

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TEATRO NOH

Estudio sobre *Yuya* y la estructura de una pieza Noh

KAZUYA SAKAI

El Colegio de México

Introducción

De un cálculo aproximado de más de 2 000 piezas, unas 250 forman parte actualmente del repertorio de las principales escuelas del teatro Noh (Kanze, Konparu, Hōshō, Kongō y Kita). Estas obras están clasificadas en cinco grupos que son: 1) *kami mono* (piezas de dioses) o *waki mono* (piezas del deuteragonista), cuyo héroe es un dios o una diosa; 2) *shura mono* (piezas de *asura*, o de batallas), cuyo protagonista es un famoso guerrero medieval muerto (de ahí la denominación *asura*, palabra que designa a los espíritus de los guerreros muertos en batalla); 3) *kazura mono* (piezas de peluca femenina), de carácter esencialmente lírico, que tienen casi siempre como protagonista a una mujer; 4) *yobanme mono* (piezas del cuarto grupo, o misceláneas), que incluye variados tipos, con importantes sub-divisiones como *kyōjo mono* (piezas de mujeres enloquecidas) o *genzai mono* (piezas actuales o de personas vivientes; esta denominación peculiar proviene del hecho de que generalmente los *shite* —protagonistas— de las obras Noh son fantasmas, espíritus de personas muertas o seres sobrenaturales) y 5) *kiri mono* (piezas últimas, o finales), piezas de carácter auspicioso que básicamente tienen como protagonistas a seres supernaturales, pero no dioses, sino monstruos, demonios o duendes.

Por otra parte, en la elaboración de un programa Noh se aplica la teoría del *jo* (introducción), *ha* (exposición) y *kyū* (finale), una teoría del tempo teatral que si bien no fue invención total del virtual creador de este teatro, Zeami Motokiyo

(1363-1443), ya que tiene como antecedente la danza teatral Bugaku del siglo vm, fue el que no solamente realizó su elaboración estética sino que la aplicó extensamente tanto en la programación como en la composición estructural de una obra y de sus partes. De acuerdo a este principio dramático, un programa Noh, suponiendo que esté compuesto de cinco piezas —actualmente como norma general se representan dos y un interludio cómico Kyōgen—, éstas deberían seguir el siguiente orden:

1. Pieza de dioses			jo	1
2. Pieza de guerreros	ha no jo	(ha primero)	}	ha 3
3. Pieza de pelucas femeninas	ha no ha	(ha segundo)		
4. Pieza del cuarto grupo	ha no kyū	(ha tercero)		
5. Pieza última			kyū	1

O sea la proporción, como queda indicado, es de un jo, tres ha y un kyū, y este principio del jo-ha-kyū afecta también a la actuación, a la danza, música y puesta en escena. Si un zas, deberá tener presente este principio; por ejemplo, si ubica director opta por cambiar el orden o reducir el número de piezas en primer término una pieza 'última' a cambio de una pieza de 'dioses', la dirección y producción de la misma deberá seguir el tempo del jo y no del kyū. Esta estricta observación de la teoría del jo-ha-kyū bien puede restar vivencia e inventiva y esquematizar al Noh, pero por otra parte otorga unidad artística al programa —compuesta de varias obras— y pone de manifiesto el concepto estético del yūgen, el ideal de la elegancia y refinamiento.

Estructura básica de una obra Noh

Convencionalmente, una pieza Noh se compone de cinco partes (*dan*) y sigue el mismo patrón aplicado a una programación.

1. Jo — Introducción

Este es el primer *dan*, donde aparece el *waki* (deuteragonista) acompañado de la música introductoria *shidai*, que

explica quién es y cuál es el motivo de su presencia o viaje, etc., preparando de esta manera la aparición del *shite* (protagonista).

