

Teatro Nôh y Bujutsu

Los teatros clásicos japoneses

En Japón existen tres formas de teatro tradicional: *nôh*, *kabuki* y *bunraku*. El más antiguo de estos teatros clásicos es el *nôh*, cuya aparición podríamos situarla en el siglo XIV. Tanto *kabuki* como *bunraku* se desarrollan en el siglo XVII. Sus especiales características de escenografía, música o interpretación les diferencian, haciendo fácil su identificación. En líneas generales, el teatro *nôh* está representado por un actor principal –*shite*– que lleva una máscara. Está acompañado de un actor secundario –*waki*–, tres músicos, un coro de voces que declaman, o acompañan las palabras de *shite*, y dos ayudantes que ayudan al actor principal en su vestuario y utilería. El *kabuki* está representado por actores que utilizan un vestuario muy llamativo y salen a escena muy maquillados y las representaciones no son cantadas. Por su parte, el *bunraku* es el teatro de grandes marionetas manipuladas por actores que quedan a la vista del público. Mientras que el *nôh* pertenece por tradición a la clase aristocrática y sus representaciones están cargadas de belleza, refinamiento y solemnidad, el *kabuki* y el *bunraku* son teatros populares en los que se representa la cotidianidad que se vive en el contexto de la ciudad. En el *nogaku* coexisten dos formas de teatro: *nôh* y *kyôgen*. El *kyôgen* es un espectáculo cómico que se representa alternándose con el *nôh* y que procede del antiguo *sangaku*.

Antecedentes

Datar con exactitud el origen del teatro *nôh* resulta una tarea más que imposible. No obstante, en el libro cuarto de *Fûshikaden*, Zeami (1363/1443) explica acerca de los orígenes ancestrales de este drama teatral, situándolos en la India, la mitología del shinto y la propia tradición japonesa.

Aunque el *sangaku* se introdujo en Japón durante el período Nara (siglo VIII), hacía ya siglos que la danza, los espectáculos religiosos o las representaciones acompañadas de cantos, bailes, máscaras y acrobacias eran una realidad en el país. Todo aquel acervo popular autóctono podría dividirse en tres géneros: *kagura*: expresión artística con la que se realizaban ofrendas a los dioses; *bugaku*: una forma de danza en la que se utilizaban máscaras y que estaba ligada a la Corte; *gigaku*: actuaciones musicales cuyos participantes también portaban máscaras.

El *sangaku*, que en sus comienzos era un arte que reunía gran cantidad de expresiones, como la música, la mímica o incluso la magia, no sustituyó a las tradiciones artísticas japonesas, las incluyó en su estructura. En un periodo posterior, el *dengaku*, un tipo de representación teatral popular que incluía el ejercicio de la danza y la acrobacia, también entró a formar parte del *sangaku*. En el transcurso de aquella fusión, el *sangaku* comenzó a ser llamado *sarugaku*.

Kan´ami y Zeami

Kan´ami (1333/1384) nació en la provincia de Iga. De familia *samurái*, perteneció a una de las compañías teatrales que representaban sus obras de manera itinerante durante el período Muromachi. Comenzó trabajando en espectáculos donde se mezclaba la danza con la música y fue él quien incorporaría elementos del *dengaku* tradicional al nuevo *sarugaku*, otorgando mayor importancia a la interpretación del actor e incorporando el concepto *yugen*, un elemento determinante en el *nôh* que le sintonizaba con el espíritu que defendía para sí la nobleza.

Kan´ami llamó a su escuela Kanze –una palabra que reunía sus iniciales y las de su primogénito- y fundamentó su trabajo y la enseñanza de su teatro en la belleza de las formas. Tal vez el hecho más determinante de su carrera fuera su actuación frente al shogun Ashikaga Yoshimitsu, un acontecimiento que cambiaría no solo su vida y la de su hijo, también marcó el camino del futuro del *Nôh*.

Aunque su padre fue el precursor del teatro *nôh*, fue sin duda Zeami quien le daría la estructura que aún hoy mantiene este arte dramático. Tal y como mandaba la tradición, Zeami comenzó el aprendizaje del *nôh* con su padre, el famoso dramaturgo Kan´ami, saliendo a escena e interpretando desde muy temprana edad. La protección del shogun Ashikaga Yoshimitsu sería determinante para él, pues le permitiría entrar en su círculo personal y posibilitarle una estrecha relación con la élite cultural de la Corte, un hecho que amplió sus conocimientos, le dotó de una visión elegante y refinada de la vida y del teatro y le dio acceso a ejercer su oficio con libertad.

