

TRADUCCIÓN
RECUERDOS DE NANIWA
(*NANIWA MIYAGE*) *

JAIME FERNÁNDEZ**

Sophia University, Tokyo

Introducción

MONZAEMON CHIKAMATSU (1653-1725), EL MÁS importante dramaturgo de Japón y creador de su teatro nacional, no escribió, que sepamos, ningún tratado de teoría dramática. En su época no se sentía la urgencia de hacerlo, y cada autor proseguía su actividad creadora sin concienciarse como una entidad peculiar independiente de las demás;¹ de lo cual no debe inferirse que Chikamatsu careciera de rasgos diferenciadores, como se desprende de una sencilla lectura de su teatro.²

Sin embargo, sus ideas sobre estética dramática han llegado hasta nosotros en un fragmento del prólogo a un comentario crítico sobre nueve piezas de muñecos, conocido con el título de *Naniwa Miyage* ("Recuerdos de Naniwa").³ Obra del literato confuciano Hozumi Ikan (1692-1769), fue publicado en enero de 1738, trece años después de la muerte de Chikamatsu.

El comienzo de dicho prólogo recoge la historia del *jôruri*, teatro de muñecos de Japón, desde sus orígenes hasta la apari-

* Concepción dramática de Monzaemon Chikamatsu.

** Quiero expresar mi agradecimiento al profesor Donald Keene, de Columbia University, cuya traducción inglesa de *Naniwa Miyage* he tenido presente.

¹ Yoshio Fujino, *Chikamatsu no sewa higeki* ("Chikamatsu y sus tragedias del pueblo"), Nagoya, Sekigaku Shobô, 1961, p. 991.

² Es uno de los aspectos que hemos probado suficientemente en nuestra tesis doctoral: *Filosofía del honor en el pueblo según los teatros de Lope de Vega y Monzaemon Chikamatsu* (I: VII + 875 pp.; II: XV + 507 pp.), defendida el 4 de abril de 1984 en la Universidad Complutense de Madrid.

³ *Naniwa* es el nombre antiguo y poético de la ciudad de Osaka, cuna y centro floreciente del teatro de muñecos. Nuestra traducción y comentario están hechos sobre el texto original, según aparece en *Chikamatsu jôruri-shû* ("Piezas *jôruri* de Chikamatsu") (Vol. II), N° 50 de "Nihon Koten Bungaku Taikai" (Colección de Literatura Clásica Japonesa), Tokyo, Iwanami Shoten, 1959, pp. 356-359.

ción de Chikamatsu.⁴ El resto, que ofrecemos traducido páginas más adelante, tiene el enorme interés de ser una transcripción de una de las conversaciones que Chikamatsu mantuvo con sus amigos y discípulos (entre los que se encontraba Ikan) sobre sus ideas estéticas y dramáticas, y más concretamente con respecto al teatro de muñecos.

No obstante su carácter de transcripción, el texto suministra abundantes datos para una mejor comprensión de las piezas de nuestro dramaturgo. Se puede dividir en seis apartados, que tratan sucesivamente de lo teatral y lo musical, del realismo y sus límites, de teoría dramática y, finalmente, de la esencia del arte del *jôruri*.⁵

En *Recuerdos de Naniwa* se refleja en cierto sentido la evolución de la historia externa del *jôruri*. Esta historia podría sintetizarse en la pugna por mantener a toda costa el equilibrio entre los polos de la tensión "realidad-irrealidad", "verdad-ficción" o, en palabras de Lope de Vega, "naturaleza-arte". Porque cada vez que la técnica artística de la representación alcanzaba cotas de exquisito realismo o verosimilitud, los artistas del *jôruri* introducían recursos de irrealidad que equilibrasen la balanza de dicha tensión, "como si fueran conscientes del peligro que encerraba ese saciar el apetito del auditorio por lo verosímil".⁶

Según *Recuerdos de Naniwa*, las principales ideas de estética

⁴ *Jôruri* significa, en sentido general, "teatro de muñecos" (aunque desde comienzos del siglo pasado se usa preferentemente la palabra *bunraku*). Chikamatsu es el creador del "nuevo *jôruri*". Para todo lo referente al *jôruri* precedente ("viejo *jôruri*"). cfr. Charles J. Dunn, *The Early Japanese Puppet Drama*. London, Luzac and Company, 1966; y Jaime Fernández, "Bunraku. El teatro de muñecos de Japón". Boletín de la Asociación Española de Orientalistas, N° de 1976, pp. 3-16.

