

## EL ARTE ESCENICO EN EL JAPON

### EL TEATRO CLASICO "NO"\*

Por Alfredo GOMEZ DE LA VEGA

AL TRATAR de llevar a cabo mi propósito de dar una idea lo más aproximada posible de esas dos grandes formas de expresión del Teatro Clásico Japonés, que son el *No* y el *Kabuki*, y poner manos a la obra, me doy cuenta de que es una tarea ardua en extremo, porque creo que las palabras —al menos, mis palabras— jamás podrán dar la visión clara de un teatro que cautiva al espectador, ante todo, por un goce visual, por la armoniosa combinación de los elementos peculiares a un teatro esencialmente simbólico, plástico y estético, tan diverso de nuestro teatro dramático occidental.

El Teatro Clásico *No* es el de más antigua tradición.

Sus orígenes más remotos pueden encontrarse en el siglo VIII, en la forma de danzas mimadas, conocidas con los nombres de *Dengaku* y *Sarugaku*, siendo éstas, a su vez, el resultado de un proceso evolutivo del *Sangaku*, especie de danza o arte de juglares, introducido en el Japón, a través de China y proveniente de la India, Persia y el Asia Central.

Pero, en realidad, no fue sino hasta mediados del siglo XIV cuando el *No* asumió, poco más o menos, la forma definitiva, que, con ligeras modificaciones, ha conservado hasta nuestros días.

El *No* es la primera forma dramática que aparece en el Japón. Con el *No* puede decirse que nace el teatro en ese país, y con él una nueva rama de la literatura.

La palabra *No* significa, en japonés, talento. Y por una derivación o asociación de ideas, quiere decir exhibición del talento o representación.

Todas las representaciones del Teatro Clásico *No* tienen lugar en un solo escenario, fijo, invariable, que es verdaderamente único y peculiarísimo.

Empecemos, pues, por dar una idea de éste.

\* Conferencia correspondiente al ciclo dictado por A. G. V., sobre los teatros de Asia.

#### El Escenario

Está construido, en su totalidad, con madera *jinoki*, el ciprés del Japón, que tiene un color ambarino y produce una impresión singular de sencillez y de pureza, verdaderamente propicia para crear el

ambiente, la atmósfera que requiere este teatro esencialmente lírico.

Consiste en una plataforma rectangular, de un metro de altura, aproximadamente, y de seis a seis y medio metros por lado, cuyo techo, de una gran semejanza con el de los templos sintoístas, está sostenido por cuatro pilares cuadrados, de unos dos metros de altura. La construcción en conjunto, con su pintoresco techo, graciosamente rematado en curvas de cuarto creciente de luna, presenta el más curioso aspecto, bajo el techo natural de la sala de espectáculos.

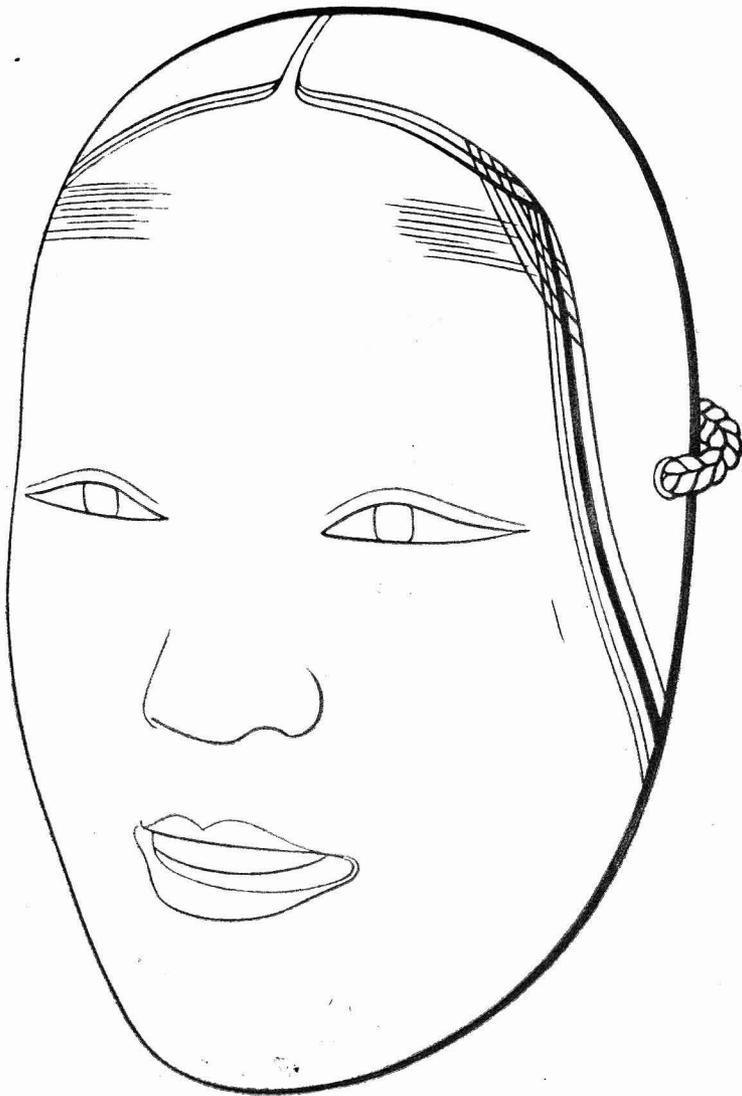
El piso de la escena, de la misma madera *jinoki* está maravillosamente pulido, para que los actores, siempre descalzos, puedan deslizarse suavemente y ejecutar, en un silencio casi religioso, las danzas y movimientos de una acción de extraordinaria lentitud, que requiere una gran sobriedad y exquisita delicadeza de matices en los intérpretes.

El escenario, pues, está abierto en todos sus costados, a excepción del que corresponde al fondo, cerrado por una pared.

De espaldas a esa pared se colocan los músicos, que generalmente son tres, y los instrumentos: una flauta y dos diversos tambores, uno pequeño, llamado de "hombro" y otro mayor, llamado de rodilla, que se tocan con la mano, protegidos los dedos con una envoltura de metal, cuando la "partitura" lo exige, hay un tercer tambor, que se toca con palillos, llamado *Taiko*.

A la derecha del espectador, en un espacio de la escena cubierto por el techo, pero fuera de los pilares que lo sostienen, se alinean las figuras del "coro", compuesto, por regla general, de seis u ocho cantores, aunque en determinadas ocasiones el número es mayor, todos en traje de ceremonia, lo mismo que los músicos, y como éstos, sentados a la manera oriental, en cojines, formando dos hileras.

