

nios. Y, claro, *los modernizamos*, los hacemos encarnar nuestros anhelos: el *querer vivir en libertad*, el *querer saber*.

7. "En cuanto al tardío Diógenes Laercio, el buen coleccionador de anécdotas y dichos agudos, nos ofrece un Sócrates reducido a las ocurrencias de un Esopo, simpaticón y estrafalario, pero sin profundidad ni relieve." (Alfonso Reyes, *La crítica en la edad ateniense*). De acuerdo, en la obra de ese tardío autor (*Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*) Sócrates es un ocurrente como el fabulista que se antoja frívolo. Sócrates aparece aquí injustamente disminuído.

8. Pero el Esopo de Figueiredo es engrandecido hasta convertirse en un Esopo socrático que cierra con su muerte libremente elegida el cerco de su vida de carne esclava y espíritu libérrimo. Esopo antepone al amor, al miedo físico, a la inútil riqueza y a los torpes honores su indomeñable ansia de libertad. Morirá al caer en el precipicio destinado a los hombres libres en acatamiento a su conciencia, como igual lo hiciera el filósofo que bebió la cicuta para gloria eterna —y ludibrio sin fin— de la especie humana.

Donald Keene INTRODUCCION A "SEIS PIEZAS NO"

Uno de los primeros hombres no japoneses que presencié una representación de Nô fue Ulysses S. Grant. Durante un viaje de buena voluntad alrededor del mundo se detuvo en Tokio en 1879, y sus anfitriones, que no sabían cómo divertir a su extraño visitante, le ofrecieron una representación de Nô a cargo del gran actor Hôsho Hurô.

Si, mientras contemplaba los solemnes y hieráticos movimientos de este arte sutil y simbólico, el grisáceo ex soldado hubiese sucumbido al sueño, nadie hubiera quedado sorprendido. Sin embargo, se dice que cuando terminó la representación, Grant se volvió hacia sus anfitriones y declaró con admiración: «No permitan que se pierda esta obra de arte».

Grant desconocía probablemente los graves problemas que amenazaban la supervivencia del Nô. Desde su creación en el siglo XIV, el Nô estuvo íntimamente ligado al Shogunado, que detentó el poder hasta 1868: por eso, cuando los enemigos del antiguo régimen llegaron al poder, el Nô cayó en desgracia a sus ojos. Por otra parte, a partir de esa época se inició una frenética importación y adaptación a la vida japonesa de las costumbres occidentales. Parecía inevitable que un arte dramático que en 1879 estaba considerado como una reliquia arcaica fuese una de las primeras víctimas de la modernización. Los elegantes de entonces, lejos de proteger al Nô se apretujaban en el célebre Rokumei Hall para bailar a los so-

nes de un vals y lucir sus habilidades en el manejo del cuchillo y el tenedor. El futuro del Nô era ciertamente problemático. Sin embargo, al ponerse de moda los viajes por el extranjero, los mismos japoneses descubrieron que el teatro Nô se parecía en cierto modo a la Opera y llegaron a la conclusión de que tal vez mereciese la pena preservarlo. Los pocos actores de Nô que habían permanecido fieles a su arte comenzaron a ganar gradualmente audiencia otra vez y las subvenciones de la corte y la nobleza lograron finalmente la recuperación de esta forma dramática.