⁵ Según la breve nota introductoria que, a su traducción al japonés moderno de dicho fragmento, presenta Masao Urayama en *Chikamatsu Monzaemon*. Ed. y trad. Nobuo Uno et alia. Tokyo, Kawade Shobô, 1972, p. 332.

⁶ Donald Keene, *Bunraku. The Art of the Japanese Puppet Theatre*. Tokyo, Kodansha International Ltd., 1973, p. 14. En un principio, los tres elementos fundamentales del teatro de muñecos, intérprete del samisen (instrumento parecido a la mandolina), recitador y manipuladores, actuaban ocultos al público. La perfección técnica de estos artistas llegó a crear en el auditorio una excesiva ilusión de realismo. Para deshacerla, el recitador y el intérprete del samisen, por un lado, y los manipuladores, por otro, actuaron a la vista del público (*dezuken*). Más tarde, cuando aumentó el

dramática del *jōruri* podrían quedar sintetizadas en los siguientes puntos:

1. *El sentimiento es el fundamento del texto dramático.*⁷

Al constituir los muñecos uno de los componentes principales del *jōruri*, podemos adivinar los esfuerzos de Chikamatsu para dar vida a esas inertes figuras de madera.⁸ Este "dar vida" consiste en infundirles "corazón" (*kokoro*), "sentimientos" (*jō*), basándose sólo en la fuerza expresiva de las palabras.

Ahora bien, el carácter usado por Chikamatsu para "sentimiento" (*jō*) es el mismo que usa en sus piezas para indicar "amor" o "afecto" (*nasake*),⁹ que es uno de los polos del omnipresente conflicto de sus dramas: *giri-ninjō*.¹⁰ La frecuencia con que aparece esta palabra a lo largo del breve tratado y su íntima asociación con "corazón" (*kokoro*) es un índice de la importancia que para el dramaturgo tenía.

Podríamos, pues, deducir de todo ello que carecer de sentimiento o amor equivale a carecer de auténtica vida o de lo más hondamente humano. Y este factor es, en nuestra opinión, fundamental para comprender la visión moral de Chikamatsu y su actitud frente a la densa red de deberes y obligaciones en que se ven envueltos sus personajes.

2. *Parte del texto dramático pertenece al mundo del arte.*¹¹

Es decir, en el texto hay muchos momentos en que no se describen los personajes y las situaciones como son en la realidad. Tales momentos pertenecen precisamente a la esfera del *arte*

tamaño de los muñecos (nueva acentuación de verosimilitud) y fueron precisos tres manipuladores para un sólo muñeco, el manipulador principal comenzó a actuar con el rostro descubierto y un lujoso kimono de ceremonia (acentuación de la irrealidad de lo representado...).

⁷ *Monku wa jō wo moto to su.*

⁸ *Seikon naki kairai ni samazama no jō wo motase...*

⁹ El carácter 情 tiene dos lecturas principales: *jō* (lectura china) y *nasake* (lectura japonesa).

¹⁰ *Giri*: "deber", "obligaciones"; *ninjō*: "sentimientos humanos y espontáneos". Este último término no lo usa Chikamatsu. Nuestro autor usa siempre *nasake*. El conflicto *giri - ninjō* tiene muchos puntos en común con el conflicto entre el honor y el amor en el teatro español del Siglo de Oro.

¹¹ *Jōruri no monku mina jitsujū wo ari no mama ni utsutsu uchi ni, mata gei ni narite jitsujū ni naki koto nari.*

y, por ello, dan lugar al "placer estético" (*nagusami*) del espectador o del lector.

Por medio de este factor del *arte* se descubren los verdaderos sentimientos (*jitsujō*) de los personajes, sentimientos que en la vida real están con frecuencia velados por diversas causas.¹² Chikamatsu está indicando con esto algo fundamental y obvio, aunque a veces olvidado por algunos críticos: que el espacio dramático y el espacio histórico son dos entidades distintas (y con fines también distintos), pero coincidentes en parte, a la manera de dos circunferencias secantes. Basándose sólo en la superficie de coincidencia no se puede explicar todo el sentido de la obra de arte.

