJT: “feebleness of performance”.

¹³ ejercicios desnaturalizados y periféricos (*mutai shiyō no keiko*). Lit.: “ejercicios sin cuerpo (esencia) y que se va por las ramas y las

(Nota del autor: Se debe tener en mente que la belleza sutil (*yūgen*) de la apariencia del actor cuando todavía es niño se conserva en los “tres tipos” y que la destreza derivada del dominio de los “tres tipos”, puede otorgar vivacidad a todas las interpretaciones de las piezas Noh.)

II. Del estilo que carece de maestría

En el arte del Noh es deplorable el estilo que carece de maestría.¹⁴ Este asunto requiere una consideración cuidadosa. Podría decirse en principio que el talento natural convierte a uno en maestro. Pero, ¿acaso la acumulación de las experiencias adquiridas en el curso de los estudios no ayuda a desarrollar el talento innato? Tomemos el ejemplo del canto y la danza: mientras el actor esté tratando de imitar al maestro, no logra adquirir su propio dominio. Incluso si da la impresión de haber llegado a imitar a la perfección, a menos que haya dominado la interpretación como cosa propia, el actor carecerá de vigor artístico y su Noh será inadecuado. Es decir, será un actor que no ha alcanzado la maestría. El actor consumado es aquel que ha estudiado a fondo imitando a su maestro, ha absorbido su arte haciéndolo propio, física y mentalmente, y de este modo, alcanzado el grado de habilidad sin esfuerzo.¹⁵

Su Noh, en consecuencia, está imbuido de vida. Se puede

hojas”. SIEF: “Les exercices à des rameaux et des feuilles détachés du tronc”; sin duda una traducción demasiado literal.

¹⁴ *estilo que carece de maestría (mushufū)*. Lit.: “estilo que carece de dueño”. Ver nota 11. El antónimo es *ushufū* o sea el estilo que posee maestría, o estilo con personalidad. El traductor no ha adoptado una actitud consistente como SIEF que traduce estos dos términos como “style impersonnel” y “style personnel”, en forma invariable.

¹⁵ *grado de habilidad sin esfuerzo (yasuki kurai)*. Se refiere al grado de madurez y perfección que alcanza el actor después de pasar por todos los adiestramientos señalados por Zeami y que le permite actuar sin la menor vacilación y sin el menor esfuerzo. Zeami usa con cierta frecuencia este término en sus numerosos tratados, además de otro de similar naturaleza, “*taketaru kurai*”. Ambos se han convertido en el centro de muchas discusiones entre los especialistas, ya que Zeami no se encarga de definirlos ni de distinguir el uno del otro. Para mayores detalles, ver NKBT, pp. 550-51, Notas 5 y 7, y ZJH, pp. 456-58. Sobre *taketaru kurai*, ver el siguiente capítulo.

decir que un actor es realmente un maestro que posee un estilo con personalidad cuando, por medio de sus fuerzas artísticas innatas, perfecciona rápidamente las habilidades que ha conquistado a través del estudio y los ejercicios, convirtiéndose así en aquel que posee su propio arte. Debo insistir en la importancia de discernir la demarcación entre el estilo que posee maestría y el que carece de ella. Dice Mencio: "Lo difícil no es hacer, lo difícil es hacer bien."¹⁶

III. *Del grado de madurez*

En el arte del Noh sucede que a veces un actor hábil que ha alcanzado la cumbre de su arte y ha llegado al grado mental de la madurez actúe de una manera fuera de lo común,¹⁷ y que ese estilo sea copiado por los principiantes. El estilo logrado¹⁸ de un actor veterano no se debe imitar a la ligera. Me pregunto en qué piensan los principiantes cuando copian a estos maestros.

