



Autora: Ana Arcas Espejo.

Categoría académica: Licenciada en Bellas Artes y Titulada Superior en Escenografía.

Institución: Profesora de Técnicas Gráficas en la especialidad de escenografía de la Escuela de Arte Dramático de Sevilla.

Dirección de correo electrónico:  
arcas.espejo@gmail.com

## RECURSOS ESCÉNICOS DEL TEATRO CLÁSICO JAPONÉS NOH

SCENIC RESOURCES OF  
CLASSICAL JAPANESE  
THEATER NOH.

Fecha de recepción: Septiembre 2010

Fecha de aceptación: Octubre 2010

BIBLID [2254-2108 (2010), 3; 18-30]

---



**RESUMEN:** En el presente artículo han sido estudiados los recursos escénicos del teatro Noh japonés. Para el Noh el escenario es, únicamente, una superficie simbólica en la que se recrea el mundo interior del actor. La puesta en escena en este tipo de manifestación teatral es entendida como reflejo de una comunidad perfectamente orquestada en la que trabajan y cooperan artistas de diferentes disciplinas con el objetivo de alcanzar una auténtica fusión orgánica entre las entre las fuentes artísticas. Así, en el Noh, la música, la danza y la interpretación coinciden como diferentes lenguajes perfectamente articulados que se acaban fusionando en un espectáculo sumamente simbólico, idealista y difícil de comprender por un público que no esté cultivado en su disfrute.

**SUMMARY:** In this article the scenic resources of the Japanese Noh theater has been studied. For Noh, the stage is only a symbolic area which recreates the inner world of the actor. The staging in this type of theatrical event is understood as a perfect orchestrated community where they work and cooperate with artists from different disciplines with the aim of achieving a genuine organic fusion of different arts. Thus, in Noh, music, dance and interpretation match perfectly as different languages that fuse together in a highly symbolic and idealistic spectacle. Noh may be difficult to understand for an audience that has not grown up in its enjoyment.

**Palabras clave:** Teatro japonés; Noh; Recursos escénicos; Utilería; vestuario; música y danza; técnicas actuación; Zeami.

**Keywords:** Japanese theater, Noh, scenic resources, Props, costumes, music and dance, acting techniques, Zeami.

## RECURSOS ESCÉNICOS DEL TEATRO CLÁSICO JAPONÉS NOH

"Sobre el escenario del teatro Noh no hay escenografía que cambiar con cada obra. Tampoco existe una cortina. Hay tan solo un sencillo panel con una pintura de un árbol verde de pino. Esto crea la impresión de que se ha eliminado cualquier cosa que produzca algún tipo de sombra. Romper tal monotonía y hacer que algo ocurra no es cosa fácil".

*Tōson Shimazaki*

### 1. ESCENOGRAFÍA POÉTICA

El teatro Noh carece de aparatosas maquinarias y opulentos cambios escenográficos, su puesta en escena es muy simple e indefinida, en coherencia con las doctrinas del Zen que juegan mucho con la evocación. Los diferentes espacios son sugeridos a través de objetos portátiles que evocan espacios. Así, por ejemplo, unas cuantas varas de bambú atadas pueden representar una casa, un barco, o una ramita una montaña. Un arma, un utensilio doméstico o un instrumento musical bastan para decorar.

Al mismo tiempo, en este teatro se dan una serie de convenciones establecidas en lo que a acciones se refiere; por ejemplo, un largo viaje se indica por un paseo circular sobre el escenario, un actor que corre sobre el escenario con cuatro trozos de tela representa el viento. La teatralidad no se oculta en absoluto, las tramoyas están a la vista del público mientras se producen los cambios de decorados.

Se podría decir que las lámparas son los utensilios más lujosos de todo el espectáculo. Aparte de ellas, las pinturas del



pino y el bambú decoran la escena con una presencialidad, como todo elemento del teatro Noh, simbólica y práctica:



Pintura del pino

Hay dos explicaciones históricas para la existencia de la pintura del pino: una es que este es el vestigio de *Sarugaku*, antecesor del Noh, el cual era ejecutado al aire libre en medio o en frente de pinares; la otra es que este representa el famoso *Pino Yôgô* del Santuario *Kasuga* en Nara, en donde el Noh ha sido interpretado a lo largo de siglos. Aquí el pino sugiere la unión con la naturaleza e implica la santidad del espacio. Al comienzo de una obra el intérprete suele dar la espalda al público para estar frente al pino y cantar los versos iniciales, los *shidai*. Está establecido que su ejecución pictórica se realice según el estilo de la Escuela de *Kanô* o de la Escuela de *Shijô*; además, a veces hay tallos de césped de bambú alrededor del tronco. Se decía que el número de ramilletes de follaje en el árbol indicaba la posición social del dueño o el grado de formalidad del escenario; según recientes investigaciones, existieron algunas pinturas que tenían hasta 23 ramilletes.