Con el transcurrir de los años Zeami llegaría a ser prototipo de hombre de teatro completo, capaz de reunir en sí mismo todas las facetas del arte de la escena: actor, director, diseñador, escritor, investigador, poeta y músico. De entre la gran cantidad de obras teatrales que escribió, destacan títulos como: *Fushikaden*, *Kakyo*, *Shikado* o *Shugyokukokka*. Su trayectoria cayó en desgracia al fallecer sus protectores. En 1434, con setenta y un años, fue desterrado a la isla de Sado. Solo la intercesión del emperador logró revocar el destierro y hacerle regresar a su hogar. Al fallecer su primogénito, serían su sobrino y su yerno –On´ami y Zenchiku- quienes continuarían con su labor

teatral. Zenkichu, discípulo de Zeami y de su hijo, Motomasa, fue un gran actor creador de su propia escuela: *Konparu*.

Relación con la aristocracia guerrera

La protección de los Ashikawa

Aunque el período Muromachi (1338/1573) fue una etapa convulsa en la que Japón se vio envuelto en continuos enfrentamientos entre clanes, como la guerra de Onin (1467/1477), que dio paso al cruento y largo período Sengoku, no fue impedimento para que surgieran y desarrollaran muchas formas de arte que, asociadas a la aristocracia, verían reforzar su posición por ser consideradas una muestra del refinamiento del poder político y militar.

En referencia al *nôh*, su destino cambiaría sustancialmente a partir de aquella primera representación que ofrecieran Kanami y Zeami al shogun Ashikaga Yoshimitsu. Bajo la protección de la autoridad y tomando como punto de partida las ideas de su padre, Zeami sentaría las bases del futuro teatro *nôh*. El autor se vería influenciado por su experiencia en la Corte, una circunstancia que tendría reflejo en su trabajo como dramaturgo y afectaría al contenido de sus obras, muchas de las cuales tenían como protagonista a un samurái. En ellas, Zeami destacaba las señas de identidad de esta clase social: lealtad, coraje, honor. Una de las obras más conocidas, *Atsumori*, narra la muerte del joven Taira no Atsumori, asesinado por Kumagai Naokane en la guerra de Genpei. Sería más tarde, influido por el pensamiento budista, cuando el autor introdujera en sus obras elementos los espectrales y metafísicos tan característicos de su escuela.

Al abdicar el shogun Yoshimitsu y asumir la regencia Yoshimochi, Zeami dejó de contar con el apoyo de la Corte, que se decantaría por el teatro *dengaku*. No obstante, el maestro continuó con su trabajo hasta que tomó el poder Ashikaga Yoshinori, algo que resultaría letal para él, pues, como hemos anotado anteriormente, el poeta terminaría deportado a la isla de Sado.

Nobunaga, Hideyoshi e Ieyasu

Al convertirse en una actividad propia de la clase samurái, el *nôh* ganó adeptos entre los *daimyos* más influyentes, como Oda Nobunaga, su hijo, Nobutada y Toyotomi Hideyoshi; también entre los *shogunes* de Edo, especialmente: Tokugawa Ieyasu, su hijo Hidetada, y el hijo de éste: Iemitsu.

De Nobunaga -1534/1582- la tradición dice que falleció en un incendio, traicionado por su vasallo, Akechi Mitsuhide, mientras interpretaba Atsumori, una de las obras más conocidas del repertorio *nōh*. Así lo escribió su biógrafo, Oota Gyuichi. Hideyoshi escribiría una obra de *nōh* titulada Akechi, basándose en el traidor de Nobunaga. Gyuichi añade que el poderoso *daimyo* recitó antes de morir:

“La vida del hombre es de cincuenta años. Resulta un sueño, una ilusión. Si la comparamos con la vida del cielo, su edad es insignificante. Una vez concedida, la vida no desaparece.”

Fue en aquel tiempo cuando el escenario del teatro cambiaría a la forma que actualmente tiene. Nobutada, su sucesor, fue también un ferviente seguidor del teatro *nōh*. Dicen las crónicas que su implicación en el *nōh* llegó a un extremo que fue su propio padre quien puso límites a su afición.

El gran Hideyoshi -1536/1598-, general de Nobunaga, protegió celosamente las compañías teatrales. Bajo su apoyo se mejoró el vestuario y se incorporaron las máscaras. Hideyoshi aportó un número considerable de obras teatrales, entre ellas: *Yoshino-mōde*, *Kōya sankei*, *Akechi uchi*, *Hōjō y Shibata*.

Durante el período Edo, el *shogunato* establecido por Tokugawa Ieyasu -1542/1616- trajo consigo más de doscientos cincuenta años de estabilidad, una circunstancia que sostuvo la actividad teatral amparada por la aristocracia. Fueron muchos los clanes guerreros que incorporaron el estudio del *nōh* en sus planes de formación, y también muchos los señores feudales que contrataban compañías de teatro para solaz y entretenimiento. Las exigencias de refinamiento, la organización de las piezas o la rigidez de las formas, hicieron aún más elitista este drama, que terminó alejándose del sentir popular. Este hecho facilitó el surgimiento de otras formas de teatro popular, como el *kabuki* o el *bunraku*. Por su parte, Hidetada y Iemitsu patrocinaron la escuela *Kita*, de Kita Shichidayu Nagayoshi.