El oficio correspondiente al grado de madurez de un veterano, radica en los recursos tomados de la fuerza espiritual de su interpretación, que lo lleva ocasionalmente a hacer demostraciones de su habilidad adquirida después de un intenso adiestramiento en todos los aspectos del Noh, desde su juventud hasta su vejez,¹⁹ y después de haber acumulado todas las buenas técnicas y eliminado las malas. Este actor veterano puede, a esta altura de la perfección, mezclar un poco de las malas técnicas que ha reprobado y rechazado durante sus años de adiestramiento, con las buenas. La gente se preguntará por

¹⁶ Este dicho no se encuentra en el libro de Mencio, pero sentencias similares se usaron con frecuencia en el medioevo japonés. Seguramente Zeami estaba convencido de que era de Mencio.

¹⁷ *una manera fuera de lo común (ifū)*. Lit.: "estilo no ortodoxo". Ver nota 10.

¹⁸ *estilo perfecto (tappū)*. Se refiere a un estilo logrado que se caracteriza por su brío y fuerza en la interpretación. Compare con *mampū*, Nota 27.

¹⁹ Aquí se ha omitido "de acuerdo a cada edad". *Nenrai keiko* (ejercicio de acuerdo a las edades) se refiere a lo expuesto por el mismo autor en el Cap. I de *Kadensho (El libro de la transmisión secreta de la Flor)*, donde explica detalladamente los ejercicios que el actor debe realizar de acuerdo a las edades. Ver NKBT, pp. 343-348.

qué un actor hábil debe introducir técnicas defectuosas en su arte. La respuesta es que éste es un recurso propio de un maestro, para demostrar su virtuosismo.²⁰ Por definición, el actor hábil posee únicamente buenas técnicas. Así, su destreza puede dejar de ser insólita y su actuación convertirse en algo monótono a los ojos del espectador, pero si introduce ocasionalmente técnicas defectuosas, las puede convertir en un medio para maravillar al público por su novedad. De esta manera, las técnicas defectuosas pueden ser vistas como buenas por el público. Este es el caso en que un actor hábil puede, con su talento, transformar las faltas en méritos, y así crear un efecto interesante en la representación.

Si los principiantes en este arte, al encontrar en estas técnicas un método para despertar el interés del público, creen que deben copiarlas, sus imitaciones no serán sino mezclas de técnicas defectuosas por definición con sus propios estilos inmaduros, lo cual, como dice el proverbio, es “como echar leña al fuego” de sus mediocridades. Posiblemente los principiantes imaginan que lo que se denomina “madurez” es cuestión de técnica y oficio, ignorando tal vez que en realidad se trata de un grado mental propio del actor consumado. Este hecho requiere una cuidadosa atención.

Lo que interpreta el actor hábil teniendo la conciencia de que se trata de un estilo defectuoso, el debutante lo toma erróneamente por correcto y lo imita, y de esta manera, la diferencia que se produce entre ellos es como del blanco al negro. En estas condiciones, ¿de qué modo podría un joven actor desprovisto aún de experiencias alcanzar el grado de madurez de un maestro? Cuando un debutante imita lo que un maestro interpreta después de haber llegado a la madurez, está imitando lo incorrecto y eso, ¿no lo hace a él un actor aún más torpe? Dice Mencio: “Hacer lo que hacéis en busca de lo que deseáis, es como subir a un árbol en busca de peces.”²¹

²⁰ *recurso propio (kojitsu)*. Lit.: “conocimiento, idea, recurso, medio”. Se puede interpretar también como “la manera de hacer algo que sirva de modelo”. SIEF: “procédé éprouvé”; SJT: “method of demonstrating his virtuosity”.

²¹ Referencia a Mencio (James Legge, *The Chinese Classics, Mencius*, IA; 7). El sentido de la frase es que no se puede aspirar a lograr altos objetivos sin hacer debidamente las cosas. “Hacer lo que hacéis” se refiere a “hacer las cosas tal como las estáis haciendo, sin seguir el camino

Y agrega, en forma de comentario: "Si subís a un árbol en busca de peces, no es más que una estupidez, y ningún daño puede derivar de ello. Pero hacer lo que hacéis en busca de lo que deseáis, puede muy bien dañaros."