2. *Ha primero (Ha no ha)* — Primera parte de la exposición
Aparece el *shite*, canta su primera canción (*issei*) —a veces recita directamente el *michiyuki* (canción de viaje)— y va al encuentro del *waki*; aquí comienza la parte principal de la obra.
3. *Ha segundo (Ha no ha)* — Segunda parte de la exposición
Se establece el diálogo (*mondō*) entre el *shite* y el *waki*, que se efectúa en tono recitativo, y que el coro se encarga de complementar. Dependiendo del tipo de obra o del argumento, en algunos casos, al finalizar este *dan*, el *shite* se retira momentáneamente, pero la forma ortodoxa es que lo haga en el próximo *dan*.
4. *Ha tercero (Ha no kyū)* — Tercera parte de la exposición
Con este *dan*, concluye el primer acto de la obra. Contiene dos secciones básicas, el *kuri* (la parte musical muy significativa porque es la nota más alta de la composición), donde la tensión emocional básica del asunto es revelada; luego viene el *kuse* que es la danza considerada como el centro de la obra, mediante la cual el *shite* expone plenamente el espíritu del personaje central. Este *dan* finaliza con una sección llamada *rongi*, que es una especie de debate entre el *shite* y el *waki* en forma de recitado o de canto. Frecuentemente el coro termina el acto con una canción llamada *nakairi* (interludio), término que también se usa para indicar que el *shite* se retira momentáneamente de la escena para cambiar de vestuario y máscara, y reaparecer en el próximo *dan* revelando de esta manera su verdadera identidad. En la mayoría de los casos esa identidad es la de un muerto, y la aparición se produce en realidad porque el *waki* “lo está soñando”. Al *shite* de esta primera parte se lo denomina *shite* “anterior”, y al de la segunda, *shite* “posterior”. Aunque el *shite* “anterior” y “posterior” son por lo general la misma persona, hay un marcado contraste en la naturaleza de ambos: una bella joven puede reaparecer como una serpiente, o un muchacho como el espíritu de un feroz guerrero. En este

entreacto (*nakairi*), a veces se ejecuta un corto *Kyōgen* (una forma de farsa), aunque usualmente nada tiene de cómico.

5. *Kyū* — Finale

La transición entre el entreacto y la reaparición del *shite* es cubierta por una sección denominada *machiutai* (canción de espera), y luego se ejecuta el *issei* (primera canción) seguido de un *mondō* (diálogo) —es decir, se repite el patrón del primer acto—, y es cuando el *shite* manifiesta su verdadera personalidad, con la ayuda del coro. La acción culmina con una danza (*mai*), que es la atracción principal de la obra; luego, se suele recitar un poema *waka* (género poético de 31 sílabas), y la obra termina con un comentario a cargo del coro, llamado *kiri* (final).*

Yuya y la estructura de las piezas de pelucas femeninas

Si bien dijimos que las obras Noh se dividen en cinco grupos, muchas veces esta clasificación es esotérica e inconsistente, ya que existen por ejemplo obras del tercer grupo —de las pelucas femeninas— en donde el personaje principal es un hombre y no una mujer. Los críticos modernos suelen por esta razón dividir las en dos tipos: aquellas en que la acción transcurre en este mundo y las que incluyen la aparición de un espíritu o ser sobrenatural (llamadas obras de ensueño), que son las más frecuentes y por lo que podemos decir que el Noh es un teatro del mundo de los muertos. Generalmente estas piezas del segundo grupo están divididas en dos partes o actos, mientras que las piezas “actuales” suelen ser de un solo acto: de ahí también la denominación moderna de *fukushiki Noh* (Noh de forma doble) y *tanshiki Noh* (Noh de forma simple).