Yagyū Munemori y Konparu Ujikatsu

Yagyū Munemori -1571/1446- fue uno de los espadachines más famosos del Japón feudal, fundó la facción de Edo de la escuela Yagyū Shinkage *ryū* de *kenjutsu*, un estilo patrocinado y protegido por los Tokugawa que sirvió de instrucción a la casa del *shogun*. Munemori llegó a convertirse en un fiel vasallo del *shogunato*. Fue maestro de esgrima de Hidetada y consejero de Iemitsu.

Su relación con el teatro surgió a través de su contacto con Konparu Shichirō Ujikatsu, famoso intérprete de *nōh*, con quien intercambió conocimientos de esgrima e interpretación. Munemori interpretó numerosas obras teatrales e

incluso compartió escenario con miembros destacados del *shogunato*. Por su parte, Ujikatsu consiguió un dominio más que notable con la espada y la *naginata*, habilidades que demostró con éxito sobre el escenario. Es razonable pensar que tanto Munemori como Ujikatsu se influyeron mutuamente para beneficio de sus respectivas formas artísticas. Munemori

Nôh y Bujutsu

El conjunto de obras de teatro nôh que se ponen regularmente en escena es de doscientas cuarenta, aunque existen muchas más que no se representan. Muchos de estos dramas pertenecen a la categoría *ashura nôh*, o *shura mono*, son aquellos cuya temática está relacionada con los *samuráis*. Suelen representar fantasmas de guerreros que narran sus combates, o piden ayuda para salvar su alma. Dada la relación histórica que tuvieron los guerreros con el nôh, es razonable pensar que desde uno y otro contexto se establecieron puentes que aún hoy podemos observar.

Nôh butai y dôjô

El tratamiento que se da al dôjô tradicional de *budô* es exquisito, como sucede en el *nôh butai*, el singular escenario del teatro nôh. Tanto el dôjô como el *nôh butai* comparten el uso de la madera –ciprés japonés, o *hinoki*- y mantienen una decoración minimalista. En ambos casos, los espacios están bien establecidos. En el caso del dôjô para el desarrollo del *reishiki* o la posición que ocupan, *sensei*, *senpai*, *kohai* o *kamidana* en *kamiza*, *shimoza*, *joseki* o *shimoseki*. Igual sucede en el *nôh butai*, donde *shite* –actor principal- y *waki* –actor secundario- tienen su lugar asignado, así como los músicos –*hayashi*-, coros –*jiutai*-, tambores –*kozutsumi*, *okawa*, *taiko*-, asistentes –*koken*- o los actores *kyogen*.

Contenidos técnicos

Los patrones de movimiento en nôh se denominan: *kata*. Uno de ellos se pone de manifiesto cuando el actor entra en el *nôh butai*, desplazándose con un movimiento semejante al *suri ashi* utilizado frecuentemente en *aikidô*, *kendô* o *karatedô*, denominado: *hakobi*. La utilización de *tabis* blancos añade elegancia y sigilo al paso del actor, de igual modo que avanzar así, sin movimientos antinaturales, sugiere en el espadachín una atención plena –

zanshin- ante un posible ataque del adversario. Los *kamae* del teatro *nôh* pueden observarse tanto en actores como en músicos y acompañantes.

Otro patrón de movimiento es el *kamae*, que en *nôh* se realiza doblando ligeramente las rodillas, bajando el centro de gravedad, flexionando los brazos, abriendo los codos y formando círculo con las extremidades superiores, mientras se sostiene un abanico con la mano derecha. Los giros del cuerpo, gestos o sentimientos también se expresan a través del *kata*, por ejemplo: llorar –*shiori*-, o señalar con el abanico –*sashi*-.

El *tempo* marcado por el coro –*jiutai*-, los tambores –*kozutsumi*, *otsuzumi*, *taiko*- y la flauta –*nokan*- recuerda al *gorei* del *keikô* de *budô*, capaz de modular la energía del grupo, manteniendo un ritmo sosegado o incrementando su velocidad. En algunas Artes Marciales, como sucede en *kendo* o *naginata*, se puede utilizar el *taiko* dirigir la práctica. En el *nôh* los ritmos son dos: suave –*gowagin*- y fuerte –*tsuyogin*- y el coro interviene en tres momentos: presentación –*nanori*-, danza de *shite* y finalización.

Al igual que es difícil gritar en *budô* –*kiai*- sin sufrir daño en las cuerdas vocales, una técnica que necesita tiempo de aprendizaje, resulta complicada la articulación de la palabra en el drama del *nôh*, donde existen tres modulaciones: *kotoba*, *wagin* y *gogin*. La primera hace referencia a la exposición de la sola palabra; *wagin* es el tono melódico; *gogin* el dinámico.