El hecho de que las técnicas defectuosas sean transformadas en méritos en manos de un actor hábil demuestra que el logro artístico está reservado para los maestros, pero eso no dará resultado en absoluto, en un actor inhábil. De esta manera, si el debutante trata de emular la destreza de un maestro con las fuerzas limitadas de que dispone, seguramente se hará daño. Esto es exactamente "tratar de alcanzar lo que deseáis haciendo lo que hacéis". Pero si el debutante delimita sus imitaciones dentro de lo que requiere la interpretación de una obra consumada de un estilo fundamental,²² por más que la imitación sea inadecuada, el daño no será tan grande. Ésto es como "subir a un árbol en busca de peces". Repito: el principiante no debe imitar las técnicas incorrectas y excentricas de los maestros que han alcanzado la madurez.²³ Sería un ejercicio destinado al desastre. Se debe tener en cuenta esto.

El principiante debe estar en estrecho contacto con su maestro, pedirle consejos acerca de sus problemas y aclarar en lo posible todo lo concerniente al grado que ha alcanzado en su arte. Y aun cuando vea ejemplos de consumadas actuaciones²⁴ como las que he descrito, debe dirigir su esfuerzo hacia la adquisición de los "dos elementos" y los "tres tipos".

(tao)", o sea, sin hacer las cosas debidamente. En la siguiente cita, también de Mencio, la segunda frase se debe entender en este sentido: "Si hacéis las cosas indebidamente y pretendéis buscar lo que deseáis, puede dañaros".

²² *estilo fundamental (hompū)*. El estilo fundamental es el que se basa en los "dos elementos" y los "tres tipos", y no incluye ninguna otra variante ni estilos derivados.

²³ *En el Kyūi shidai (La escala de los nueve grados del Noh)*, Zcami expone su teoría del estudio de los grados que un actor debe alcanzar y dice que primero es necesario lograr (de los nueve grados que él establece), los tres grados medios, luego los tres grados superiores y finalmente, los tres grados inferiores. Significa que un maestro que ha alcanzado los grados superiores, esto es, que ha llegado más allá de todas las técnicas y estilos, puede "descender" de grado, e interpretar estilos menores.

²⁴ *consumadas actuaciones (ofū)*. Lit.: "estilo que ha alcanzado su perfección última".

(Se dice en el Sūtra del Loto: ²⁵ “Cuidáos de aquellos que, sin haber adquirido la iluminación, creen haberla adquirido; y que, sin haber aprehendido lo esencial, creen haberlo hecho.” Hay que tener presente esto.)

IV. La piel, la carne y los huesos

El arte del Noh tiene piel, carne y huesos,²⁶ pero los tres nunca se encuentran reunidos. En el arte de la caligrafía también se dice que estos elementos nunca se han encontrado juntos, excepto en el caso de la escritura del maestro Kōbō Daishi.²⁷ Si señalamos la piel, la carne y los huesos en el Noh, debemos identificarlos de la siguiente manera: la manifestación de las fuerzas inspiradas que hacen posible que uno se convierta en un actor hábil en forma natural, en virtud de las habilidades innatas, podemos designarla como huesos; la manifestación del estilo acabado²⁸ que viene del estudio y la práctica del canto y la danza, podemos llamarla carne; y la apariencia que desarrolla aún más estas cualidades hasta su más alto grado, con una perfecta elegancia y belleza, sería la piel. Si relacionamos estos tres aspectos con las facultades de la percepción podríamos decir que lo visual es la piel, lo auditivo la carne y lo mental los huesos.²⁹ También podemos encontrar

²⁵ *Sūtra del Loto (Hokekyō)*. El nombre completo es *Myōhū rengekyō (Saddharma-pundarīca-sūtra)*; sūtra reverenciado principalmente por los adeptos de la secta Tendai china y japonesa y también de la secta japonesa Nichiren, es considerado como uno de los más importantes del budismo mahāyāna.

²⁶ Terminología usada en la caligrafía japonesa.

²⁷ En el original dice solamente “el Gran Maestro”, pero se refiere a Kūkai (774-835), que recibió el título póstumo de Kōbō Daishi (*daishi* = gran maestro). Uno de los más grandes santos japoneses de la secta esotérica Shingon (La palabra verdadera), fundador del célebre monasterio del Monte Kōya y uno de los más famosos calígrafos de su época.