Respecto al bambú se sabe que desde comienzos del siglo XVII ya existía una pintura de un bambú en el panel lateral trasero del escenario. Se piensa que esta pintura es un

recordatorio de los días en que el Noh era interpretado al aire libre y al nivel del suelo, y que igualmente se colocaban bambúes vivos para marcar un camino de entrada y salida. En el escenario actual, el acceso corresponde a



una pequeña puerta corrediza situada en su esquina anterior. Sin embargo, también se podría apuntar a la influencia del budismo Zen el cual, en su escuela pictórica, recoge la siguiente frase: "Pinte un bambú. Dedíquese exclusivamente a pintar bambúes hasta que se convierta usted mismo en bambú. Luego, olvide que es un bambú".

## 2. UTILERÍA

En el Noh concurre todo un elenco de accesorios portátiles:

1. *Tsukurimono*: elaborados en madera o bambú por los propios actores. Son objetos simples y esquemáticos, pero simbólicos. Por ejemplo: una rama puede representar un bosque, un trozo de madera una barca, o la puerta de un templo. El abanico plegable (*chukei*), es el accesorio más importante, con él se pueden representar multitud de objetos (como una espada, una cuchara, un pincel),; también puede emplearse para gesticular, como elemento expresivo de la danza. Se dan toda una serie de gestos codificados en las danzas acompañadas de abanico, como por ejemplo la expresión *tsuki no ogi* para mirar a la luna (Fushikaden, 1999: 53).





2. *Ko-dogu*: objetos personales de representación realista. Espadas, lanzas, antorchas... Entre ellos destaca la vara de bambú para el mendigo y el loco, o el bastón para los peregrinos.

3. *Tayo-dogu*: son objetos variados, como una tarima, utilizados para representar el hecho de que, quien se suba allí, está en un lugar elevado (que puede ser una montaña, o las nubes). En este grupo se encontraría el *katsura-oke*, o especie de caja cilíndrica lacada que sirve para que el *Shite* se pueda sentar (Fushikaden, 1999: 53).

### 3. EL VESTUARIO COMO ESTADO DE BELLEZA

Los actores principales llevan máscaras de laca que, en los siglos XIV-XV tendían a la deformación. Posteriormente se aligeraron hasta hacerse exquisitas entre el XVI y el XVIII. Con la máscara se resalta el movimiento de los ojos y se juega con el efecto de la luz al ser proyectada sobre la laca (D'Amico, 1956: 421). Las máscaras demoníacas, terribles y grotescas, (;) son rostros tallados en madera y pintados con tinta china y sangre.

En Noh, la máscara de *Okina* simboliza

santidad y descenso del Dios, mientras que las otras máscaras, en particular las máscaras de mujer, simbolizan magia. Generalmente solo el *Shite* se pone la máscara. Este se sienta frente al espejo (en el cuarto del espejo), comparando su propia imagen reflejada, (y) se coloca la máscara, y es entonces cuando pasa a transformarse en otro ser.

Cuando el actor ha finalizado el primer acto, y se retira al cuarto del espejo para cambiarse de traje y de máscara, de nuevo se transforma, esta vez en el personaje que va a interpretar en el segundo acto. Todo esto precisa de una concentración extrema, ya que el cambio con frecuencia se vincula a la transformación en un personaje muy diferente, por ejemplo: se pasa de un anciano a un brillante joven Dios, o de una joven hermosa al fantasma de un guerrero.

La máscara del Noh es de madera de ciprés, generalmente procedente del valle de Kiso. Está esculpida y pintada con cuidado, “pues el rasgo trazado con tinta de carbón (*sumi*) solo puede ser ejecutado una vez” (Fushikaden, 1999: 54). Se sujeta a la cabeza por medio de dos cintas atadas al cuello<sup>1</sup>. Kunio Komparu nos explica las técnicas del actor para usar las máscaras:

Normalmente —nos dice— el actor puede “iluminar la máscara” (*omote o tesaru*) inclinándola hacia abajo y haciendo que le dé cierta sombra, para expresar tristeza. Puede mover la máscara de lado a lado con rapidez [...]