3. *Arte es aquello que reside en el sutil margen existente entre lo real y lo irreal.*¹³ Entre la realidad cotidiana y el arte existe la misma diferencia que entre una mera fotografía y una pintura. Ciertamente que el arte hunde sus raíces en esa realidad, pero constituye un mundo nuevo creado por el artista, una vida que llega veraz, verosímelmente al corazón del ser humano. El mundo del arte opera sobre el de la realidad o naturaleza por medio de la sugerencia, la condensación de datos o la hipérbolo. Ambos mundos quedan ensamblados de tal manera que es casi imposible precisar sus límites: hasta dónde llega uno y dónde comienza otro. De ahí, ese "sutil margen entre lo real y lo irreal" (o entre la verdad y la ficción).¹⁴

¹² Makoto Ueda, en su obra *Literary and Arte Theories in Japan* (Cleveland, Western Reserve Univ., 1967, p. 190), comenta así este punto: "Here Chikamatsu is saying that a work of art present things which are truer than facts. Facts of ordinary life sometimes do not fairly represent truth, because they are conditioned, influenced and often suppressed by the strictures of society".

¹³ *Gei to iu mono wa jitsu to uso to no hiniku no aida ni aru mono nari.* Lo que hemos traducido por "sutil margen", en el original japonés es *hiniku* (皮肉: "piel y carne") *no aida* (の間: "entre", "espacio entre"): "en el sutil espacio entre la piel y la carne".

¹⁴ Chikamatsu insiste en esta zona estética en la que ficción y realidad, verdad y falsedad, etc., se confunden totalmente. Así, por ejemplo, en una de sus "piezas del pueblo", *Los amantes suicidas de Kasane-Izutsu* (*Shinjū Kasane-Izutsu*), se sugiere que hay personajes de ficción, como el protagonista Tokubei, para quienes la ficción se convierte en realidad: "... y el *jōruri*, cuya melodía había aprendido y recitaba consolándome con que era algo ajeno, ahora está cumpliéndose en mi propia carne" (*Chikamatsu Monzaemon Shū* — "Obras de M. Chikamatsu" —, Ed. de Shū Mori et alia, Tokyo, Shōgakkān, 1972-1975, Vol. 1, p. 388).

Es precisamente el polo del arte lo que produce en el auditorio el "placer estético" (*nagusami*)¹⁵ que, por otro lado, es el fin primordial del *jōruri*, y que concide en parte con el concepto de "deleyte" y "gusto", tan repetido por Lope de Vega en su *Arte nuevo* y en muchas de sus comedias.¹⁶

Y, junto al placer estético, el factor didáctico. Este no aparece en *Recuerdos de Naniwa*, pero su relevancia se desprende de una sencilla lectura de las "piezas del pueblo" (*sewamono*). En *Los amantes suicidas de Ikudama*, Kaheiji, el personaje principal, afirma: "El *jōruri* es para el hombre un espejo del mal y del bien".¹⁷ El paralelismo con la cita latina de Lope al final de su *Arte nuevo* o en el Acto Primero de *El castigo sin venganza* es sorprendente.¹⁸

4. El "pathos" es esencial al *jōruri*... y brota totalmente del *giri*.¹⁹ Si los componentes de la fábula no invitan a la compasión, el sentimiento dramático será prácticamente nulo. El contenido ha de ser trágico para producir en el auditorio la catársis (*nagusami*).²⁰ Los medios para ello no han de ser arti-

¹⁵ Chikamatsu no da explicación alguna de por qué la copia exacta de la realidad provoca desagrado en el auditorio. Quizás porque la realidad no es bella mirada de cerca, o porque la vida en sí tiene elementos desagradables, prosaicos y tediosos... (Cfr. Makoto Ueda, *Literary and Art Theories in Japan*, p. 189). Este concepto de "placer estético" significa también a veces "catársis". Equivale a una sensación de sosiego espiritual que sigue a la purificación de las pasiones.

¹⁶ Louis C. Pérez y F. Sánchez-Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid, C.S. I. C., 1961, pp. 43-68. En sentido de catársis, véase la función de la música en pp. 49-50.

¹⁷ *Jōruri wa zen-aku hito no kagami nari*. En otras piezas se nos dice concretamente que los personajes son "modelo" de algo. Así, en la última línea de *Los amantes suicidas de Sonezaki*, Tokubei y Ohatsu "se han convertido en modelos del amor verdadero" (*utagai naki, koi no tebon ni nari ni keri*) (Ed. de Shōgakkan, I, p. 38). Y al final de *El asesino de una mujer*: "El ajusticiamiento de Yohei servirá de ejemplo (*kagami*, literalmente "espejo") pata todo el mundo" (Ed. de Shōgakkan, II, p. 570).