El Nô tenía asegurada su continuidad, pero no se había librado aún de convertirse en una especie de pieza de museo a la que se concederían, como a las óperas de Monteverdi, unas reverentes pero no muy frecuentes audiciones. Ciertamente el Nô carecía de una gran resonancia popular. Fue enormemente protegido por la corte de Shogun, el gobernador militar de Japón, pero se fue distanciando paulatinamente del público ordinario y con el advenimiento en el siglo XVI del Kabuki y del teatro de marionetas —formas dramáticas mucho más populares—, el Nô quedó exclusivamente reducido a un entretenimiento de la corte. Las representaciones accesibles al público fueron haciéndose más infrecuentes y los espectadores de la corte devinieron *connoisseurs* capaces de detectar la más ínfima variación, buena o mala, introducida en los movimientos y sonidos habituales que tenían lugar en el escenario. Las tradiciones eran tan fuertes que el Nô tendió a convertirse en algo muy parecido a un ritual; además, los espectadores estaban tan versados en los textos que era innecesario y casi hasta indeseable hacer que las piezas fuesen dramáticamente convincentes. El diálogo era pronunciado en forma deliberadamente monocorde y los gestos terminaron por estilizarse. Una mano que se alza lentamente hasta la altura del rostro significaba el llanto, mientras que un fuerte golpe dado con el pie en el suelo significaba la desaparición de un espíritu. No es sorprendente que Grant quedase impresionado por este arte remoto y difícil.

En un principio, el Nô era más sencillo. Debe su origen a unas piezas cortas representadas en los templos y altares como parte de las fiestas de la recolección y otras celebraciones, o con motivo de reuniones populares. Gracias al genio de dos hombres, padre e hijo, este entretenimiento de campesinos iba a convertirse en el siglo XIV en una de las más importantes formas dramáticas del mundo. Sus nombres eran Kanâmi Kiyotsugu (1333-1384) y Zeami Motokiyo (1363-1443). Según las normas por ellos fijadas, en las piezas Nô actuaban solamente cuatro o cinco actores: el bailarín-narrador, un personaje (frecuentemente un monje) que no baila, y varias figuras secundarias. El clímax de la obra se alcanza con una danza que suele aparecer al final y a la que se ha estado dirigiendo el texto desde el principio. Debido a esta danza final y a la circunspección del recitado, aunque la obra en sí raras veces llega a tener la extensión de un drama occidental, su representación requiere alrededor de una hora. El coro y el acompañamiento musical —compuesto de una flauta y de uno o varios tambores— sirven para realzar los momentos críticos.

En ciertos aspectos, el Nô recuerda a los primitivos dramas griegos: pocos personajes, un coro, danzas y máscaras (usadas por el primer bailarín en muchas ocasiones) y, al mismo tiempo, una abundante utilización de temas tradicionales o legendarios. Sin embargo, y a diferencia del drama griego que va alcanzando paulatinamente un mayor realismo, el Nô desemboca en un teatro esencialmente simbólico en el que tanto los textos de la obra como los ademanes del actor están pensados para sugerir, sin palabras, realidades inefables. Algunas de las piezas de Kanâmi que han llegado hasta nosotros indican que en su tiempo el Nô estaba más próximo a los dramas europeos en cuanto que eran representables, pero tanto Zeami como sus sucesores escribieron obras en las cuales la relación entre lo que se expresa y el todo es como la parte visible de un iceberg y la totalidad del mismo. El propio Zeami escribió mucho sobre el simbolismo del Nô. Me-

dante la utilización de bellos movimientos y palabras, pensaba Zeami, el Nô debía apuntar hacia un mundo indefinible e ilimitado que lo trascendía. La naturaleza del mundo dependería tanto de la capacidad de sugestión del actor como de la capacidad de comprensión del auditorio.

Las piezas Nô suelen estar divididas en dos partes. Con frecuencia, un personaje que aparece en la primera parte como una anciana, un pescador, un segador o cualquier otro tipo de persona humilde, reaparece en la segunda bajo su auténtica personalidad de guerrero famoso o de hermosa dama. Frecuentemente se trata de un fantasma, un espíritu atormentado que pide una oración o un espíritu maligno cuya maldad debe ser exorcizada. El mundo de la muerte es el que quizá sienta mejor a la simbólica y peculiarmente remota naturaleza del Nô, y la separación entre la vida y la muerte, entre lo muerto y lo vivo, nunca ha sido tan conmovedoramente delineado como en el Nô.