²⁸ *estilo acabado (mampū)*. Lit.: “estilo pulido que no tiene defecto alguno”. Ver nota 18.

²⁹ Zeami lo analiza extensamente en *Kakyō (El espejo de la Flor)*, Cap. XVI, *De la crítica*, donde dice que el Noh que logra éxito “visualmente” es el que, desde el comienzo de la representación, despierta el interés del público por la danza y el canto; el Noh que se impone “auditivamente” es aquél que se revela elegante e interesante y el que se impone por su “fuerza mental”, es aquél en que un maestro, ya dueño

estos tres aspectos en el canto y en la danza. En el canto, la voz es la piel, la modulación la carne y el aliento los huesos; en la danza, la figura es la piel, los movimientos la carne y la expresión los huesos. Se deben notar cuidadosamente estas distinciones.

Si observamos a los artistas contemporáneos, vemos que no solamente no hay ninguno que posea estos tres elementos del arte Noh, sino que no hay nadie que sospeche siquiera que existen. En cuanto a mí, los he estudiado porque mi difunto padre³⁰ me transmitió sus enseñanzas secretas. Por lo que he visto de los artistas contemporáneos, ellos se limitan a una endeble representación que corresponde apenas a la piel, y, por cierto, no se trata siquiera de la piel verdadera. Esto demuestra que ellos son actores que carecen de un estilo personal.

Aun suponiendo que un actor posea las tres cualidades, es necesario tener en cuenta este punto: puede ser que tenga aptitudes naturales, o sea los huesos, estilo consumado en la danza y el canto, o sea la carne, y la belleza sutil del cuerpo, o sea la piel, pero puede que esto signifique la mera posesión de las tres cualidades. No se puede decir todavía que sea un actor que tenga completo dominio de ellas. Decir que un actor reúne las tres cualidades y que tiene completo dominio de ellas significa que ha desarrollado plenamente todos sus talentos innatos a su máximo límite, llegando a la cúspide más elevada del grado de facilidad e infabilidad en la actuación, es decir, el estilo absoluto.³¹ Su actuación en el escenario, por consiguiente, no puede ofrecer sino placer que extasie a la audiencia con su arte maravilloso. Sólo mediante una cuidadosa reflexión después de la representación, podrá el público apreciar su perfección; este sentimiento surge por la consumación en el arte de los huesos. La audiencia luego será consciente de la habilidad inagotable del actor, producida por

del repertorio, interpreta un Noh helado del que emana una emoción indefinible aun dentro de un virtuosismo contenido.

³⁰ Kannami Kiyotsugu (1333-1384), el primer gran maestro, autor y director del Noh.

³¹ *estilo absoluto (mufū)*. Lit.: "el no-estilo". Se refiere al estilo que trasciende el "dualismo" y ha llegado a lo absoluto, donde el arte alcanza su máxima expresión.

la consumación del arte de la carne. También se dará cuenta que, desde todo punto de vista, la actuación fue de una belleza sutil, que surge de la consumación en el arte de la piel. Cuando se haya comprobado de este modo el efecto que ha producido en la audiencia, sumado a todo aquello que nos revela en forma de visión objetivada,³² se podrá decir que el actor es un maestro que tiene pleno control de la piel, la carne y los huesos.

V. Esencia y manifestación

En el arte del Noh debemos saber distinguir entre esencia y manifestación.³³ Si decimos que la esencia es una flor, entonces la manifestación es su fragancia. También podemos compararla con la luna y su claridad. Cuando se ha asimilado perfectamente la esencia, la manifestación se desarrolla por sí misma.