¹⁸ Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Ed. de Juana de José Prades, Madrid, C.S. I. C., 197, vv. 377 y ss.: "Humanae cur sit speculum comoediae vitae..." En *El castigo sin venganza*, vv. 214-215.

¹⁹ *Jōruri wa urei ga kanyō nari... Urei wa mina giri wo moppara to su. Urei*: "lo patético".

²⁰ Coincide aquí Chikamatsu con Aristóteles en el Cap. VI de su *Poética* (Cfr. Yoshio Fujino, *Chikamatsu no sewa bigeki* — "Chikamatsu y sus tragedias del pueblo" —, p. 1011). El concepto de compasión (*aware*), muy abundante en toda la literatura

ficiosos o artificiales, sino que el patetismo (*urei*) ha de desprenderse espontáneamente de la trama, una trama estructurada con *naturalidad*, y cuyas palabras y melodía están regidas por la contención.²¹

La palabra: *giri* (義理), que significa "obligaciones", "deber", "deberes", es fundamental en Chikamatsu, pero difícil de traducir con propiedad al castellano. *Giri* ha sido interpretado como "restraint" (contención, control, comedimento), o bien como "honor".²² Ambos semas, junto con el de "curso u orden natural y lógico de las cosas", están implicados en dicho término. Nosotros, siguiendo la interpretación del profesor Ki Shigetomo, estimamos que aquí se trata de ese polo racional de la tensión *giri-ninjō*,²³ citada anteriormente, y que, significando el fundamento del honor, lo que está en su taíz, podrá según las circunstancias identificarse o no totalmente con él.

Finalmente, creemos que en este concepto de *giri* y en la función que desempeña en las "piezas del pueblo" de nuestro dramaturgo puede verse un paralelismo con el concepto del honor, tal como lo presenta Lope de Vega en su *Arte nuevo*: "Los casos de la honra son mejores, porque mueven con fuerza a toda gente" (vv. 327-328).

japonesa y repetido hasta la saciedad en las piezas de Chikamatsu, equivale al de "comiseración" o "misericordia" el ἔλεος de Aristóteles, según traduce El Pinciano [*Philosophía antigua poética* (3 vols.), Ed. de A. Carballo, Madrid, C.S.I.C., 1973, II, pp. 311 y 367], y que podría explicarse con las siguientes palabras de Margaret Newels: "Esta compasión o, mejor dicho, *lástima, misericordia*, parece situarse entre la *comiseración* en el sentido que da Schadewaldt a ἔλεος y el *sentimiento filantrópico* de Lessing, por no decir el enternecimiento" (*Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books Ltd., 1974, p. 112).

²¹ "Con naturalidad": *giri ni tsumarite*. Aquí la palabra *giri* no tiene el sentido de "deber" u "honor", sino el de "curso natural y lógico de las cosas" (*monogoto no sujimichi*).

²² Así Donald Keene, *The Battles of Coxinga*, Cambridge, University Press, 1971 (reprint), p. 95; y Makoto Ueda, *op. cit.*, p. 192, respectivamente.

²³ Ki Shigetomo, *Chikamatsu no kenkyū* ("Estudios sobre Chikamatsu"), Tokyo, Bunri Shoin, 1972, pp. 436-437.

Fragmento del prólogo a "Recuerdos de Naniwa" (*Naniwa Miyage Hottanshō*)

Esto es lo que Chikamatsu me refirió, hace ya muchos años, cuando yo acostumbraba frecuentar su casa:

I

Puesto que el *jōruri*²⁴ está ante todo relacionado con muñecos, difiere de otras formas narrativas²⁵ en que en él todas las palabras²⁶ deben ser entidades con vida, cuyo rasgo más importante es la acción. Como el *jōruri* se representa en teatros que funcionan en fuerte competencia con los del *kabuki*,²⁷ arte de los actores vivos, el autor ha de infundir toda una serie de emociones en los inertes muñecos de madera, tratando así de captar el interés del auditorio. Por ello es, en general, muy difícil escribir una obra de calidad.