Comunicando los "camerinos" invisibles de los actores



SUMARIO: *El arte escénico en el Japón*, por Alfredo Gómez de la Vega • *La FERIA de los Días* • *Otras voces, otros rumbos* • *Sendas de Oku*, por Matsuo Basho • *La desterrada*, por Emilio Carballido • *El tercer camino de Enrique Gil Gilbert*, por Sergio Fernández • *Las especialidades y los juegos*, por Pablo González Casanova • *Sociología del Jardín*, por Carlos Valdés • *La Princesa Bibesco*, por Elena Poniatowska • *En torno a Miss Autherine Lucy*, por Santiago Genovés • *Notas de Viaje*, por Tomás Segovia • *Artes Plásticas*, por Justino Fernández • *El Cine*, por Fósforo II • *El Teatro*, por Francisco Monterde • *Libros*, por R. Heliodoro Valle, E. González Rojo, A. Bonifaz Nuño • Dibujos de André Burg, Juan Soriano y Alberto Beltrán •

con el extremo izquierdo del fondo del escenario, está construida, diagonalmente, una larga plataforma también cubierta por un techo, y que es una especie de corredor o pasillo de once a diecisiete metros de largo por unos dos metros de ancho, por el que entran y salen, respectivamente, los actores, pero que en determinadas piezas se usa también para la actuación de algunos de los personajes, ampliando así considerablemente el espacio concedido a la escena.

A ese pasillo o corredor se le llama: *Hashi-Gakari* (El puente), y ostenta a lo largo de su pequeña balaustrada, en la parte exterior, tres pequeños árboles de pino armoniosamente espaciados.

En la única pared, que sirve de fondo al escenario propiamente dicho, está pintado un grande y viejo pino, caprichosamente estilizado a la manera de la Escuela *Kano*.

A la derecha del espectador, en el ángulo que forma la pared del fondo, hay una insignificante y minúscula puerta, llamada *Kirido* (salida de urgencia) por la que entran y salen los miembros del "coro", así como los músicos, y por la que también desaparece, en ocasiones, el actor que se supone ha muerto en la escena, víctima de algún incidente dramático de la pieza representada.

Casi me parece inútil decir que en este escenario, de una absoluta desnudez, no existe el telón, ni se utiliza jamás decorado alguno; tan sólo al fondo del corredor o pasillo, del *Hashi-Gakari*, en la parte que comunica con los "camerinos" de los actores, hay una cortina con grandes fajas verticales, de cinco colores: negro, amarillo, ocre, blanco y verde, que se levanta hacia atrás sostenida en sus extremos por dos bambúes, cuando los personajes entran o salen de la escena.

Lo más característico de este singular escenario, es que está como proyectado hacia adelante, dentro de la misma sala de espectáculos, y en consecuencia las butacas de los espectadores se encuentran distribuidas por grupos, en los diferentes ángulos que deja libres la construcción, permitiendo así que los movimientos y gestos de los actores sean observados y apreciados, no únicamente en un plano o dirección, como ocurre en los teatros normales, sino que puede decirse que el escenario entra en el terreno mismo de los espectadores, y éstos están en más estrecho contacto con los actores.

Sin embargo, el pequeño espacio que existe entre las butacas y la plataforma escénica está cubierto por unas curiosas piedrecillas blancas, que son como el símbolo de una línea divisoria, de una frontera ideal que separa el mundo de la escena del mundo de la sala.

Teatros con escenarios del tipo que he tratado de describir, construidos expresamente para las representaciones del *No*, existen en Tokio por lo menos ocho. En Osaka hay cinco, y tres en Kioto, aparte de algunos más en otras grandes ciudades, como *Nagoya*, *Kobe* y *Kanazawa*.

El más antiguo teatro *No* que existe hoy en día es el *Nishi-Honganji* de Kioto, que fue construido por Taiko Hideyoshi a fines del siglo XVI, y ha quedado bajo la protección del Estado, como un monumento nacional.

\*

El Teatro Clásico *No*, tal como hoy lo conocemos, es el resultado del esfuerzo de dos hombres geniales: *Kan-Ami Kiyotsugu* (1333-1384) y su hijo *Se-Ami* (o *Ze-Ami*) *Motokiyo* (1363-1443).

*Kan-Ami* fue el primero que añadió a la antigua danza llamada *Sarugaku* nuevos elementos artísticos, introduciendo, por ejemplo, un personaje especial que era el encargado de relatar, en forma épica, la historia de un templo o la vida de algún célebre monje. Sus innovaciones tuvieron una entusiasta acogida y despertaron el interés del *Shogun* o gobernador militar de aquel tiempo, con lo que *Kan-Ami* ganó considerablemente en influencia.

Más tarde, su hijo *Ze-Ami*, que aparte de ser un hombre de vasta cultura y extraordinario talento era un brillante actor, escritor y compositor musical, fue poco a poco perfeccionando las ideas de su padre —también famoso actor— hasta lograr que el *No*, en el transcurso del tiempo, adquiriera un relieve e importancia tales que ha podido compararse en el Occidente a las formas más antiguas del teatro griego y a los misterios de la Edad Media.

## UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

## REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Jefe de redacción:

Juan Martín.

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:  
"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Torre de la Rectoría, 10º piso,  
Ciudad Universitaria, Obregón, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Suscripción anual: „ 10.00

## PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUZKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—ELECTROMOTOR, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A. (ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS.

Padre e hijo fueron los fundadores de la escuela *Kanse*, la primera de las cinco grandes escuelas de *No* que existen hasta la fecha.

Las representaciones del *No* en sus comienzos se hacían al aire libre, generalmente en un gran estrado, frente a los templos. El carácter religioso del *No* es una de las cosas que lo hacen confinar con los "Misterios".

Yo he tenido la rara fortuna de asistir, en Kioto, a una representación de piezas *No*, frente al célebre templo de *Heian*, alumbrada a la antigua manera, con hogueras colocadas de trecho en trecho, a lo largo de la plataforma escénica. Esa representación al aire libre, teniendo como fondo el magnífico pórtico del gran templo sintoísta, a la luz extraña y vacilante de las hogueras, frente a un auditorio de más de seis mil personas sentadas sencillamente en el suelo, a la manera oriental, escuchando en un religioso silencio, y a la que la tenue claridad de la luna daba el prestigio singular de algo soñado, ha sido uno de los espectáculos teatrales más impresionantes que me ha sido dado presenciar.

A mediados del siglo XIV fue cuando el *No* asumió, casi totalmente, la forma definitiva que ha conservado hasta nuestros días; contiene temas, asuntos o argumentos que unifican los elementos líricos antes aislados y dispersos: el canto, la música y la danza; fue el primero que al lado de la danza, que con el canto constituía la parte fundamental de las obras, puso en movimiento una acción sobre el antiguo estrado, que se convirtió en un escenario dando lugar al nacimiento en el Japón del teatro propiamente dicho.