De los espectadores del Noh, el conocedor lo ve con la mente y el inculto con los ojos. Lo que se ve con la mente es la esencia; lo que se ve con los ojos es la manifestación. Es por eso que los principiantes ven solamente la manifestación, y eso es lo que imitan. Ellos miran sin saber cuáles son los principios que yacen detrás de la manifestación. Por lo tanto, hay razones para que no se deba imitar la manifestación. Aquellos que comprenden el Noh lo ven con la mente y por lo

³² *visión objetivada (riken no ken)*. Lit.: "el ojo del actor que se ve a sí mismo a distancia". Término usado por Zeami en *Kakyō* (*El espejo de la Flor*), que señala a una de las más interesantes técnicas de adiestramiento del actor. Consiste en verse a sí mismo a distancia, esto es, "convertirse en público" al mismo tiempo de estar actuando en el escenario. En general, el actor es capaz de dominar tres lados de su cuerpo, pero no la espalda. Zeami dice que los ojos que pueden ver su propia espalda y toda su figura actuando, son los ojos de la mente; cuando el actor llega a ser al mismo tiempo su espectador —sujeto y objeto a la vez— es cuando ha logrado controlar todas las facultades artísticas con su mente. Ver Kazuya Sakai. *Japón: hacia una nueva literatura*, El Colegio de México, 1968, pp. 26 y s.

³³ *esencia y manifestación (tai yō)*. Lit.: "cuerpo y aplicación". Por "esencia" debemos entender la comprensión interior del Noh, el verdadero logro del actor y por "manifestación", la actuación del actor en el escenario. Estos términos provienen del budismo y de la poesía *renga* (poemas encadenados); también es de uso frecuente en el Zen. SIEF: "substance et effet second"; SJT: "essence and performance".

tanto imitan su esencia. La imitación correcta de la esencia contiene en sí misma la manifestación. El que no conoce el Noh imita la manifestación creyendo que es lo que se debe tomar como modelo, ignorando el hecho de que, cuando se imita la manifestación, ésta se convierte para él en esencia. No obstante, desde el momento en que la manifestación es la verdadera esencia, tanto esta falsa esencia como la manifestación están destinadas a perecer, y el estilo que se ha tomado como modelo desaparecerá irremediamente. Entonces será un Noh sin dirección ni propósito.

Cuando se habla de esencia y manifestación se debe entender que ambos existen juntos. Sin esencia no hay manifestación. La manifestación no existe por sí misma y por lo tanto no se la debe imitar. Si se la considera como un ente separado y se la limita, ¿no se convierte acaso en una falsa esencia? El comprender el principio de la esencia y la manifestación quiere decir que se debe entender que la manifestación no existe sin la esencia, no existe por separado y por consiguiente no hay razones para imitarla. Conocer esto es comprender el Noh.

Desde el momento en que no hay razones para imitar la manifestación, no se la debe copiar. Se debe comprender que imitar la esencia equivale a imitar la manifestación. Insisto en este punto: aquel que ha comprendido bien que imitar la manifestación es convertirla en una falsa esencia sabe distinguir la esencia de la manifestación. Se dice: "Lo que uno quisiera imitar es la habilidad; lo que uno no debe imitar es la habilidad."³⁴ En este caso, la imitación residiría en la apariencia, mientras que el parecido reside en la esencia.³⁵

En el pasado, no se daba importancia a estas observaciones del adiestramiento del Noh, algunas simples, otras profundas. Pocos fueron los actores del estilo antiguo³⁶ que logra-

³⁴ Tal vez una sentencia incompleta; tal vez un dicho de esa época. El significado no es muy claro. Posiblemente quiso decir que lo que se debe imitar es la esencia de los maestros y lo que no se debe imitar es su "manifestación".

³⁵ Traducción conjetural. Tal vez quiso decir: "lo que se debe imitar es la esencia y de este modo, la manifestación se llegará a copiar en forma natural".