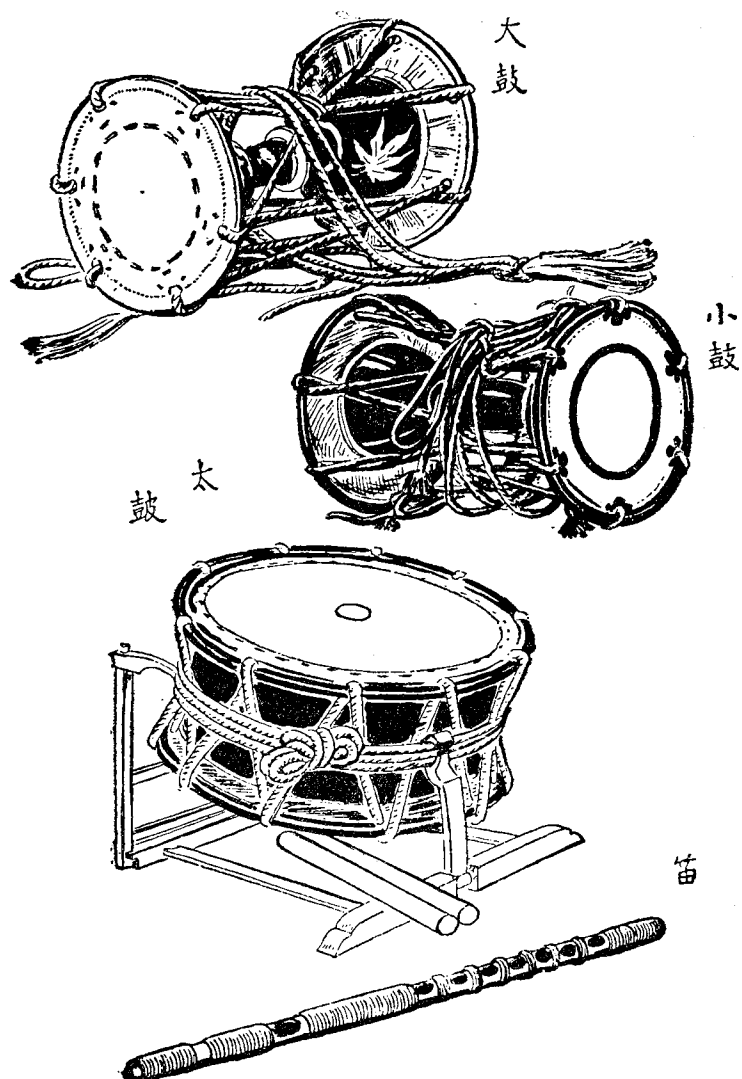
De acuerdo a las teorías de Zeami, las obras de este tercer grupo de “mujeres” son las que expresan con más elocuencia el concepto del *yūgen*, la elegancia y la gracia latente, que es

* Para una mayor información acerca de los términos musicales del Noh, ver William P. Malm, *Japanese Music and Musical Instruments*, Tuttle.

por cierto el estado ideal que toda obra Noh debe alcanzar. Zeami dice en *Hana no kagami* (*El espejo de las flores*), libro teórico escrito en 1424: “El *yūgen* es considerado la pauta del logro supremo en todas las artes y conocimientos. En el arte del Noh en particular, la manifestación del *yūgen* es de primordial importancia... se podría decir que la esencia del *yūgen* yace en el verdadero estado de la belleza y la delicadeza. En cuanto a la apariencia personal, el *yūgen* reside en la calma y la elegancia.”

En la mayoría de las obras ortodoxas de este tercer grupo de piezas femeninas, la protagonista aparece primeramente encarnando a una campesina de baja condición que se encuentra con un sacerdote (*waki*); no obstante su aparente condición social, el *shite* debe actuar de manera que refleje la dignidad propia de una dama de alcurnia, identidad que revelará en la segunda parte de la obra, pudiendo resultar emperatriz, princesa o dama de la corte, aunque también a veces aparezcan bailarinas de no muy alto rango social, como asimismo ancianas, ninfas celestiales y espíritus de flores y árboles. En el caso de *Yuya*, el *shite* es la concubina de un señor feudal (que vive un conflicto psicológico), cuyos sentimientos oscilan entre el deber hacia su señor, Munemori, y la ansiedad ante el temor de la muerte inminente de su anciana madre.

La peculiaridad de *Yuya*, estructuralmente hablando —dentro del grupo de las piezas de pelucas femeninas— no termina en el hecho de que se desarrolla más dramáticamente en un sólo acto y con un *shite* “vivo”, sino por el uso de la elegante danza *chū no mai* que realza la lírica calidad descriptiva del sentimiento humano. Y el uso de esta danza es lo que la separa del resto de las piezas de “pelucas”, que en su mayoría, ejecutan la danza *jo no mai* (lit., “danza introductoria”). Así, es posible también clasificar las piezas de “pelucas” de acuerdo a la danza que se utiliza. Las dos más importantes son las ya mencionadas, que a la vez se subdividen de acuerdo a los instrumentos musicales que emplean, en total cuatro, o sea: flauta (*fue*), tamboril grande (*ō-tsuzumi*), tamboril pequeño (*ko-tsuzumi*) y tambor (*taiko*). Si se prescinde del tambor, la danza lleva el epíteto de *daishō*, denominación que proviene



O-tzumi (tamboril grande); Ko-tsuzumi (tamboril pequeño); Tailo (tambor) y Fue (flauta).

de las abreviaciones de grande (*dai*) y pequeño (*shō*) —con referencia a los tambores—, y si se lo incluye, simplemente *taiko* (tambor). De este modo, la subdivisión de las danzas *jo no mai* y *chū no mai*, es la siguiente:

Jo no mai

Daishō jo no mai

Incluye 22 obras, entre ellas *Izutsu, Bashō* (*El espíritu del plátano*), *No no miya* (*La princesa del Palacio Provisional*), *Futari Shizuka* (*Doble Shizuka*), *Sekidera Komachi* (*Komachi en el Templo Sekidera*), etc.