Esta evolución definitiva de la danza mimada *Sarugaku-No-No*, conocida más tarde con el nombre de *Nogaku*, o más sencillamente *No*, es la obra de *Ze-Ami*, quien además de escribir más de cien piezas, compuso la música para las mismas y para muchas otras escritas por su padre y otros autores, siendo él quien logró combinar y unificar técnicamente, con arte exquisito, los diversos estilos, matices y coreografías del antiguo *Sarugaku*, hasta elevar al *No* al grado de perfección con que ha llegado hasta nosotros, después de seiscientos años.

Es indudable que el budhismo ha ejercido una extraordinaria influencia, tanto en lo que se refiere a los temas y asuntos de las piezas como al arte de interpretarlas —la sobriedad, la brevedad sintética de los textos y la austeridad, la absoluta desnudez de la escena—; es decir, con relación a la esencia misma del *No*, que según *Ze-Ami* "es poner en perfecta armonía la imitación de la naturaleza y el 'gusto' o apreciación de 'lo bello', o en otras palabras, en combinar armoniosamente lo real y lo ideal."

Las doctrinas budhistas, y en particular las relativas al Karma, impregnan gran parte de las obras de un repertorio inspirado en la historia del Japón, en sus mitos, en su "folklore", en cuentos y leyendas.

El tono de las obras es siempre serio, dramático, con frecuencia trágico, y su texto sumamente breve. En general, no llega ni a la extensión de las piezas occidentales en un acto, pero el canto y la danza, por una parte, y por la otra las actitudes estáticas de los personajes, las lar-

(Pasa a la pág. 11)

# EL ARTE ESCENICO

(Viene de la pág. 2)

gas pausas, la extrema lentitud de la acción, con los innumerables detalles y matices que le dan vida y colorido, prolongan la representación aproximadamente a una hora.

La síntesis de las piezas puede hacerse en unas cuantas palabras.

Tomemos como un ejemplo: *Hagoromo* ("Vestido de plumas" o "Hábito Celeste"), cuyo tema legendario es conocido en todo el Japón.

La escena se desarrolla en uno de los lugares más pintorescos del país, en la playa de Miho, en el litoral del Océano Pacífico... Del cielo descende una lluvia de pétalos, saturándolo todo de un misterioso perfume... armonías inefables resuenan en el aire... Un pescador encuentra prendida en la rama de un pino una túnica resplandeciente y la recoge... Aparece de pronto una doncella, cuyo peinado es el de una criatura celestial, y le reclama la devolución de la túnica, sin la cual no puede remontarse al paraíso. El pescador rehusa, pero al ver el rostro de la doncella cubierto de lágrimas, promete devolvérsela, si la divina criatura danza para él... ella accede, y ejecutando la danza de un ángel, se remonta hacia el cielo, rindiendo un homenaje de admiración a la belleza del paisaje, que domina al fondo el monte Fuji...

Una gran parte de las piezas del repertorio *No* fueron escritas —casi en su totalidad, en verso, con algunos pasajes en prosa— en el período *Muromachi* (1338-1565), época que representa la Edad Media en el Japón, y su lenguaje arcaico constituye un serio obstáculo para la debida apreciación de su belleza literaria, desbordante en metáforas y giros tomados de los poemas clásicos, tanto chinos como japoneses, con innumerables alusiones históricas y referencias a las escrituras budhistas, razones todas que explican que a las representaciones de este teatro acuda un público un tanto reducido, aunque singularmente adicto y fervoroso.

A pesar de que *Zc-Ami* afirmó que era "un arte concebido, por excelencia, para cautivar a todas las clases sociales, a los humildes y sencillos, como a los grandes y poderosos", en realidad el *No* siempre constituyó el monopolio exclusivo de las clases privilegiadas, y sus representaciones en épocas pretéritas fueron constantemente favorecidas tanto por el *Shogun*, que era entonces, de hecho, el jefe del Estado, como por otros miembros de la nobleza, y hubo momentos en que adquirieron en la casta militar el rango de una especie de función ritual.

El *No* es la forma del Teatro Clásico japonés que ha despertado mayor curiosidad e interés en Occidente, tanto por sus pretendidas afinidades con el antiguo teatro griego, de las que hablaré más adelante, como por su alto valor poético, sobre todo después de las excelentes traducciones de Ezra Pound y Arthur Walley en lengua inglesa y de Noël Peri y Gaston Renondeau, en lengua francesa.

A mí lo que más vivamente me cautiva en ese gran arte tradicional del Japón, es su profunda originalidad y su sorprendente valor *escénico* y emocional.

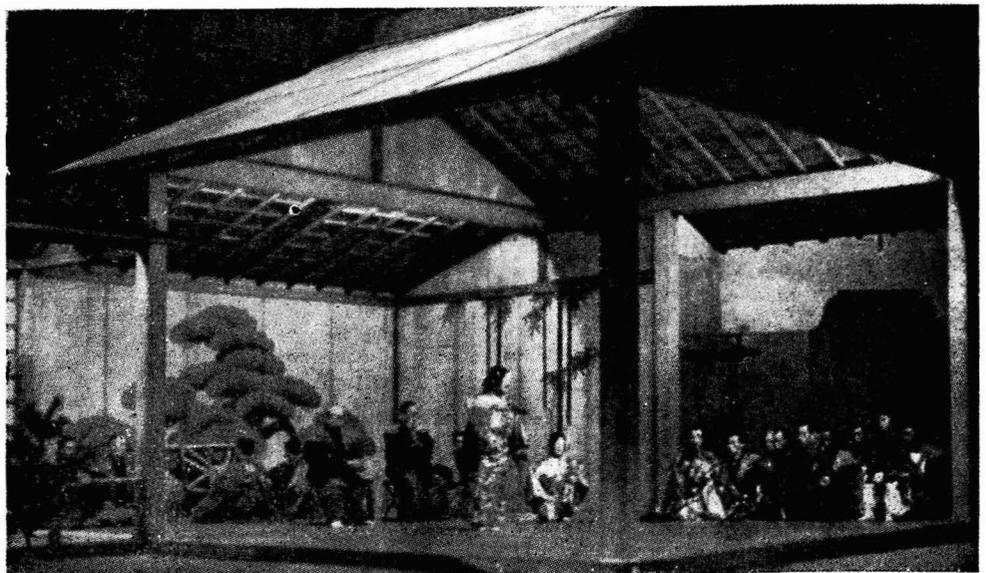
## EN EL JAPON



—Japanese No Plays  
Página de un libro moderno del teatro *No*



"espectáculo concebido fundamentalmente en torno al protagonista"



—Japanese No Plays  
Representación *No* en la que se advierten los diversos elementos que intervienen en ella

### Las representaciones

Antes de comenzar las representaciones del *No*, se escucha vagamente el sonido de una flauta y algunos toques de tambor... el escenario está completamente vacío, lo mismo que el corredor o pasillo y levantando ligeramente la cortina que separa este último de los "camerinos" de los actores, entran en silencio los músicos, con sus respectivos instrumentos, colocándose en su sitio habitual, de espaldas a la pared que cierra el escenario.