<sup>1</sup> Al contrario que la máscara griega, la del Noh apaga y deforma el sonido de la voz, contribuyendo aún más a ininteligibilidad del texto verbal.



mostrando emociones fuertes, como la ira, o lenta y repetidamente (usar la máscara, *omote o tsuka*) para expresar emociones profundas (Fushikaden, 1999: 55).

En cuanto a la indumentaria, era muy



(Izquierda) Una máscara *noh ko-omote* para papeles de mujer joven.

(Derecha) Una máscara de mono del *kyogen*.

lujosa y voluminosa, sus colores tenían un simbolismo codificado en función de la obra y el personaje, de tal manera que el actor, antes de entrar a escena, elige el traje según el acento que desea imprimir. Se caracterizan por sus ricos brocados en seda (podemos encontrar armaduras de oro) y sus dibujos atrevidos que crean un contraste con el espacio vacío del

escenario. Estos trajes se complementan con pelucas de colores puros como el rojo brillante o el blanco.

La escena no está separada del espectador por ningún telón, es una superficie desnuda de madera pulida por la que se desplazan los actores portando unos calcetines de tela blanca (*tabi*), que les separa el pulgar.

En Noh los trajes y las mascarás aportan una belleza muy estética pero que no deja de ser exterior y superficial. Paralela a ella existe otro tipo de experiencia estética que Zeami dividió en etapas:

1. El *hana* (flor), se refiere a la belleza exterior y aparente que se percibe con la vista. La importancia del concepto de *hana* para Zeami es mostrado en el frecuente uso de esta palabra en los títulos de sus obras, por ejemplo: *Kakyô (El Espejo de la Flor)*, *Shikadô (El Camino a la Flor Esencial)*.
2. El *yûgen* (sublimidad profunda) es la belleza subconsciente, misteriosa y sublime. Concepto empleado para identificar la gracia y la elegancia, que se relaciona mucho con la belleza poética que por ejemplo puede evocar

TIPOLOGÍAS DE MÁSCARAS		
Según los personajes	Según la expresión	
<b>Demonios</b>	Exageran un momento expresivo. Con ojos enormes, cuernos y colores vivos.	
<b>Ancianos</b>	Realistas. Como las del viejo, o el enfermo.	
<b>Mujeres jóvenes</b>	Simbólicas, son neutras pero sirven para diferentes estados de ánimo.	



un poema cantado. Para Zeami todos los personajes deberán estar impregnados de esta belleza (desde la joven chica hasta el demonio). No es un concepto que se limite a lo bueno como sinónimo de hermoso. No obstante este término fue evolucionando y finalmente quedó limitado a metáfora de la belleza delicada y sugerente del personaje femenino. El *yûgen* no se puede percibir de forma intelectual, es algo que existe subjetivamente para el espectador, más allá de todo nivel visual.

3. *Rôjaku*, (*Rô* significa viejo y *Jaku* tranquilo) es la belleza encontrada en la tristeza solitaria y calmada del viejo. Existen muy pocas artes que, como el Noh, contemplen belleza en el envejecimiento. La belleza fría y solitaria del anciano en el escenario es lo más poético y elevado que el Noh puede ofrecer a su espectador. Zeami afirma que "la personificación de un anciano es el verdadero misterio del camino" (Kunio Komparu, 2009).



Personaje femenino *Lady Aoi*

#### 4. LA MÚSICA

La música del Noh es interpretada de acuerdo con el principio *del jo-ha-kyû*, anteriormente expuesto. La melodía es una invocación y un réquiem, sus ritmos llaman a los fantasmas que danzan una pieza de alabanza para su propio reposo. En Noh, cuando se habla de la música, a veces se utiliza la palabra *Go-sei*, que significa "5 voces", lo que se refiere a los cinco instrumentos o entradas del conjunto *Hayashi* -flauta y tres tambores- y al canto.

##### 4.1 Música vocal (*utai*)

El Noh más que cantado, es recitado, por ello en el escenario hay un coro que narra acontecimientos y que en determinados momentos expresa las palabras del actor principal que baila en escena, comportándose de forma muy similar al teatro griego. Lo mismo ocurre con la música de tambores y la melodía de la flauta que expresan el estado interior del actor principal.