Una vez que la forma fue desarrollada y llevada a su más alta perfección por Zeami, el Nô apenas si ha sufrido cambios de importancia. Una pieza Nô del siglo XVII, casi idéntica a las escritas en el siglo XIV, tiene muchas probabilidades de empezar con un monje que va de camino hacia algún lugar sagrado. Encontrará allí una persona cuyas poéticas palabras contradicen su humilde apariencia. A preguntas del monje, el segador o la pescadora relatará la historia de su antigua gloria haciéndonos comprender de paso que su espíritu continúa en este mundo debido a algún deseo insatisfecho. Al final de la obra se le ofrece una esperanza de salvación, una destrucción de sus ataduras, y el espíritu desaparece. Esta era una estructura típica que permitía al autor escribir una complicada y poética historia en una extensión muy limitada. Es comprensible la reluctancia de los dramaturgos japoneses a abandonarla. Aunque en la actualidad continúan escribiéndose piezas Nô, si se pusieran en un solo volumen todas las obras de valía escritas desde el siglo XVI en adelante, no superarían a las escritas sólo por Zeami. En el siglo XVII el teatro de marionetas

tas vino a ser la salida para los genios dramáticos del país. No es sorprendente que el Nô fuese olvidado por los dramaturgos posteriores; también los compositores europeos dejaron de componer madrigales una vez terminado el Siglo de Oro y en la actualidad sólo muy de tarde en tarde se compone música para clavicordio existiendo un instrumento como es el piano que, en potencia al menos, resulta mucho más expresivo.

Pese a todo, el Nô ha continuado tentando esporádicamente a los escritores japoneses contemporáneos. Unos han realizado pastiches con los temas tradicionales, al tiempo que otros han intentado encajar las concepciones modernas en formas antiguas. La histérica propaganda de guerra llevó incluso a la composición de una pieza Nô que se desarrollaba en un submarino. Algunas piezas modernas han llegado a disfrutar de una pasajera popularidad, pero en el fondo sólo eran curiosidades que carecían de la belleza del lenguaje y del ambiente de las obras antiguas así como de la complejidad en la descripción de caracteres que es de esperar en una obra moderna.

El primer autor contemporáneo que ha logrado alcanzar un éxito genuino escribiendo piezas Nô ha sido Yukio Mishima. Puede decirse incluso que gracias a él este arte ha recibido una inyección de vida y un impulso renovador. Pese a su juventud —nació en 1925—, Mishima es un hombre de vastos conocimientos y para componer sus novelas y obras teatrales se ha inspirado libremente tanto en temas tradicionales japoneses como en temas occidentales. Así, por ejemplo, su famosa novela *El sonido de las olas* está basada en el antiguo romance griego de Dafnis y Cloe, y otras de sus novelas terminan de una forma que le ha sido obviamente sugerida por Maupassant. Algunas obras de Mishima son de temas enteramente modernos, al tiempo que otras están escritas en el estilo y lenguaje del Kabuki del siglo XVII, e incluso tiene una obra para marionetas escrita en dicho idioma pero basada en *Fedra* de Racine.

Al parecer, a Mishima le atrae tanto la estructura de una obra Nô como su argumento. Naturalmente, sus adaptaciones

son libres, ya que su intención es que resulten inteligibles y totalmente contemporáneas. De hecho ha llegado a sugerir que, en caso de ser representadas en los Estados Unidos por ejemplo, habría que dar un paso más a la hora de adaptar la ambientación. Así, el parque de *Sotoba Komachi*, donde vemos por vez primera a Komachi, podría convertirse en el Central Park de Nueva York, lo mismo que el Rokumei Hall sería sustituido por *Delmonico's* o cualquier otro local famoso. No hay ninguna razón que impida realizar con éxito tan drástica adaptación porque, no cabe la menor duda, estas piezas poseen un inmediato y poderoso atractivo incluso para quienes no sienten una especial predilección por el drama japonés.

Las cinco piezas del presente volumen fueron escritas entre 1950 y 1955. Todas ellas han sido representadas en Tokio como obras modernas. Pero *El tambor de Damasco* fue presentado al público japonés en 1955 en el estilo Nô tradicional. En 1956, *Lady Aoi* fue cantada como una ópera occidental.