Taiko jo no mai

Incluye 7 obras, entre ellas *Hagoromo* (*El manto celestial*), *Obasute*, etc.

Chū no mai

Daishō chū no mai

Incluye 5 obras, entre ellas *YUYA, Matsukaze* (*La brisa de los pinos*), etc.

Taiko chū no mai

Incluye 2 obras: *Yoshino tennin* (*El ángel celestial de Yoshino*) y *Hatsuyuki* (*La primera caída de nieve*).

Estas obras, al igual que las demás, se hallan divididas en cinco partes (*dan*), pero difieren un tanto de las obras básicas; una pieza 'tipo' de este grupo que contiene la danza *jo no mai* está estructurada de la siguiente manera:

Primer acto

1. *Jo* — Introducción

Aparición del *waki* (deuteragonista): *shidai*, *michiyuki* o *nanori* (declaración), *sashi*.

2. *Ha* primero (*Ha no jo*) — Primera parte de la exposición
Aparición del *shite* (protagonista): *shidai, sashi, mondō*.
3. *Ha* segundo (*Ha no ha*) — Segunda parte de la exposición
Diálogo entre el *shite* y el *waki*. *Nakairi* (interludio).

Segundo acto

4. *Ha* tercero (*Ha no kyū*) — Tercera parte de la exposición
Machiutai (canción de espera). Aparición del *shite* 'posterior': *kuri, sashi, kuse, jo no mai* (danza).
5. *Kyū* — Finale
Kiri (comentario final).

La diferencia entre este tipo de obra y el tipo al que pertenece *Yuya*, está en que el último no se divide en dos actos y en ella se ejecuta —como dijimos— la danza *chū no mai*. La estructura entonces sería la siguiente:

1. *Jo* — Introducción
Aparición del *waki* (Munemori): *nanori*. Cuadro Primero
Aparición del *tsure* (Asagao): *nanori, tsukizerifu* Cuadro Segundo
2. *Ha* primero (*Ha no jo*) — Primera parte de la exposición
Aparición del *shite* (*Yuya*): *sashi* Cuadro Tercero
Mondō entre *shite* y *waki* Cuadro Cuarto
3. *Ha* segundo (*Ha no ha*) — Segunda parte de la exposición
Mondō entre *shite* y *waki*: *fumi* (lectura de la carta) Cuadro Quinto
Introducción de la carroza Cuadro Sexto
Viaje: *issei, sashi, rongi* Cuadro Séptimo
4. *Ha* tercero (*Ha no kyū*) — Tercera parte de la exposición
Mondō, kuri, sashi y kuse Cuadro Octavo
Chū no mai (danza) Cuadro Noveno

5. *Kyū* — Finale

<i>Iroe</i>	Cuadro Décimo
<i>Waka</i> y canción del coro	Cuadro Undécimo

La puesta en escena de *Yuya* es particularmente interesante por la sucesión de escenas atractivas, que más que indicadas visualmente se hallan sugeridas, como el viaje en la carroza, la visita al Templo Kiyomizu, etc., y revelan por un lado, el concepto multi-espacial escénico, y por el otro, el uso de la toponimia, cara a la literatura de este país, en mucho mayor grado que en la de Occidente. Los japoneses sienten una especial inclinación por saber en qué lugar está sucediendo la acción, no sólo en el sentido histórico sino más que nada emocional, aunque esto no signifique que sea necesario, en el caso del teatro, reproducir literal y realísticamente el lugar en cuestión. En *Yuya*, tenemos la escena del viaje en la carroza durante el cual se ofrece a la audiencia una visión panorámica, casi se diría cinematográfica, de los lugares que transita, con ciertas palabras claves, datos implícitos que tal vez, por esa misma imprecisión, cobran un sabor y una profundidad mayor.