Durante los años de mi juventud, me hallaba en cierta ocasión leyendo un libro de historias sobre la corte,²⁸ cuando me encontré con un pasaje en que se refería cómo, durante la celebración de un banquete, había caído una copiosa nevada. Un guardia de palacio recibió órdenes de limpiar la nieve de un mandarino. Mientras lo hacía, un pino cercano replegó sus ramas resentido, al parecer, de que aún siguiesen curvadas bajo el peso de la nieve. Con esta pincelada, el árbol inanimado adquirió un alma. Porque, ¿no es cierto que nos invade una

²⁴ En sentido general significa "teatro de muñecos". En sentido restringido y propio indica un tipo de balada o recitado. Sobre su origen y características, cfr. Charles J. Dunn, *The Early Japanese Puppet Drama*.

²⁵ *Sōshi*: término antiguo y clásico que indica la narrativa en sentido amplio.

²⁶ *Monku*: "palabras", "texto escrito", por contraposición a "música" o "melodía". "Letra para cantar".

²⁷ Teatro popular y colorista, de carácter eminentemente espectacular. Su origen se remonta a comienzos del siglo XVI. Muy influido por el *jōruri*, del que adaptó para su repertorio muchas obras.

²⁸ Se refiere a *Genji monogatari* ("El cuento de Genji"), obra cumbre de la literatura clásica japonesa, de comienzos del siglo XI. Concretamente la escena descrita aparece en el capítulo titulado "La flor del azafrán", aunque la referencia al banquete es inexacta.

sensación de vida y movimiento cuando imaginamos un pino que repliega resentido sus ramas al ver que (sólo) a otro árbol cercano le han limpiado la nieve?

Tomando esto como modelo aprendí a poner vida en mi *jôruri*, y llegué a la conclusión de que incluso los pasajes descriptivos como el *michiyuki*²⁹ sin mencionar las partes narrativas y el diálogo,³⁰ deben estar cargados de sentimiento, porque, de lo contrario, apenas despertarían interés en el espectador. Es igual a lo que en poesía se denomina poder de evocación. Por ejemplo, si un poeta no acertara a poner emoción en el elogio de paisajes tan bellos como los de Miyajima o Matsushima,³¹ el resultado sería algo así como contemplar el retrato de una hermosa mujer pintado sin el menor esmero. Por todo ello, debe tenerse muy presente que el sentimiento es el fundamento del texto del *jôruri*.

II

Cuando un texto dramático abunda en panículas, su calidad literaria queda en cierto modo rebajada. Autores sin ningún mérito tratan invariablemente de moldear sus composiciones en la forma de *waka* o *haikai*,³² lo cual tiene como resultado el uso de muchas partículas innecesarias. Por ejemplo, cuando se debe decir: *Toshi mo yukanu musume wo*, se dicen cosas

²⁹ "Camino" o "jornada". Constituye una sección típica de las piezas de *jôruri*. *kabuki* o *nob*. Consiste en la descripción lírica y retórica del paisaje por el que van pasando los amantes protagonistas de la pieza, con una intensa connotación de los sentimientos que experimentan.

³⁰ El texto (*monku*) del *jôruri* consta fundamentalmente de dos partes entremezcladas: 1) la narrativa: lírica, argumental o psicológica (de los sentimientos de los personajes), llamada *ji*, en tercera persona; y 2) las palabras de los personajes (diálogo y apartes), llamada *serifu* o *kotoba*, en primera persona preferentemente.

³¹ *Matsushima* es el nombre de una isla y, a la vez, de un pequeño archipiélago formado por unas doscientas sesenta islas de reducida extensión, situadas en la bahía de Matsushima (provincia de Miyagi). *Miyajima* es una pequeña isla al oeste de la bahía de Hiroshima. Junto con *Ama no hashidate* (cerca de Kyoto) constituyen los tres escenarios naturales (*Sankei*) más bellos de Japón.

³² *Waka*: término general para designar todas las formas poéticas clásicas japonesas. En sentido estricto equivale a *tanka*, forma poética de 31 sílabas, agrupadas en versos de 5-7-5-7-7. *Haikai* (también *haiku*) es una forma poética de 17 sílabas, dispuestas en versos de 5-7-5.

tales como *Toshi wa mo yukanu musume wo la*.³³ Esto proviene de la preocupación por el número de sílabas y conduce a la vulgaridad del lenguaje. Y así, mientras que el verso se escribe generalmente ordenando las palabras según la medida, el *jôruri* es básicamente una forma musical, siendo la melodía³⁴ el factor determinante de la medida de las palabras que se recitan. De ahí que si un autor se adhiere implícitamente a las reglas de la métrica, puede que luego resulte difícil el recitado de su texto.³⁵ Por esta razón no me preocupo de la métrica en mis piezas y uso pocas partículas.