La utilización que hace Mishima de los temas Nô tradicionales varía de obra en obra. En algunas sólo recoge los temas generales, pero en otras sigue escrupulosamente el original. Por ejemplo, el anciano que barre el jardín del palacio se convierte, en la adaptación moderna de *El tambor de Damasco*, en el conserje del bufete de un abogado de Tokio. El anciano no se enamora de una princesa sino de la clienta de una modista que tiene su taller en el edificio de enfrente. En ambas versiones se le dice al anciano que conseguirá los favores de su amada si consigue tocar el tambor lo suficientemente fuerte como para que ella alcance a oírlo; pero tanto en un caso como en otro, el parche del tambor no es de piel sino de damasco, por lo que el tambor no emite sonido alguno. El conserje, como el jardinero, terminará por suicidarse y el fantasma Nô volverá para atormentar a la cruel princesa con el incesante redoble del tambor; no obstante, la incapacidad de la dama para amar hace que en la obra moderna ésta sea sorda al redoble del tambor, lo cual conduce de nuevo al espíritu del conserje a la desesperación.

Kantan reproduce el argumento de la obra *Nô* original. Un viajero se recuesta sobre una almohada mágica y durante el breve tiempo que necesita el dueño de la posada para prepararle un plato de gachas, sueña una vida maravillosa como Emperador de China. Cuando comprende que la vida es un sueño, despierta. En la obra de Mishima, en lugar de un viajero encontramos un jovencito mimado que duerme sobre la almohada mientras su vieja niñera le prepara el desayuno. Naturalmente, sus sueños no son sobre la China milenaria sino sobre las riquezas y poderes que se le ofrecen como financiero o dictador.

En *Sotoba Komachi* Mishima sustituye a los monjes que disputan con Komachi por un poeta. Los monjes se enfurecen al descubrir a Komachi sentada sobre una «sotoba» (imagen sagrada de la encarnación de Buda). En la obra de Mishima, el poeta reprende a Komachi por ocupar un banco reservado a las parejas de enamorados que buscan la soledad nocturna. El argumento principal de la obra (la historia de la bella pero cruel Komachi, que se niega a entregarse a su amado a menos que la visite durante cien noches seguidas) ha sido respetado por Mishima. El poeta empieza a interrogar a la repugnante anciana acerca de su vida de hace ochenta años y, sin poder evitarlo, poco a poco va ocupando el papel del amante durante la noche número cien. Pero si en la obra original a Komachi se le ofrecía finalmente una esperanza de salvación, en la nueva versión Komachi se queda como estaba, es decir, convertida en una anciana repulsiva que recuenta las colillas producto de su recolección nocturna.

En *Lady Aoi* el monje que exorciza al fantasma viviente de Rokujô ha sido sustituido por la enfermera de un moderno hospital que en lugar de hablar de demonios lo hace sobre represiones sexuales. El Príncipe Genji, esposo de Aoi, aparece en la obra de Mishima como Hikaru, aunque en la pieza *Nô* original no salía en persona: Hikaru, «El refulgente», ha sido un epíteto normalmente atribuido al deslumbrante Genji. El carruaje sobre el que Rokujô y Aoi luchan durante el Fes-

tival Kamo por los favores de Hikaru, se convierte en la versión moderna en un velero sobre el cual Rokujô e Hikaru rememoran su primer encuentro.

Hanjo, la única pieza con un final feliz, es la que más se aleja del original *Nô*. Hanako, una muchacha loca, recobra el juicio al reencontrarse con el hombre que la abandonó. En la obra moderna, Hanako no recobra el juicio cuando llega su amado, y lo rechaza.