En cuanto a la interacción *shite-waki*, fundamento de la escenografía de *nôh*, su esquema recuerda en la esgrima al enfrentamiento entre *uketachi* y *kirikomi*. Así como *waki* introduce el drama y da la palabra a *shite*, protagonista principal de la obra, en *bujutsu* es *uketachi* quien comanda el desarrollo del *kata* ante la embestida de *kirikomi*, que toma la iniciativa del combate. Con respecto a las posiciones que uno y otro ocupan en el *nôh bukai* y *dôjô*, respectivamente, tanto *shite* como *uketachi* mantienen el *shomen* a su espalda, mientras que *waki* y *kirikomi* actúan frente a él.

Espadas, alabardas, lanzas, arcos, flechas y otros accesorios se denominan: *ko-dôgu*. Tal vez el más importante es el abanico, que puede ser utilizado para representar a otros muchos instrumentos. El uso de estas armas no es fácil y el propio Zeami, en *Fushikaden*, invita a sus alumnos a estudiar con un maestro de sable la manera de asir una espada y blandirla, manejar una alabarda o la lanza, si desean interpretar correctamente en el escenario con estos elementos.

Trasfondo filosófico

El teatro *nôh* y el *bujutsu* comparten un mismo sustrato filosófico. Este fondo es consustancial a otras formas de arte japonés y tiene unas fuentes muy precisas: shintoísmo, budismo, confucionismo, taoísmo. Si el shinto acerca la

naturaleza al ser humano, el budismo incorpora el pensamiento *zen*, *shingon* y *tendai*, el confucianismo aporta la organización, el trabajo, el ritual o la moral, y el taoísmo descubre la concepción transitoria de la vida, la estética japonesa sumará a las artes sus propios principios, entre ellos: simplicidad, austeridad, elegancia o discreción.

Desde Zeami, la estructura del *nôh* está sintetizada en el concepto *jo ha kyu*: introducción, desarrollo y finalización. Estos tres principios son aplicables al argumento, interpretación, *kata*, música o danza. Una idea semejante, originada en el *nôh*, queda reflejada en el *Heiho Kadensho* de Yagyu Munemori,

Uno de los aspectos más notorios del *nôh* es la idea de *yugen*, la belleza oculta o, también, una elegancia misteriosa, por ello se dice que en *nôh* se utiliza la máscara para ocultar los aspectos menos atractivos, o incluso negativos, del rostro del actor, para concentrar la atención en la belleza del drama teatral. Aunque pueda parecer un impedimento, la máscara ofrece la posibilidad de transmitir distintas emociones, según se oriente a un lado u otro, arriba o abajo y la luz quede reflejada en una u otra zona.

Fue una vez más Zeami quién incorporó el concepto *yugen* al *nôh*. Si en un principio se hablaba de *yugen* de manera selectiva, haciéndolo para destacar la vida de la aristocracia guerrera, lo cierto es que, trasladado al teatro, tanto el *samurái*, como el anciano, el monje o el demonio, devienen *yugen*. *Yugen* es, por tanto, un estado espiritual compartido por todas las clases sociales.

Al igual que en *nôh*, también en *budô* existen conceptos que nos hablan de esa percepción instantánea, esa capacidad de observar el momento, esa presencia completa que es condición indispensable para percibir el misterio de la belleza: *musubi*, *mu*, *mushotoku* o *mushin*.

Famosos hombres de sable, como Yagyu Munemori, Miyamoto Musashi o Tsukahara Bokuden, demostraron que el letal ejercicio de la esgrima no está reñido con el afán de vivir en *yugen*.

Al igual que sucede en las escuelas tradicionales de *bujutsu*, también el teatro *nôh* adoptó el sistema *iemoto* –literalmente: origen de la casa-, una particular forma de transmisión que comenzó a implementarse a partir del siglo XVII, para proteger las tradiciones culturales de Japón y que mantiene, aún en nuestros días, una estructura piramidal donde una familia, representada por el *iemoto*, es reconocida como protectora y dueña de la tradición.

Pedro Martín González.

Kenshinkan dôjô, marzo 2024.

Bibliografía

ZEAMI, Motokiyo. *Fushikaden*. Editorial Trotta. Traducción: RUBIERA, Javier y HIGASHITANI Hidehito.

AOKI, Michiyoshi, TAKIZAWA, Osami. *Introducción al teatro nôh*. Editorial: Letras de autor.

CID LUCAS, Fernando. *El teatro de las voces del viento. Notas sobre Nôh*. Publicaciones del Museo de Cáceres.

PITA, Gustavo. *Genealogía y transformación de la cultura bushi en Japón*. Edicions Bellaterra.