Por el *Kirido* o salida de urgencia penetran los miembros del "coro" y se alinean en dos filas, a la derecha del espectador.

Las representaciones empiezan a media mañana y terminan generalmente a la caída de la tarde.

Jamás hay juego alguno de luces en la escena, iluminada siempre, en realidad, por la luz del día.

La flauta inicia el tema de apertura, que repite suavemente el coro, y comienza la representación.

Es indispensable advertir que el *No* es un espectáculo concebido fundamentalmente en torno al protagonista, que es la figura dominante en toda la obra. Las representaciones del *No* tienen por objeto ofrecer las máximas posibilidades de expresión artística al *Shite* o primer actor, que encarna o simboliza el personaje o la figura divina, humana o sobrenatural que inspira el tema de la pieza.

Esto no quiere decir, por supuesto, que los demás personajes carezcan de importancia; al contrario, una representación de *No* sólo se considera plenamente realizada cuando todos los actores se mantienen proporcionalmente, en sus respectivos papeles a la altura del *Shite*.

Pero el protagonista es el eje, el centro, el alma de la escena. Desde luego, es el único que lleva puesta una máscara y la máscara es el elemento más característico de este arte singular.

En determinadas ocasiones también usa máscara el *Shite-Zure* o adjunto al primer actor. Los demás actores, como el *Waki* o deuteragonista, lo mismo que sus acompañantes, jamás usan máscaras ni maquillaje de ninguna especie; pero es principio básico e ineludible para los intérpretes del *No* la absoluta inmovilidad del rostro, una total ausencia de expresión facial, exactamente como si llevaran puesta una máscara.

La entrada de los personajes siempre va acompañada de un fondo musical llamado *Shidai*. Generalmente es el *Waki* o segundo actor el que aparece primero, acompañado de uno o más personajes *Waki-Zure* o adjuntos. Con gran lentitud atraviesan el corredor o pasillo, uno detrás del otro, pero siempre a cierta distancia, hasta llegar al centro de la escena, y el *Waki*, entonces, el impenetrable rostro descubierto, ya sea que represente un sacerdote, un ministro, un monje, un guerrero o un simple ciudadano, declara su nombre y la razón de su presencia, entonando una especie de salmodia: el *Manori*. El y sus acompañantes se colocan a la izquierda del "coro", toda vez que representan, en cierto modo, al público, y permanecen inmóviles, en actitud hierática.

La música que acompaña la salida del *Shite* o primer actor, se llama *Isei* y es la que sugiere el argumento de la pieza.

Cuando el tema musical está en pleno desarrollo, aparece en el *Hashi-Gakari* el protagonista, espléndidamente ataviado y el rostro cubierto con la máscara, que, según la índole de la obra que se representa, caracteriza un dios o una doncella, un adolescente o una anciana, un *Samurai* o un mendigo...

La simple presencia del protagonista produce una verdadera fascinación en el auditorio... su enigmática figura avanzando, o mejor dicho, deslizándose suavemente, con increíble lentitud, a lo largo del corredor o pasillo, como si flotara en la melodía de la flauta, que acentúan de tiempo en tiempo los golpes rítmicos de los tambores precedidos de un extraño grito inarticulado que emiten los tamborileros, tiene siempre algo de una visión ultraterrena, que parece saturar el ambiente de misterio y poesía...

Ya en el centro del escenario, el protagonista a su vez entona su salmodia, con la que hace su presentación y habla de las circunstancias en que se encuentra colocado. Cuando se supone, por ejemplo, que está efectuando un largo viaje, cuenta los incidentes que durante él le han ocurrido, y al terminar el canto, se infiere que ha llevado a su destino, entablado entonces un diálogo con el deuteragonista.

Los diálogos y sobre todo los monólogos, tienen siempre la forma de poemas líricos.

Algunas veces, terminada su declaración, el protagonista ejecuta una danza y es el "coro" el que habla por él, ya exponiendo los hechos que constituyen el argumento de la pieza, describiendo el lugar imaginario en que ésta ocurre o narrando las incidencias de un viaje.

En estas narraciones del "coro", llamadas *Michiyuki* (canciones de viaje) así como en el monólogo del protagonista, es en donde parecen abundar las más bellas imágenes y algunos de los más felices y valiosos elementos poéticos.

Generalmente las piezas del repertorio *No* se desarrollan en dos partes o escenas, y en muchas obras, tanto la acción como los incidentes tienen un marcado acento dramático y con frecuencia trágico, pero jamás se expresa de manera violenta.

Nada hay en este teatro que pueda acercarlo al realismo. Como en todo el teatro clásico japonés, lo convencional es la nota dominante.

Los ayudantes del servicio escénico vistiendo su túnica negra y cubiertos la ca-

beza y el rostro con el capuchón del que pende el velo, ambos del mismo color negro para dar la ilusión de invisibilidad, circulan discreta, pero constantemente por la escena, ya para atender un cambio de indumentaria de los personajes, que muchas veces se lleva a cabo por los actores, colocados de espaldas al público, pero a la vista de éste, ya para proporcionarles algún objeto indispensable en determinado momento: un rosario, una carta, un abanico...

Además de la ausencia total de decorado, la utilería escénica es sumarisima y se limita a sugerir. La sugestión es una de las normas esenciales de este arte exquisito y refinado, que deja el más amplio margen a la imaginación del público.

Un simple arbusto colocado ostensiblemente por los ayudantes del servicio escénico en determinado lugar de la escena, simboliza una selva... cuatro varas de bambú, sosteniendo un techo de paja, bastan para evocar un templo o un palacio... dos o tres pasos de los actores pueden significar un viaje de centenares de millas.



—Japanese Theatre  
La máscara revela la calidad social del personaje

Como la tragedia griega, este teatro no usa más que un número reducido de actores; dos personajes le bastan, en realidad; sin embargo se agregan comparsas, que algunas veces se convierten en papeles de importancia. Pero desde sus comienzos requiere también el concurso de un coro, dialogando con los actores o hablando por ellos.