La utilería

Como lo permite deducir el análisis de la estructura de una obra Noh, es bastante obvio que los elementos teatrales se hallan dispuestos de manera tal que sirven para realzar la importancia del *shite* y que el teatro Noh tiende, dramáticamente, a conformar un arte escénico de dos caracteres: el *shite* y el *waki*. Pero difícilmente podríamos seguir la definición común del teatro occidental llamando al *shite* protagonista, y el *waki* antagonista, ya que casi no existe conflicto entre ellos, y los llamados *mondō* (diálogos) sirven únicamente como guía para establecer una situación determinada del *shite* sin que plantee la “relación” entre éste y el deuteragonista: es decir que como dice Earle Ernst,* éstos no llegan a ser “caracteres”, personajes

* Earle Ernst, ed. *Three Japanese Plays, from the Traditional Theatre*, Evergreen.

tridimensionales, complejos, como los que habitan el teatro occidental. Probablemente los caracteres alegóricos de las piezas post-medievales francesas o de las obras moralistas inglesas serían las figuras más aproximadas a las del Noh, aunque aun así, en las primeras los caracteres son más vitales y humanos que esos “seres tentativos” y “fantasmales” del Noh. De esta manera, la concepción teatral de este último no sólo es remota sino casi antitética a la del drama occidental. Pero el arte dramático tiende en general a la selectividad y a la eliminación de lo no-esencial. En el caso del Noh, la influencia del budismo Zen eliminó considerablemente los elementos explícitos que tuvieran relación con una realidad literal. En el Noh hay una visión fugitiva, apenas sugerida de la realidad, y poco o nada se dice o se representa visualmente en relación a lo que queda implícito. El despojado y sintético escenario Noh es una prueba de ello; así también la noción multi-espacial que se aplica para el desplazamiento escénico; la lentitud de movimientos casi rituales demuestra la paradoja de la acción de la no-acción, de la pasividad externa y actividad interna, tan cara a los taoístas chinos y a los zenistas, es asimismo otra demostración de que cuando más estruendosos, activos y realísticos son los cantos, movimientos o elementos escenográficos, más se aleja el teatro de su esencia, limitando y restringiendo sus posibilidades dramáticas. En este sentido el Noh es el teatro del silencio, y el que nos hace recordar una máxima de los pintores chinos: “En la limitación se revela el maestro.”

La utilería tiene correspondencia con este principio. Creemos que pocas veces se ha dado en la historia del teatro que las indicaciones escénicas sean tan sintéticas y que la utilería semeje tan remotamente a los objetos que se intenta representar. Todas las cosas se reducen a un contorno, a un diagrama, a la esencia de la forma, como queriendo indicar la noción budista de la insubstanciabilidad e impermanencia de la realidad en que vivimos. En última instancia, el Noh es el teatro de los muertos, de los fantasmas, la ficción que representa la ficción de un mundo ficticio. Es interesante en este sentido ver que de las dos clases de utilería del Noh, la más importante se denomina *tsukurimono*, esto es, “cosas ficticias”. Aún en los llama-

dos *kodôgu* (utilería menor), que son generalmente cosas reales, como un abanico, un rosario, o espejo o *tanzaku* (como aparece en *Yuya*) o parasol, etc., éstas no son tan reales como se los podría suponer, ya que el mismo abanico, cerrado, semiabierto o abierto, puede representar cualquier objeto sugerido por su forma o por su manipulación: así, el abanico se convierte en una espada, una bandeja, una linterna, pero también en una idea o en una acción, tales como la caída de las flores, la lluvia o la nieve; en *Yuya*, encontramos que el *shite* usa el abanico como si fuera un botellón de licor, una bandeja o un pincel.