³⁶ *estilo antiguo (kofū)*. Se puede interpretar de dos maneras: "los actores que interpretan el estilo antiguo" y "en los tiempos en que preva-

ron, por medio de sus talentos innatos, convertirse en maestros que adquirieron una gran potencia artística. En aquellos días, la crítica de los cortesanos y la gente importante consistía en elogiar únicamente las cualidades, pero no señalaban las faltas. No obstante, hoy en día, sus poderes de observación han ganado en agudeza y como han llegado a criticar incluso los más mínimos defectos, resulta difícil satisfacer las exigencias de tales personas, a menos que la interpretación de las piezas de encanto sutil sea como joyas pulidas o flores selectas. Por esta razón hay tan pocos maestros en este arte. El Noh está declinando progresivamente como arte, y si se descuida el adiestramiento aquí descrito, puede perecer. Teniendo presente esta situación, he enunciado lo esencial de mis convicciones en lo concerniente al espíritu de nuestro arte. En cuanto al resto de las instrucciones, dependerá del grado de talento del que lo solicite, y se deberá transmitir secretamente, de maestro a discípulo.

Año de la era Ōei (1420), sexta luna

Traducción y notas: KAZUYA SAKAI

GLOSARIO

(El número de la primera columna indica la página del texto del NKBT y el de la segunda, en bastardilla, la nota de esta traducción.)

<i>fūriki</i>	talento artístico, potencial artístico	402	
<i>fūtei</i>	manera, estilo	400	
<i>hifū</i>	estilo incorrecto; técnica defectuosa	403	10
<i>hompū</i>	estilo fundamental	401	22
<i>ichū no kei</i>	ideas propias (del actor) sobre la interpretación	401	9
<i>ifū</i>	ver <i>isō no fū</i>	401	17

leía el estilo antiguo, esto es, en los tiempos anteriores a Kannami". SJT opta por la primera; ZJH y SIEF, por la segunda y NKBT por la primera, pero sugiere la posibilidad de la segunda.

<i>isō no fū</i>	estilo heterodoxo, estilo aberrante, manera fuera de lo común	401	10
<i>jōzu</i>	actor hábil, virtuoso, veterano	403	
<i>kakari</i>	aspecto, tonalidad, estilo, gesto	401	6
<i>kempū</i>	actuación, estilo visible, efecto visual	401	8
<i>kofū</i>	estilo antiguo	407	36
<i>kojitsu</i>	recurso, medio, idea, la manera de hacer algo que sirva de modelo	403	20
<i>kurai</i>	grado artístico, clase	402	15, 23
<i>kyoku</i>	pieza, estilo, modulación	405	
<i>mampū</i>	estilo perfecto, estilo acabado	405	28
<i>mappū</i>	estilo decadente	407	
<i>mufū</i>	estilo absoluto, forma absoluta	405	31
<i>mushu no fū</i>	estilo que carece de madurez, estilo impersonal	402	14
<i>nenrai keiko</i>	adiestramiento de acuerdo a las edades	403	
<i>nikyoku</i>	dos elementos, es decir, canto y danza	400	
<i>ōfū</i>	perfección última del estilo	404	24
<i>santai</i>	tres tipos de mímica, es decir, el del viejo, de la mujer y del guerrero	400	
<i>shindō sokutō</i>	movimiento vigoroso del cuerpo y de los pies	401	7
<i>shite</i>	actor, protagonista	401	
<i>shoshin</i>	comienzo, debutante, actor joven	403	
<i>tai</i>	esencia, substancia	406	33
<i>taketaru kurai</i>	grado de sublime madurez, ver <i>yasuki kurai</i>	403	15
<i>tappū</i>	estilo logrado	403	18
<i>tatsujin</i>	actor consumado, actor maestro	402	
<i>te</i>	medio, método, técnica, forma de actuar; sinónimo de <i>tedate</i>	403	
<i>waza</i>	acto, actuación	403	
<i>yasuki kurai</i>	grado de habilidad, grado de facultad, ver <i>taketaru kurai</i>	402	15

ZEAMI: SHIKADOSHO

173

<i>yō</i>	manifestación, apariencia, interpretación, efecto secundario, sinónimo de <i>yū</i>	406	33
<i>yōfū</i>	estilo derivado	401	33
<i>yū</i>	ver <i>yō</i>	406	33
<i>yūgen</i>	elegancia, encanto sutil, belleza oculta	401	
<i>ushufū</i>	estilo con maestría, estilo con personalidad	402	
<i>zefū</i>	estilo correcto, actuación ortodoxa	403	