El universo de un hospital psiquiátrico, de un bufete de abogado o de un parque moderno, parece estar muy alejado de las ensoñadoras regiones del *Nô*, pero por muy libres que sean las adaptaciones de Mishima, las situaciones dramáticas permanecen idénticas. La principal aportación de Mishima es la visión moderna de las situaciones y la exploración a fondo de las posibilidades que en las obras del siglo xv sólo estaban vagamente insinuadas. Volviendo al *Tambor de damasco*, el truco de pedir al anciano que toque un tambor inaudible es sugerido por un rencoroso maestro de baile. El resto de personajes que le secundan en tan cruel broma son: un engréido diplomático, un joven estúpido y una modista casquivana, todos los cuales poseen personalidades nítidamente definidas. En el original, esta escena era casi un momento de ofuscación.

Mishima ha hecho un uso de los temas dramáticos del pasado como numerosos escritores europeos y americanos; por ejemplo, Cocteau, cuando adapta el tema de Edipo en *La máquina infernal*, o la versión de O'Neill de la Orestíada en *Mourning Becomes Electra* o incluso *La ópera de tres peniques* de Brecht, que es una adaptación moderna de *La ópera de los mendigos* de Gay. En ninguno de estos casos es necesario estar familiarizado con el original para apreciar la nueva versión. Cada una posee sus propios méritos, pero al mismo tiempo el conocimiento de la obra primitiva añade una nueva dimensión y nos permite apreciar cómo se desenvuelve una mente moderna en unos ambientes familiares. Sófocles hubiese quedado asombrado al descubrir que en la obra de Cocteau la Esfinge se enamora de Edipo y da respuesta por sí

misma del enigma; este giro inesperado no sólo nos atrae sino que colma nuestra curiosidad. (¿Por qué habría de ser Edipo el primero en resolver el enigma?) De forma similar, tampoco las obras Nô primitivas explican por qué ha de obligar la princesa al anciano a golpear un tambor de damasco. Inevitablemente, la historia tal y como la cuenta Mishima nos resulta más razonable y su utilización de la vieja leyenda resulta al mismo tiempo respetuosa y atrevida.

Volviendo sobre lo mismo, al final de *Hanjo* de Zeami tiene lugar el intercambio de abanicos mediante el cual los dos amantes separados formalizan su compromiso. Hoy, ese final nos resultaría demasiado precipitado. Ni siquiera hemos sido convenientemente preparados para ver a Hanako recobrar su sano juicio, ya que el profundo cambio en la situación tiene lugar en una sola línea, y aunque la idea queda reforzada por una danza, resulta de todas formas demasiado repentino. En la obra de Mishima, ni siquiera el intercambio de abanicos logra sacar a Hanako de la oscuridad en que ha sido sumida debido al abandono de Yashio. Podemos imaginárnosla yendo cada día a la estación a esperar a su amante sin saber que ya lo ha rechazado.

La naturaleza de nuestra respuesta a estas piezas Nô modernizadas será muy diferente de nuestra reacción frente a la representación de una original. Entre otras cosas porque estamos mucho más abiertos intelectualmente. Las obras tienen la imaginación y el talento que se pueden esperar de un escritor extraordinariamente dotado. Curiosamente, sin embargo, Mishima consigue transmitir gran parte de la carga simbólica del original. Las cinco obras poseen armonías tan poderosas que incluso un neófito puede captarlas. Hanako y Jitsuko contemplando un futuro de espera y no-espera; el siniestro zumbido del teléfono junto a la cama de Aoi enferma; las visiones caleidoscópicas de Jirô mientras duerme en la almohada mágica; el torturado espíritu que no consigue hacer oír a su amada el tambor incluso cuando éste suena; la anciana sumida en su espantosa soledad; éstos y otros temas evocan las

mismas sensaciones que las obras primitivas; y sugieren la razón que impulsó a Mishima a volver a ellas después de haber escrito libros de temas modernos.

Los japoneses pueden estar orgullosos de haber preservado el Nô durante el período más peligroso de su historia, cuando todo lo occidental parecía ir a desarraigar las primitivas tradiciones. Hoy, las obras Nô gozan de un público más numeroso que nunca y en Tokio, Kioto y demás ciudades se construyen nuevos teatros. Pero lo más esperanzador es que un joven y famoso escritor se haya puesto a la tarea de escribir nuevas piezas y haya triunfado rotundamente.