Este coro o *Ji-utai* está compuesto usualmente de 8 cantantes pertenecientes a la misma escuela que el actor principal, aunque puede variar de entre 6 y 10 integrantes. Su función es la de narrar algunos pasajes durante la obra y recitar algunas líneas de los personajes, especialmente cuando están durmiendo o en un estado espiritual particular. Este acompañamiento canta al unísono y siempre está ubicado en la parte derecha del escenario. Al contrario de los actores y músicos que usualmente entran al escenario por el corredor, el coro, al igual que los ayudantes, hace su ingreso a través de una pequeña puerta llamada *Kirido*, ubicada al lado derecho. Esta puerta es tan pequeña que es necesario entrar inclinado. Junto a ella existe todavía en algunos escenarios una simulación de puerta de tamaño normal, conocida como *Kinin-guchi* (lit. "puerta de los nobles") la cuál antiguamente era utilizada por los aristócratas o personas de alto



rango que participaban en el coro.

El Noh carece de una afinación absoluta. Se emplean tres ritmos fundamentales y algunos sonidos adicionales. Sus intervalos pueden cambiar de escuela a escuela. En algunas la distancia entre el sonido fundamental y el siguiente puede ser de una cuarta, mientras que en otras escuelas es de una quinta. Debido a la gran cantidad de ornamentación y demás técnicas en el canto, es casi imposible transcribir una canción de Noh a notación occidental, principalmente porque en este tipo de canto se emplean muchos sonidos "no temperados" o sonidos que no existen en la escala de tipo occidental. Los miembros del coro se sientan inmóviles y todos portan un abanico cerrado que en el momento de su intervención apoyan sobre la base del suelo.

Aparte del canto del coro está la parte vocal del actor, dotado de influencias budistas. El actor emplea su voz natural, su canto se divide en frases musicales que se llaman *Ku*, emplea siempre la respiración diafragmática apoyándose en el pecho y en la cabeza, todo ello origina un sonido fuerte y gutural como atragantado "que contrasta fuertemente con la voz usada en el canto occidental (sobre todo en la ópera) que proyecta la voz hacia en exterior" (Fushikaden, 1999: 56).

#### 4.2 Música instrumental (*hayashi*)

La orquesta Noh se conforma de: una flauta travesera y dos tambores con forma de reloj de arena; uno de ellos pequeño que se apoya en el hombro derecho, y otro mayor que se toca sobre la rodilla izquierda. A este conjunto instrumental se le conoce como *Hayashi* (Fushikaden, 1999: 56).

La importancia de este cuarteto en el desarrollo de una obra es tal, que se puede considerar que el Noh es más una danza narrativa que un tipo de teatro que emplease la música como acompañante. Los movimientos de los actores son determinados casi

completamente por los ritmos empleados por este cuarteto (Komparu, 2009). Las intervenciones musicales tienen lugar sobre todo en tres instantes: para preparar la entrada del Shite, para acompañar el canto de éste o del coro, y como acompañamiento rítmico de una danza.

Asimismo todos los percusionistas acompañan sus interpretaciones con una serie de sonidos rítmicos cantados, que se dice se originan en cantos *shamánicos*. A estos sonidos se les conoce como *Kakegoe*.