Las mujeres nunca toman parte y son los hombres los que desempeñan los papeles de mujer.

Como la tragedia antigua, también este teatro amplió lentamente su radio de acción, y además de los dioses, canta a los héroes, y pone en acción la leyenda y la historia hasta llegar poco a poco a presentar sencillamente a la humanidad, sus vicisitudes; sus penas y dolores más que sus alegrías.

"Sin embargo —dice Noël Peri en su estudio sobre el Teatro Clásico *No*— las semejanzas no deben hacernos olvidar las diferencias que separan a los dos géneros, una sobre todo, que es capital. El aliento trágico atraviesa en ocasiones el *No*, pero no lo anima. Con frecuencia, cuando el tema contiene o implica el acontecimiento trágico, éste, más que puesto en acción, es descrito, contado. Más que representarlo, la intención es cantarlo. El *No* es ante todo una obra lírica."

### Los Actores

Donald Keene, en su libro "Literatura Japonesa", estima que la mejor introducción para comprender y apreciar la técnica de las piezas *No*, es el brillante *pastiche* de una, escrita por Arthur Walley, con el tema de "La Duquesa de Malfi".

Walley, indudablemente, es uno de los más distinguidos traductores del *No* y el texto inglés de la pieza a que se refiere Keene, muestra, en efecto, de manera tan feliz la forma en que generalmente se desarrollan las obras del repertorio de este teatro, que no resisto al deseo de traducirlo íntegramente:

"No se necesitan más que dos personajes.—El Peregrino, interpretado por el *Waki* (o deuteragonista) y la Duquesa, a cargo del *Shite* o protagonista. El coro no toma parte en la acción, pero habla por el *Shite*, mientras éste mima las partes más importantes de su papel.

"El Peregrino llega al centro de la escena... y hace su presentación al público (en prosa) como sigue:

"Soy un peregrino que viene de Roma.



—Japanese Theatre  
El actor se estudia ante un espejo antes de salir a escena.

He visitado todos los otros templos de Italia, pero nunca he estado en Loretto. Esta vez voy a emprender el viaje al Templo de Loretto.

"Luego entona (en verso) la "Canción de Viaje" en la que describe los incidentes ocurridos en el camino a Loretto. Cuando está de rodillas frente al templo, aparece en la escena el Protagonista. Es una mujer joven, vestida de manera opuesta a la moda italiana, con una amplia túnica, y lleva en la mano un albaricoque sin madurar. Se dirige al Peregrino y entabla con él una conversación. El Peregrino le pregunta si el templo en que se encuentran es en el que se refugió la Duquesa de Malfi. La joven contesta con una extraña y angustiosa exaltación y sus palabras, gradualmente, pasan de la prosa a la poesía. Cuenta la historia de la desaparición de la Duquesa, añadiendo detalles tan íntimos, que obligan al Peregrino a preguntarle bruscamente: "¿Quién es la persona que está hablando conmigo?" Y la joven, sobresaltada (porque es odioso para un espectro el nombrarse a sí mismo) contesta: ¡*Hazukashi ya!* Soy el alma de la hermana del Duque Ferdinando, la que una vez fue llamada Duquesa de Malfi. El amor tiene aún mi alma ligada a la tierra. Rezad por mí... ¡oh, rezad por mi liberación!

“Aquí termina la primera parte de la pieza. En la segunda, la memoria del joven espectro, agudizada por las oraciones del Peregrino, revive amargamente sus horas finales. La joven mima la acción de besar la mano, encontrándola extremadamente fría. Y todas las sucesivas escenas del tormento son tan intensamente representadas, que aunque no existen más que en el cerebro del protagonista, aparecen tan reales para el público como si la muerta figura de Antonio yaciera en el escenario o como si frente al auditorio, saltando y gritando, desfilaran los hombres enajenados. Por último la joven mima la escena de su propia ejecución:

“Las puertas del cielo no tienen arcos tan altos  
Como los palacios de los príncipes. Los que  
[entran allí  
Tienen que hacerlo de rodillas. (Se arrodilla)  
¡Ven, muerte violenta,  
Sirve de mandrágora para hacerme dormir!  
Y cuando haya desaparecido, id y decidlo  
[a mis hermanos  
Para que puedan encontrar la quietud.

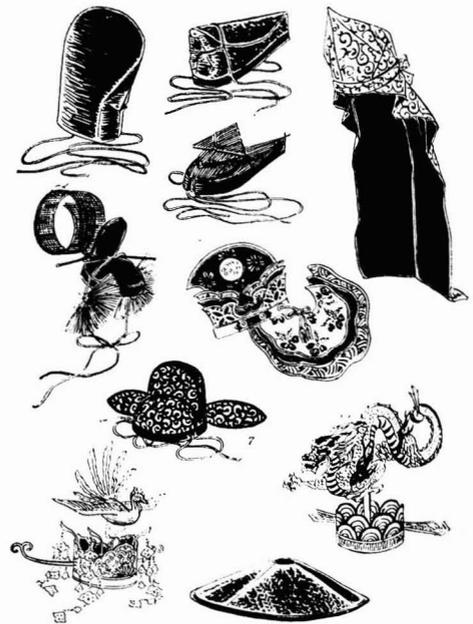
(Inclina la cabeza y cruza los brazos)

“El coro, tomando como punto de partida la palabra “quietud”, entona una frase tomada del *Lotus Sutra*: ‘En los Tres Mundos no hay quietud, ni reposo.’ ... Pero las oraciones del Peregrino han sido escuchadas. El alma de la Duquesa, rotas sus ligaduras, está libre ya para partir ... Y el espectro retrocede, se opaca, desvaneciéndose cada vez más, hasta desaparecer.”

Hasta aquí el texto de Walley.

Para los japoneses, en las piezas del repertorio *No*, el argumento, no tiene la importancia o significación fundamental que al mismo conceden, por ejemplo, en las obras del teatro moderno. Lo consideran tan sólo como un elemento indispensable para unificar y armonizar los atributos esenciales del *No*, que para ellos son: el *Utai* (canto rítmico), el *Mai* (la danza) y el *Hayashi* (la música).

Las representaciones del *No* son cantadas, en su totalidad, un poco a la manera de un oratorio, con una especie de recitativos, en los que los actores prolongan de una manera extraña e impresio-



—Japanese No Plays  
Diversos tipos de tocados.

nante la última vocal de una palabra hasta convertirla en un sonido inarticulado, gutural.

Pero lo esencial es la danza, aunque en realidad, ésta no corresponde exactamente al concepto que de la misma se tiene en Occidente, consistiendo más bien en una serie de expresiones plásticas, en las que domina, a la fuerza expresiva del movimiento, la belleza estática de la actitud.