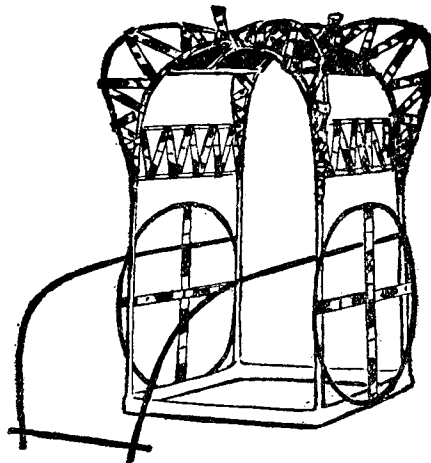
Entre las “cosas ficticias”, la carroza simbólica juega un papel de suma importancia en *Yuya*; sirve para agudizar la imaginación de la audiencia haciéndole ‘ver’ la sucesión panorámica de diversas escenas como el Monte del Este, los Puentes de la Tercera y Cuarta Avenida, la muchedumbre alegremente ataviada que se dirige a contemplar las flores, etc., es decir, sugiere o ayuda a sugerir, la jovialidad de un espléndido día de primavera en contraste directo con la desesperación y melancolía de *Yuya*, que al mismo tiempo están indicadas visualmente por el hecho de que únicamente ella se encuentra dentro de la carroza ‘ficticia’, cuando en realidad el ‘argumento’ indica que está viajando junto con Munemori. Esta arbitraria disposición escénica acentúa la idea de “encierro”, de “opresión”, de “aislamiento”, que es la condición (sometimiento a su amo, Munemori) y el estado psicológico (preocupación por la salud de su madre) por que atraviesa *Yuya*. Por otra parte, el simple retiro de la carroza del escenario cuando *Yuya* está rezando a la diosa Kannon, transforma instantáneamente el espacio exterior del templo en el interior del mismo, sin que *Yuya* tenga necesidad de recorrer la distancia física suficiente que indicaría que bajó de la carroza, caminó por el *kachiji* (camino para peatones; nota 53), se internó en el templo y se postró ante la imagen budista. Se logra así, con elementos mínimos, un despliegue de máxima efectividad.

Es menester agregar que el refinamiento y la perfección alcanzados en la utilería del Noh, son el resultado de siglos de constante depuración, hasta el punto que cada una de las

escuelas ha llegado a diseñar sus formas propias con medidas precisas, como lo podemos constatar en los manuales que se han legado.

La máscara

El Noh es esencialmente un teatro enmascarado, pero únicamente el *shite* es quien la utiliza, y a veces el acompañante del *shite*, cuando éste representa a una mujer, como en el caso de *Yuya*. Habíamos dicho que la clasificación de las obras del tercer grupo de las pelucas femeninas se efectúa según el tipo de danza, pero también es posible dividirlos de acuerdo a la edad de las protagonistas, y dentro de esa edad, por el tipo de máscara. En *Yuya* se emplea la de “mujer joven” que lleva varias denominaciones que difieren levemente entre sí, como *ko-omote*, *magojirō* o *waka-onna* —la escuela Hōshō utiliza la llamada *zō-onna*, que correspondería a la de una mujer semi-celestial. Las otras máscaras para este grupo, son la de “mujer madura” y la de “anciana”.



Carroza simbólica.

Sobre la traducción

La presente traducción de *Yuya* está basada en el texto incluido en *Obras de teatro Noh* (*Yōkyoku-shū*), Segunda parte, Vol. XII, *Colección de literatura clásica japonesa* (*Nihon koten bungaku taikai*), Iwanami, Tokyo, 1955, revisada y comentada por M. Yokomichi y A. Omote, y *Colección de obras Noh* (*Yōkyoku-shū*), Primera parte, *Colección de clásicos japoneses* (*Nihon koten zensho*), Asahi Shinbun, Tokyo, 1948, comentado por T. Nogami. Para incluir ciertos diálogos entre el *waki* y su asistente que no figuran en la mayoría de los textos, se ha tomado en consideración la *Selección de obras Noh* (*Yōkyoku senshū*), Iwanami, Tokyo, 1935, compilada por T. Nogami.

A diferencia de la mayoría de las traducciones a idiomas occidentales, se ha tratado de incluir casi todas las indicaciones musicales y de danza —aunque esto pueda convertirse en un obstáculo para la lectura— a fin de que puedan dar una idea aproximada de los cambios entre la prosa y la parte poética y las diversas entonaciones. También se han incluido los movimientos escénicos, que no figuran en el original. De esta manera, el traductor ha intentado dar una idea general del tiempo y del espacio dentro de una obra Noh, ya que fundamentalmente los guiones no fueron escritos para ser leídos; pese a que, como bien dice Arthur Waley, estos textos de lenguaje extremadamente oscuro y esotérico, poseen por sí mismos una calidad literaria que justificaría cualquier intento de traducción a un idioma occidental.