INSTRUMENTO	DESCRIPCIÓN	FUNCIÓN	ASPECTO
<b>Nohkan</b>	<p>Es una flauta travesera con siete orificios para los dedos.</p> <p>Se dice que es el instrumento más importante del cuarteto ya que este dirige a los actores, determinando los ritmos y velocidad, y también, de acuerdo al tipo de obra y personaje, determina la velocidad con la cuál debe abrirse y cerrarse la cortina para la entrada y salida de los personajes.</p>	<p>La función de la música de <i>Nohkan</i> no es solo rítmica, sino que también acompaña al canto de los actores. En algunos pasajes expresa su estado psicológico, sonando en ocasiones a un ritmo completamente independiente al de los demás instrumentos del cuarteto y al canto del coro. Esta flauta, como muchos instrumentos japoneses, no utiliza una afinación específica, es decir que podría diferir la altura de un instrumento a otro.</p>	
<b>Kotsuzumi</b>	<p>Tambor de hombro.</p> <p>Tambor con forma de reloj de arena. Tiene su origen en la música cortesana del <i>Gagaku</i> hacia el siglo VII. Su cuerpo es de madera y en los extremos tiene un par de anillos metálicos cubiertos con piel. Los dos extremos están atados con cuerdas.</p>	<p>El percusionista al tiempo que sostiene el instrumento con la mano izquierda sobre su hombro derecho, ejerce presión sobre las cuerdas para cambiar la afinación del cuero en casos específicos. Antes de una función los percusionistas calientan el tambor sobre un pequeño hornillo con el fin de obtener una afinación determinada.</p>	
<b>Otsuzumi</b>	<p>Este tambor es similar en estructura al <i>Kotsuzumi</i> pero de mayor tamaño como su nombre lo dice: "O", grande, "tsuzumi", tambor.</p>	<p>La posición difiere del anterior ya que este va sobre el muslo izquierdo del músico.</p>	
<b>Taiko</b>	<p>También tiene una estructura física similar a las de los otros dos tambores pero es más ancho y menos profundo.</p>	<p>En algunos tipos de obras de No se prescinde de este.</p>	

## 5. TÉCNICAS DE ACTUACIÓN (KATA- DANZAS O POSTURAS)

La técnica del actor se aprende desde la niñez, en una escuela muy disciplinada basada en la relación hereditaria del conocimiento que pasa de maestro a alumno, llamada *kuden*. Hay cinco escuelas *Shite* en el Noh: *Kanze*, *Hosho*, *Komparu*, *Kongo* y *Kita*, apoyadas por un innumerable conjunto de teorías entre las que destacan las del maestro Zeami, que abarca unos dieciocho tratados (Fushikaden, 1999: 51). Todos los integrantes del Noh se distribuyen en familias: así músicos, coro y ayudantes pertenecen a la escuela de *Shite*, los que representan al *Waki* pertenecen a otra tipología, y lo mismo ocurre con los *Kyogen*.

El desarrollo de toda la obra de Noh es sobrio y majestuoso. No se busca la realidad inmediata, sino que trata de insinuar e infundir al espectador un peculiar estado de ánimo, valiéndose de una técnica dramática depurada y convencional (Hayashiya, 1984: 22).

Recordemos que el Noh se basa en el principio de sencillez y mesura, buscando imágenes poéticas y evocadoras. Es un teatro sugestivo, de precisión casi matemática, que esconde un trasfondo de tristeza en el que Racine

el “placer de la tragedia”. Los actores japoneses no imitan la realidad, si no que recrean otra más elevada. Silvio D'Amico reproduce la entrevista que Bousquet (investigador europeo) realizó a un actor



Imagen que representa al actor Ichikawa Danjuro actuando en el teatro Noh.

japonés. En ella le preguntaba al actor por qué recitaba ciertas escenas gritando y agitándose de manera inhumana, a lo que este le respondió: “Si actuáramos como todos viven ¿quién reconocería en nosotros a los héroes?” (D'Amico, 1956: 421).

Zeami revela que el actor debe trabajar, no solamente de forma física, con el fin de ser capaz de representar el cuerpo de un anciano, sino que también debe explorar el proceso interno de envejecimiento y luego exteriorizarlo para crear la esencia de *rôjaku*.

Es importante remarcar que la formación de los actores, por lo general a través de un largo y arduo proceso, hace hincapié en la danza, en la expresión y agilidad corporal así como en las habilidades vocales, más que en la interpretación psicológica. Al principio, los actores del Noh eran denominados como “sacerdotes del sarugaku”, y ocupaban el último puesto en la jerarquía eclesiástica. Posteriormente, frente al resto de actores de teatro, ascendieron a tan alta consideración que fueron situados en el mismo plano que los samuráis (D'Amico, 1956: 419-420). De ello tenemos constancia gracias a un documento en que Hideyoshi y Yeyasu, dos de los más importantes guerreros del Japón, decidieron hacerse cargo de los personajes principales en una representación Noh.