Para el japonés, el *No* es un arte concebido para producir una profunda sensación de belleza a través del canto y la danza. Y “lo bello” parece concentrarse o simbolizarse en los conceptos de santidad, nobleza, dignidad, probidad, elegancia, virilidad...

En lo que concierne a los intérpretes, es un arte en el que el máximo efecto de expresión debe lograrse con el mínimo de movimiento en el actor. Y su quintaesencia radica en una suprema sobriedad, en una exquisita ponderación y equilibrio. Los más leves movimientos tienen un especial significado, a tal punto, que un personaje para expresar, por ejemplo, el más profundo dolor, levanta tan sólo lentamente la mano hasta llevarla a la altura de los ojos.

Una de las representaciones de este teatro que más honda impresión me produjeron, es la de una pieza titulada *Dojo-ji*, en la que una bella mujer, poseída por el espíritu de una serpiente, trata de introducirse en la gran campana de un templo, en el que se ha refugiado un monje, huyendo de la persecución amorosa de la vengativa mujer. Es una obra alucinante en la que, durante la danza del *Shite* o protagonista, las voces del coro adquieren una resonancia dramática verdaderamente grandiosa. Y a pesar de que en la danza que ejecuta la mujer no hay el menor signo de agresividad o violencia, el actor, sin embargo, hace sentir de un modo singular e indefinible, por sus actitudes y movimientos, la tremenda vida interior del personaje, el potente e irresistible impulso de su voluntad, que lleva la obra a un desenlace trágico y sobrenatural.

El *No* es un arte genuinamente oriental en el que, de manera sorprendente, parecen hermanarse y convivir elementos contrarios, opuestos: la fuerza, la energía, con la suavidad; lo complejo con



“la máscara es el elemento más característico de este arte singular”

lo sencillo; la nota pintoresca y alegre, con una extrema sensación de soledad y de misterio.

Para los japoneses la esencia misma del *No* encuentra su mejor expresión en la palabra *Yuguen*, que parece resumir la idea de la belleza, tal como la concebía el Japón medioeval. *Ze-Ami Motokiyo*, el creador del *No*, la menciona frecuentemente en sus escritos. Según él "un pájaro blanco con una flor en el pico, es el símbolo del *Yuguen* y representa lo bello, lo elegante y lo sutil..."

Para la crítica occidental, el *No*, en cierto modo, es como una prolongada equivalencia del *Hai-Kai* (o *Hai-Ku*) en la poesía japonesa, señalando tan sólo los momentos de mayor intensidad, para sugerir con ellos el resto del drama. E inspirando y nutriendo los temas de la mayoría de las obras que forman su repertorio, se encuentran también, como en el *Hai-Kai*, las enseñanzas de la Secta *Zen* del Budhismo, que tan extraordinaria influencia tuvieron durante los siglos XIV y XV, en la literatura y en el arte en general del Japón.

#### *Los Kyoguen o intermedios cómicos en los programas del No*

Las representaciones de un programa completo del Teatro Clásico *No* duran aproximadamente seis horas, y siguiendo la costumbre establecida en el siglo XVI, en cada programa se presentan cinco piezas.

El número de cinco no es caprichoso, sino que responde a una regla fundamental para la formación del programa.

Las piezas del repertorio *No* se dividen en cinco grupos y esta división está sujeta a ese principio o regla fundamental, conocida en japonés con los nombres de *Jo*, *Ha* y *Kiu*.

La palabra *Jo*, quiere decir introducción o preludeo. *Ha*, implica la idea de desarrollo y *Kiu* significa desenlace o conclusión.

Las piezas que corresponden a la primera categoría son por regla general las más sencillas y fáciles de entender, y tienen como tema la divinidad, por lo que se les llama *Piezas de Dioses*.

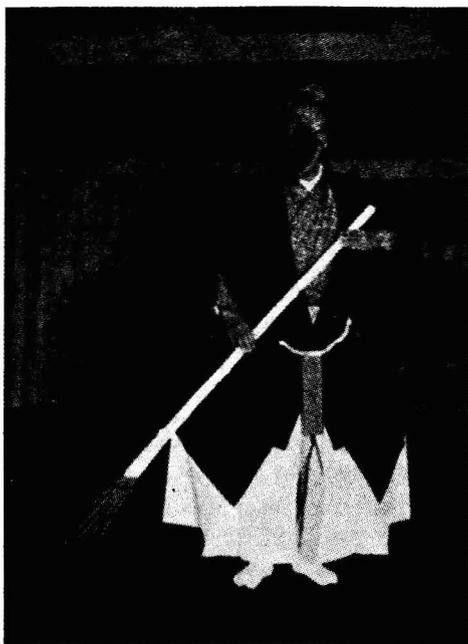
Las que están comprendidas en la segunda categoría son las más importantes y representativas del género, y están subdivididas en tres tipos, que se representan sucesivamente. Es decir que en un programa formal que contiene cinco piezas, de éstas, tres corresponden al *Ha*.

En el primer tipo se agrupan las llamadas *Piezas de Batalla* o de *Guerreros*. En el segundo tipo, que ocupa siempre el centro del programa y es el más popular, se reúnen las *Piezas de Mujer*. Y en el tercer tipo, las llamadas *Piezas de Lunáticos*.

Por último, a las obras que responden al concepto del *Kiu* se las clasifica como *Piezas Finales* y generalmente sus temas están inspirados en cosas ultraterrenas y seres sobrenaturales.

En la actualidad es frecuente que los programas del *No* se formen tan sólo con tres piezas, cuya selección, por supuesto, se hace siempre de acuerdo con el principio del *Jo*, *Ha* y *Kiu*.

Para atenuar o suavizar la tensión producida con las obras del *No*, que por sus temas graves y su expresión dramática o trágica exigen siempre una gran concen-



—Japanese No Plays  
Dios encarnado en un viejo

tración del auditorio, se interpolan en el programa dos piezas de tipo ligero, llamadas *Kyoguen*.

Los *Kyoguen* o intermedios cómicos en un acto tienen en la historia del teatro en el Japón un origen tan remoto como el *No*, toda vez que nacieron y se desarrollaron al mismo tiempo que éste, también como una derivación del *Sarugaku*, aunque cultivando otros aspectos inferiores de esa danza primitiva.

*Kyoguen* significa en japonés, literalmente: "palabras locas" y el nombre parece indicar su carácter frívolo, superficial y humorístico.

Los *Kyoguen* son las únicas piezas del antiguo Japón que no llevan ningún acompañamiento musical, y en su forma tienen más semejanza con las obras del mismo tipo en Occidente.