III

El antiguo *jôruri* era el equivalente de nuestras actuales coplas festivas que se cantan en las esquinas,³⁶ y carecía tanto de flor como de fruto. Desde que comencé a escribir *jôruri*, primero para Kaganojô y después para Chikugonojô,³⁷ he puesto mucho cuidado en mi estilo³⁸ (lo cual no se podía decir de los autores del antiguo *jôruri*), consiguiendo con ello una mayor calidad literaria. Por ejemplo, como la nobleza, los samurais y las clases inferiores³⁹ pertenecen a estamentos sociales diferentes, es esencial que se distingan en la representación dramá-

³³ Esta expresión significa "una muchacha de poca edad". Las partículas clásicas *wa* y *ba* indican emoción.

³⁴ *Fushi*: término general por contraposición a *monku*. Cfr. *supra*, n. 26.

³⁵ *Ko-jôruri*. El existente hasta la aparición de Chikamatsu. Cfr. Charles J. Dunn, *op. cit.*, y Jaime Fernández, "Bunraku. El teatro de muñecos de Japón", p. 7-9.

³⁶ *Saimon* (o *utazaimon*): coplas de tono popular y festivo con alusiones religiosas, que eran cantadas por una especie de juglares callejeros. Sus temas, entre otros, eran suicidios por amor e historias de crímenes.

³⁷ Dos famosos recitadores de los tiempos de Chikamatsu. Chikugonojô (conocido sobre todo por el nombre de Takemoto Gidayû) fue elemento importantísimo en el éxito conseguido por las obras de Chikamatsu, llegando a crear un tipo de melodía especial, llamado *gidayû-bushi*, que ha pervivido hasta hoy.

³⁸ Literalmente: "he puesto corazón en mis palabras". Corazón (*kokoro*) es palabra riquísima, en la línea del "coeur" de Pascal. Contiene los semas de mente, conocimiento, inteligencia, espíritu, etcétera.

³⁹ Dejando aparte la nobleza, la sociedad japonesa de la Época de Tokugawa (o de Edo) estaba fundamentalmente dividida en cuatro estamentos: samurais, labradores, artesanos y comerciantes (*shi - nô - kô - shô*).

tica tanto por su aspecto como por su modo de hablar. De la misma manera, dentro de la clase samurai existen *daimyô*, mayordomos y otros individuos de rango inferior,⁴⁰ poseyendo cada uno de ellos rasgos distintos. Tales diferencias deben trazarse con claridad, porque es fundamental que dichos personajes queden bien dibujados en las emociones del espectador.

IV

Los textos del *jôruri* reflejan los hechos tal como son en la realidad, pero en ellos hay algunos lugares que pertenecen a la esfera del arte⁴¹ y no describen cosas reales. En obras recientes se ponen en boca de caracteres femeninos expresiones que las mujeres de carne y hueso nunca dirían. Tales expresiones pertenecen al mundo del arte; y, precisamente porque revelan algo que jamás podría salir de los labios de una mujer real, patentizan sus verdaderos sentimientos.⁴² Si en tales casos el autor moldease sus caracteres como los de las mujeres de carne y hueso ocultando sus más hondos sentimientos, tal realismo, lejos de ser admirado, no dejaría lugar al placer estético.⁴³ Así, si se examina una pieza sin prestar atención a lo artístico, se la criticará negativamente por contener muchos vocablos disparatados e impropios de las mujeres de la vida real. No obstante, tales cosas deben ser consideradas como arte. Además, hay muchos otros aspectos, como la cobardía excesiva de un personaje malvado⁴⁴ o la comicidad de un carácter "gracioso", que, estando al margen de lo real, también deben ser considerados como arte. El espectador ha de tener presente esta reflexión.

⁴⁰ *Daimyô*: señor o gobernador al frente de una provincia o feudo. *Karô*: literalmente, vasallo mayor. El rango dependía del mayor o menor estipendio (*roku-daka*) que recibían del feudo.

⁴¹ *Gei*: ciencia o modo de despenar el gozo estético del hombre. En este sentido lo usa Chikamatsu y, más concretamente, en el de *arte del jôruri*.

⁴² La razón de que Chikamatsu aluda a los personajes femeninos estriba en que en esa época la mujer era extraordinariamente reservada en la expresión de sus sentimientos o emociones.

⁴³ *Nagusami*. Significa diversión, distracción, entretenimiento, solaz. También, placer sexual.