El intérprete tiene que dominar tres aspectos importantes en correlación con la analogía entre el yo y el otro (al que se interpreta):

1. Dentro del intérprete: este se transforma en el personaje tras colocarse la máscara. Primero niega la existencia de las expresiones faciales físicas y luego va un paso más allá para negar dentro de su conciencia la existencia de la máscara.
2. Entre el intérprete y el público: cuando el espectador y el intérprete alcanzan un estado en el cual él primero puede ver objetivamente la figura que el segundo representa. En otras palabras, la experiencia dramática compartida no es la adaptación de si mismo como observador del protagonista sobre el escenario,

sino más bien la creación de un drama personal al compartir la obra con el intérprete.

3. Entre el espacio escénico (escenario) y el espacio desde donde se observa (el público): este hecho muestra claramente cómo el Noh difiere completamente de otras formas de teatro y de su conciencia espacial. Se puede diagramar este espacio, no como un círculo con el actor en el centro, sino como un ovalo con dos focos. Sin duda podemos afirmar que fue el establecimiento teórico y la aplicación práctica de estas relaciones entre el yo y el otro lo que permitieron que el Noh hiciera una gran transición desde una forma de entretenimiento que imitaba un ritual, hasta convertirse en una gran forma de arte (Komparu, 2009).

En Noh la danza y sus elementos (*mai*), constituye el principal medio de expresión<sup>1</sup>. Los movimientos son muy diferentes a los occidentales, suelen ser rápidos y enérgicos, pero con pasos lentos y gesticulación delicada, incluso la ausencia de movimiento se considera un medio más de comunicación corporal, a veces dotado de más valor que el propio movimiento. La estilización se extiende al movimiento, las acciones de la vida diaria se convierten en una danza o gesto simbólico. Los cuerpos se contorsionan debajo de los trajes reproduciendo duelos que parecen riñas de gallos, con saltos absurdos y vuelos de vestiduras amplias que recuerdan a las alas. Todo es violento, desmedido, ebrio, de un furor orgiástico<sup>2</sup>.

Estas danzas son el resultado de estudiadas coreografías, así cada una de las "unidades de movimiento" que se combinan se conocen con el nombre de *kata*. Se han llegado a contabilizar hasta 250 unidades de movimientos que pueden reducirse a 30 básicas<sup>3</sup>. Pueden ser reales, abstractos o simbólicos (como el acto de llorar que es

representado elevando suavemente una o dos manos hasta los ojos y descendíéndolas de nuevo).

La esencia del Noh reside en la capacidad para detener cada movimiento en el momento justo en que se consigue la mayor tensión muscular.



Kamisaka Sekka (1866-1942), Okina.

## 6. PERSONAJES Y PÚBLICO

En la página 416 de su enciclopedia *Historia del teatro universal*, Silvio D'Amico reproduce un texto original donde Renato Simoni incluye esta frase:

Las *dramatis personae* son pocas: tres a lo sumo. Una, casi constante, es un sacerdote budista que visita los lugares sagrados y los paisajes pintorescos; el relato que hace de su viaje es, por la delicadeza del lenguaje poético, parte importante de todo *nô*. El piadoso varón encuentra siempre algún espectro disfrazado con humildes despojos humanos, que, por medio de la voz del coro, cuenta su existencia pasada; el sacerdote ruega por su paz y el espectro desaparece<sup>4</sup>.

Tradicionalmente los actores son masculinos. Al protagonista se le conoce como *Shite*, y al antagonista como *Waki*, un tercer grupo lo conforman los *Kyogen*. Los dobles son los *Tsure* y las sombras o sirvientes *Tomo*.

<sup>4</sup>Apud. Silvio D'Amico, *Historia del teatro universal*, (ob. cit., p.416): Renato Simoni.

<sup>1</sup> Cfr., Eikichi Hayashiya, *Génesis del teatro clásico japonés: el "Noh", el "Kyogen" y el "Kabuki"*, (ob. cit., p.22).

<sup>2</sup> Silvio D'Amico, *Historia del teatro universal*, (ob. cit., p.422).

<sup>3</sup> Zeami Fushikaden, *Tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, (ob. cit., p.57).

También están los *Koken*, sin función dramática en el desarrollo de la acción, cuya labor es ayudar al *Shite* a colocarse sus vestidos y entregarle toda la utilería que pueda precisar:

- El *Shite* es aquel que actúa y lleva la máscara, que ejecuta la danza y canta. Zeami empezó hablando de nueve tipos de personajes que podía representar el *Shite*: la mujer, el viejo, el hombre que se representa sin máscara, el loco, el sacerdote, el guerrero en el infierno, el Dios, el demonio y el extranjero procedente de Asia central, más tarde esta división se redujo a cinco tipos: el viejo, la mujer, el guerrero, el loco y el demonio<sup>5</sup>.