Para nosotros, su estilo llano y desenfadado, y su carácter popular, los acercan bastante a los *Entremeses* del Teatro Clásico Español.

A diferencia del *No* que desde sus comienzos obtuvo la protección decidida del *Shogun* o gobernador del Estado y del *Daimio* o señor feudal, convirtiéndolo en un espectáculo aristocrático al que sólo tenían acceso las clases privilegiadas, el *Kyoguen* creció y se desarrolló en estrecho, en íntimo contacto con el pueblo.

La división de clases, fuertemente acentuada en el Japón desde el siglo XIII, adquiere ya en el siglo XIV proporciones extraordinarias y la importancia histórica del *Kyoguen* radica en el hecho de que es la primera voz, que a través de una forma dramática, se atreve en ese país a elevar una protesta social contra la injusticia, la desigualdad y la opresión.

En la mayoría de las piezas del repertorio *Kyoguen*, se trata siempre de poner en ridículo al *Daimio* o señor feudal, haciendo alusiones picantes y graciosas a su ignorancia, a su estupidez y a su cobardía.

Igualmente los *Kyoguen* son una sátira contra el Budhismo o, más bien, contra los sacerdotes de esa religión, exhibiéndolos como hombres que, lejos de atender a los deberes espirituales de su ministerio, sólo trataban de sacar el mayor provecho de las ofrendas de los fieles. Y es de advertir que en esa época la influen-

cia de los monjes budhistas era muy grande, y los actores del *No* se escogían exclusivamente entre esos religiosos.

Muchos de los intermedios cómicos, sin embargo, son simples sátiras de debilidades humanas o males sociales, y, en general, son farsas un tanto candorosas y primitivas.

Otra fuente de inspiración para los temas humorísticos del *Kyoguen* fue un gran número de cuentos de hadas, que tenían relación con divinidades, con el Rey del Infierno o con los "*Tengu*" o demonios de larga nariz.

A diferencia del *No*, que floreció también en el Período *Muromatchi*, el lenguaje en las piezas de este teatro es el de la conversación corriente y vulgar de la época, desprovisto por completo de imágenes o elemento alguno poético o lírico, circunstancia que lo hace perfectamente inteligible para cualquier público exento de toda preparación literaria.

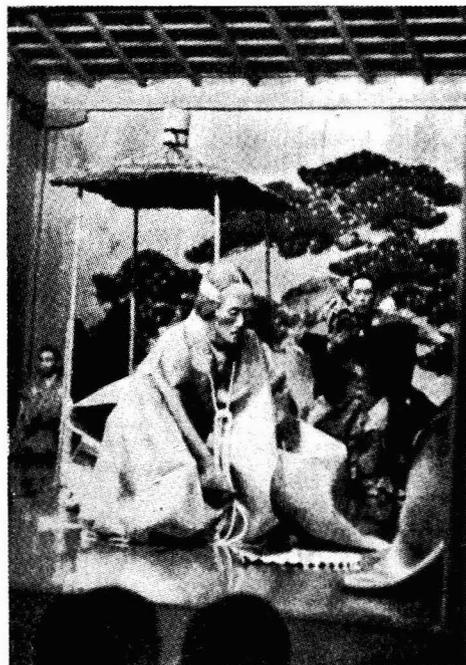
Las piezas del *Kyoguen*, en sus comienzos, no se escribían, sino que se transmitían oralmente, de generación en generación. No fue sino hasta el siglo XVII cuando empezaron a aparecer en manuscritos, razón por la que, en su mayoría, pertenecen a autores anónimos.

En el transcurso del tiempo, la necesidad de suavizar la extrema tensión nerviosa que producían en el auditorio las obras del *No*, hizo que géneros tan opuestos como éste y el *Kyoguen* se hermanasen, hasta convertirse hoy en día en elementos casi inseparables en la formación de un programa formal.

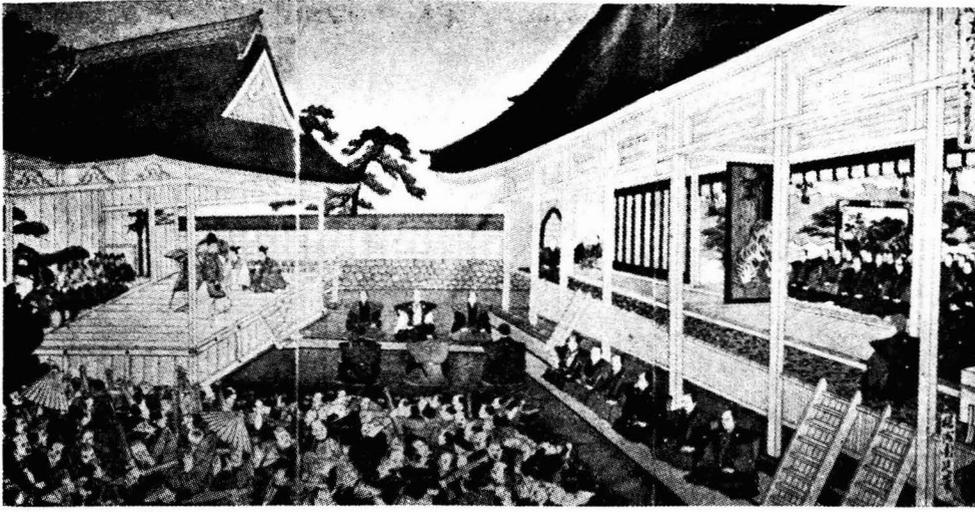
El *Kyoguen*, sin embargo, fiel a sus orígenes, en los tiempos actuales también suele satirizar y ridiculizar las piezas del *No*, haciendo como una especie de parodia, en ocasiones, de las obras que lo preceden en el programa.

El contraste es un tanto desconcertante para el espectador extranjero, pero el público japonés parece apreciarlo vivamente.

Por mi parte, ignorando por completo el idioma, esos intermedios cómicos del *Kyoguen*, ridiculizando hechos, costumbres y personajes de épocas remotas, me parecen demasiado ingenuos y no lograron atraer mi atención, cautivada totalmente por las inquietantes piezas del *No*,



—Japanese No Plays  
"la belleza estática de la actitud"



—Japanese No Plays

Un señor feudal del período Edo (1615-1867) contempla una representación No

en las que la austeridad, la luminosa desnudez de la escena, la penetrante e irresistible fuerza expresiva de las máscaras —verdaderas obras de arte ejecutadas en su mayoría en los siglos XIV y XV—, la gracia arcaica de los tipos, la magnificencia, colorido y esplendor del vestuario, el arte refinado y sutil de los intérpretes, la belleza plástica de sus movimientos y actitudes, son elementos todos que dan a este teatro una personalidad inconfundible y única.