⁴⁴ Antagonista (*katagi-yaku*).

V

El "pathos"⁴⁵ es esencial al *jôruri*. Sin embargo, no comulgo con los dramaturgos que abusan de expresiones tales como "¡qué tristeza!"⁴⁶ o con los recitadores que cantan con voz tan lacrimosa como la usada en el *bunya-busbi*.⁴⁷ El "pathos", como yo lo uso, brota enteramente del sentido de *giri*.⁴⁸ Un pieza de *jôruri* nos conmueve cuando toda su estructuración dramática⁴⁹ está bajo el control de *giri*.⁵⁰ De ahí que cuanto mayor contención⁵¹ haya en la melodía y en las palabras, tanto más patética⁵² será la impresión creada. Por eso, cuando se describe una situación triste diciendo: "¡qué tristeza!", no queda lugar para la imaginación, y en conjunto el sentimiento patético será muy débil. Es esencial que una cosa sea triste por sí misma, sin tener que decir que lo es. Por ejemplo, cuando se elogia un lugar renombrado por su belleza como el de Matsushima diciendo: "¡Oh, qué vista tan maravillosa!", se ha expre-

⁴⁵ *Urei*: concepto clave en el arte dramático del *jôruri*. Significa tristeza, lamentación, ansiedad, aflicción. En una palabra, lo patético.

⁴⁶ *Aware nari*. Literalmente: "es triste", "es una pena", "es digno de compasión". En su sentido originario, *aware* fue una interjección admirativa: "¡ah!", "¡oh!". Más adelante servía para indicar la sorpresa y la admiración ante la belleza con la connotación inmediata de su aspecto efímero y caduco.

⁴⁷ Estilo melódico recitativo, creado y difundido por Bun'ya Okamoto. Por su exagerado tono sentimental se le calificó de "melodía lacrimosa".

⁴⁸ Concepto enormemente complejo y rico (*cf. supra*, "Introducción"). Concepto fundamental en el teatro de Chikamatsu, significa aquí, en nuestra opinión, "deber natural e innato" a que está obligado el hombre (aunque matizando, el hombre "japonés" en su estructuración del mundo y de la vida), "conducta que debe observarse", "lo estipula como razonable según el orden natural de las cosas". En este sentido múltiple yace, creemos, el factor del deber que está en la raíz del honor (*cf. Hiroshi Minami, Psychology of the Japanese People*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1971, p. 157). De ahí que *giri* y *honor* en muchos contextos sean conceptos equivalentes.

⁴⁹ *Rikugi*. En su sentido original indica seis tipos de poesía. Luego pasó a significar seis maneras de comportamiento social. El sentido que nosotros le damos aquí, como el conjunto de los diferentes aspectos estructurales del *jôruri*, se basa en el profundo análisis que del presente texto hace el profesor Ki Shigetomo en su obra *Chikamatsu no ken'yû* ("Estudios sobre Chikamatsu"), pp. 407-449.

⁵⁰ Es decir, bajo el control de la lógica natural, naturalmente razonada. Aquí la palabra *giri* significa "el orden o curso natural de las cosas".

⁵¹ *Kitto shitaru*: contención, fuerza, firmeza, tensión.

⁵² *Aware*. *Cf. supra*, n. 46.

sado con una frase todo lo que se puede decir sobre tal paisaje, pero sin efecto.⁵³ Si uno desea encarecer un paisaje y describe objetivamente varios de sus aspectos, su interés estético quedará manifiesto por sí mismo, sin necesidad de expresarlo con una sola frase laudatoria. Esto puede aplicarse a todas las cosas del mismo género.

VI

Uno de los presentes dijo: "Hoy día la gente no acepta una pieza, a menos que sea realista y esté bien razonada."⁵⁴ En las viejas historias hay muchas cosas que el público no toleraría nunca. Precisamente por eso, se considera que los actores del teatro kabuki serán más o menos hábiles en la medida que su actuación se acerque a la realidad. Y es condición fundamental que en escena un mayordomo parezca un verdadero mayordomo, y un daimyô un verdadero daimyô. La gente no soporta ya las pueriles historietas que se representaban en otros tiempos".

Chikamatsu contestó:

Vuestro modo de ver parece plausible, pero responde a una concepción que no tiene en cuenta la vivencia auténtica del arte. El arte es lo que yace en el sutil margen⁵⁵ existente entre lo real y lo irreal.⁵⁶ Claro que, en vista del actual gusto por el realismo vivo, parece ser deseable que el mayordomo de una

⁵³ Sin valor alguno, sin que provoque emoción cordial.