Nada hay tan alucinante como una representación del Teatro Clásico *No*, en la que la acción se desarrolla con una extraña, casi angustiada lentitud, y en la que los personajes, al ritmo exótico y desconcertante del fondo musical producido por una flauta, dos diversos tambores y las impre-

sionantes voces del “coro”, parecen moverse y actuar como sonámbulos, como hipnotizados, en una atmósfera, en un ambiente singular de quimera, de ensueño. Como si su voz y movimientos fueran una realidad vaga y remota, preñada de misterio. Como si sus actitudes estáticas y la enigmática sonrisa —inmóvil y perenne— de las máscaras, situaran la acción fuera del tiempo y del espacio, en un indefinible contacto con la eternidad.

Y es, en verdad, no sólo un raro y exquisito placer, sino algo que alcanza las proporciones de lo prodigioso, el poder admirar en nuestros días un gran arte tradicional del Japón, que llega hasta nosotros, después de seiscientos años, en toda su radiante pureza e integridad.

## EL TERCER CAMINO

SI SE tuviera que definir la literatura de Enrique Gil Gilbert en términos pictóricos tendría que recurrirse (aunque la comparación es válida sólo en un aspecto) a la pintura de Rousseau. Nada habría que en un cierto sentido se acercara tanto al lenguaje cortado, preciso, manifiesto y al mismo tiempo rico en alegorías naturales del novelista y cuentista ecuatoriano. Vigorosos en el color, en el sol que domina sus respectivas producciones, dan el tono justo de un mundo luminoso y exótico en el cual la vida aparece dotada de un singular vigor, de una desmesurada audacia. La diferencia está en el patetismo que, por otro lado, es obvio en Gil Gilbert; en su angustia, en su sordidez, en sus tintes macabros y espeluznantes; en ese tomar la vida demasiado en serio, cosa que no tiene, en forma alguna, la alucinante pintura de Rousseau.

La meta del novelista es, desde luego, la resolución del problema social ecuatoriano con todas sus implicaciones. El montuvio, el indio, el cholo, el negro, el blanco, se pasean por su obra como símbolos que representan conflictos de estructura nacional; son el material humano en el cual Gil Gilbert se inspira según cree para lanzarse a la creación de la novela. Pero la literatura le hace, sin que él lo sepa, una terrible burla. Artista auténtico, queda apresado en el mundo de las sensaciones poéticas de modo que el hombre —como problema social e indi-

## DE ENRIQUE GIL GILBERT

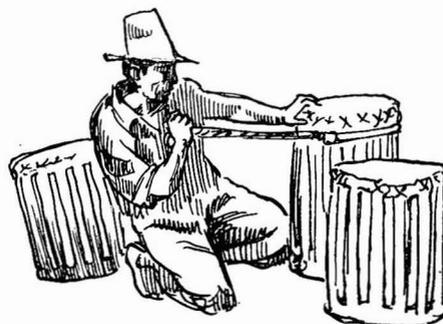
A Amelia Abascal.

Por Sergio FERNANDEZ

Dibujos de Alberto BELTRAN

vidual— se le esfuma de ese primer plano en que conscientemente quiso colocarlo.

Pero ¿por dónde empezar para lograr abrir caminos en las selvas roussonianas de Enrique Gil Gilbert? De fuerte sentido immanentista —el medio no permite la contemplación divina— esta literatura



tiene, desde luego, dos personajes principales: la naturaleza y el hombre. Elementales en un primer plano, es decir, en cuanto tales, estos dos caracteres formarán, en el curso de su dialéctica, dos más, el hombre-naturaleza y la naturaleza-hombre que nada tendrán de primitivos después de su unión.

El ser humano está visto por fuera. No hay introspecciones porque no hay individuos. El hombre queda simbolizado en el Capitán Sandoval, en el negro Santander, en Chiluisa, el indio, pero éstos jamás adquieren relieve por sí mismos: son puntos ocasionalmente luminosos de una masa opaca en la que vuelven a sumergirse apenas indicada su personalidad. Son símbolos de un hombre que es semente y sembrador a un tiempo: completamente parabólico; de un hombre que preña tierra y mujeres. Estas, en cambio, reciben y florecen, para después fructificar. Aquí encontramos ya la primera conexión entre naturaleza y hombre, entre tierra y mujer. Una y la otra “se abren como cauces de río” a fin de dar cabida, en sus entrañas, a la fuerza de la fecundidad. Ambas son hurañas, pero finalmente su destino es la entrega.

De este matrimonio que consuman por primario instinto, por necesidad precaria la naturaleza y el hombre, nacen extraños y equívocos seres, que aunque mucho tienen que ver con su inmediata procedencia, se revisten de una personalidad nueva, vigorosa y auténtica. Veamos, a través de las propias palabras de Gil Gilbert, al hombre-naturaleza: los pies —“con firmeza de toro. Con destreza de venados”—, vienen pisando una tierra “batida”, tierra virgen. “Por ellos subía el calor de la tierra. Por ellos bajaba el ritmo de la sangre. Bajo ellos salían las raíces de las yerbas. Bajo ellos quedaban inertes temblándoles las antenas, los insectos”. Los pies —la raíz del árbol que es este hombre— se nutren de savia, de calor de tierra, de humedad de suelo. Su sangre riega los campos y su peso mata los insectos. La fusión con la naturaleza es total, en eterno proceso de vida y muerte. Es este hombre quien tiene oídos y manos de selva; es él quien no confunde “el rabo de una iguana con una culebra”; el que percibe la diferencia entre el ruido que causa el viento ligero al través de las ramas, del que hace la hormiga sobre las hojas secas; es el que camina “como un caballo fino: ni atropellándose ni medroso”.

El ser humano tiene calidades de fauna y de flora. ¿Qué hay de raro que un hijo acaricie “la frente enverdecida” de su padre? Por eso las pupilas de alguien, de no sé quién, “brillan como agua asoleada”; y tampoco cabe el asombro cuando Emmanuel, al morir su padre, siente, al tocar sus piernas, los cuerpos de dos culebras frías, ni que su carne agonizante esté “encogida como fruta seca”.

El hombre —con excepción del indio, del cholo— es grande, fuerte, osado, valeroso. Tiene el pecho “ancho como el río Guayas”. Su textura es de cacto: seca y espinosa por fuera, tierna y acuosa por dentro. Sólo alguna vez, dice un hombre, “ante la pampa abierta nos acabardamos”.

Cuando no hay fusión existe, al menos, la comparación: “Sus lentes agrandaban los ojos hasta hacerlos como los del sapo”; o si no, al hablar de la mujer, al sentirla, se lee: “tus brazos duros, co-