⁵⁴ *Jitsu rashiki*: realista. *Ri-zume*: perfectamente razonado. Esta última expresión tiene su paralelo en el término *giri*. Cfr. *supra*, n. 48.

⁵⁵ "Sutil margen": *hiniku* (piel y carne). Aunque la lectura de los dos caracteres chinos que componen esta palabra es del mismo *kan*, no obstante debería leerse *hima-ku*, que significa "piel y membrana", indicando así lo sutil de la distancia entre dos cosas, en este caso entre las dos dimensiones de lo real y lo irreal. El *margen* de que aquí se habla apunta, creemos, a la concepción estética japonesa del *intervalo* (*ma, maai*): el espacio vacío en arte, la insinuación en literatura, la palabra ausente, pueden tener más fuerza que el trazo o la palabra escrita. Cfr. Takehiko kenmochi, *Ma no Nihon bunka* ("La cultura japonesa del intervalo"), Kodansha Gendai Shinsho, 495, Tokyo, Kodansha, 1978.

⁵⁶ Real: *jitsu*; irreal: *uso*. También pueden traducirse por "lo verdadero" y "lo falso" (o ficticio). Tales conceptos son muy próximos a los mismos tal como se usan en la dramática española del Siglo de Oro. Cfr. F. Sánchez-Escribano y A. Porqueras, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 51.

pieza copie los gestos y la manera de hablar de un mayordomo verdadero... Pero, en tal caso, ¿habría de ponerse el mayordomo de carne y hueso colorete o polvos en la cara como si fuera un actor? ¿O resultaría agradable⁵⁷ que un actor, considerando que los mayordomos de verdad no se maquillan, apareciese en escena con la barba inculta y el cráneo rasurado? Eso es lo que yo entiendo por el "sutil margen entre lo real y lo irreal". Es irreal y, sin embargo, no lo es; es real, y a la vez, no lo es. El placer estético⁵⁸ reside entre ambas dimensiones.

En relación con esto hay una historia de cierta dama de la corte que tenía un galán. Se amaban apasionadamente, pero como la dama vivía muy retirada en el interior del pabellón de las mujeres, el hombre no podía ir a verla a sus habitaciones. De modo que sólo la dama podía verle a él muy de tarde en tarde, en la corte, a través de las rendijas de unos biombos de bambú. Tan desesperadamente suspiraba por el amado que mandó le hicieran una talla de él en madera. Su aspecto no era el de ningún muñeco corriente, sino que en nada difería del hombre de carne y hueso. Ni que decir tiene que el tono de su tez estaba perfectamente imitado tanto que incluso se apreciaban los poros de la piel, los oídos y orificios de la nariz estaban exquisitamente acabados, y ni aún en el número de dientes discrepaba su boca del original, puesto que se había tallado la figura en presencia del personaje real. La única diferencia entre copia y original era que en éste había un alma y en aquélla no. Con todo, cuando la dama tomaba el muñeco para contemplarlo, la misma exactitud de la reproducción de su amante la desalentaba y le producía cierto sentimiento de embarazo y temor. Dama de la corte como era, su amor acabó por enfriarse y, como le resultaba penoso tener junto así al muñeco, pronto lo desechó.

En vista de esto se comprende que si alguien hiciera una copia exacta de un ser vivo, aunque de Yang Kuei-Fuei⁵⁹ en

⁵⁷ En sentido estético (*nagusami*). *Cfr. supra*, no. 43.

⁵⁸ *Nagusami*. *Cfr. supra*, n. 43.

⁵⁹ Princesa fallecida en el año 756. Fue una de las más tenombradas bellezas de China.

persona se tratase, acabaría por tenerle aversión. De modo que si en la pintura o en la talla de una figura que se asemeja a la forma real hay, en nombre de la licencia artística, algunas partes estilizadas, eso será precisamente lo que guste a la gente. Lo mismo sucede con la composición literaria:⁶⁰ a la vez que se conserva el parecido con el original, debe haber estilización. Y eso es lo que la convierte en arte y lo que deleita⁶¹ al espíritu humano...

⁶⁰ En el sentido de estructuración o disposición de la trama. En japonés: *shukô*.

⁶¹ *Nagusami*. Cfr. *supra*, n. 43.