- El *Waki* es secundario, no suele llevar máscara y representa a un monje cuya función es propiciar la aparición del *Shite*. Una vez realizado su cometido se retira y se sienta mirando al público.

- La función del *Kyogen* es representar las farsas que funcionan a modo de entremeses entre una obra Noh y otra. En otras ocasiones aparece en medio de la representación Noh caracterizado como un pueblerino cuya función es explicar en lenguaje dialectal lo que está ocurriendo.

En el libro *Tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No* se describe la línea argumental del típico drama Noh:

Si, por ejemplo, se centra en la figura de un guerrero, la obra, dividida en dos actos, podría desarrollarse así: en la primera parte un monje ambulante (*Waki*) viaja por una determinada religión y se encuentra con un viejo (*Shite*); éste le cuenta que en las proximidades de aquel sitio tuvo lugar hace algún tiempo una batalla en la que un guerrero famoso y valiente fue asesinado y dice que su espíritu, que no ha alcanzado el reposo eterno, ronda por aquellos lugares. Tras contar

algún episodio relacionado con esos sucesos, se va. Después de un interludio en el que el actor *Kyogen* relata de modo más llano y accesible lo que acaba de suceder, comienza la segunda parte. Es entonces cuando ante el *Waki* aparece la verdadera identidad del viejo, que no es otra que la del espíritu del guerrero, quien ejecuta una danza que cuenta su muerte, mientras el monje recita *sustras* para tranquilizar la aparición.<sup>6</sup>

Existen tres tipos de personajes ancianos que aparecen en Noh:

1. En las obras de Noh con dioses como héroes, tales como Takasago y Arashiyama, el protagonista del primer acto en un hombre anciano, a veces acompañado por una anciana, seres de gran pureza que se aproximan a la santidad. También hay personajes ancianos que simbolizan espíritus insensatos de árboles que aparecen en obras como Yugyô Yanagi y Saigyô-Zakura, pero estos son de una naturaleza diferente.

2. Los animados y furiosos personajes ancianos transformados en espíritus vengadores por el amor no correspondido, y aparecen en obras como Koi no Omoni y Aya no Tsuzumi<sup>7</sup>.

3. Por último, los más conmovedores y emotivos, son aquellos protagonizados por una mujer hermosa y el terror a la fealdad que debe llegar con el paso de los años. Por tanto el personaje anciano supremo es la anciana en obras como *Obasute*, *Higaki* o *Seki-dera Komachi*, en las cuales una figura escuálida, vacilante a medida que se aproximan los momentos finales de su vida, está atormentada por los sentimientos de añoranza de los días ya vividos. La obra *Obasute* está basada en la práctica legendaria de abandonar al anciano en

<sup>6</sup> *Idem.*, pp.50-51.

<sup>7</sup> Kunio Komparu, "Tres estados de belleza" (30/04/2009, Floating World Editions), en <http://www.japonartesescenicas.org/teatro/generos/simbologiadelnoh0-3-2.html> (10/12/2009, 10:00).

<sup>5</sup> Zeami Fushikaden, *Tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, (ob. cit., p.49).

las montañas, y es una expresión del estado de vacío (*mu*) que revela el corazón a la luz de la luna. En *Higaki* el orgulloso pasado de una bailarina contrasta con la miseria y la nostalgia que siente en su estado de fealdad y vejez, y el apego a su belleza juvenil se convierte en llamas del infierno que torturan el espíritu de la anciana. En *Seki-dera Komachi* vemos la locura causada por la añoranza en el pasado de *Ono no Komachi*, una poetisa cortesana de legendario talento y belleza, quien ya tiene más de cien años y vive en una rústica choza.

Respecto al público; en el pasado, el público se sentaba en el suelo sobre cojines, aunque en nuestros días ya se han introducido butacas. La mayoría de los seguidores del Noh son adeptos a este tipo de teatro y leen sus textos antes de verlos representados. Por lo que los integrantes del público no son observadores desinteresados: cada integrante debe participar en la construcción de estas relaciones, en esto reside la particularidad del teatro Noh.

Por tanto es un teatro participativo, ya que, aunque el público no toma parte en la representación, el mero hecho de ir al teatro ya es una experiencia compartida. Las actitudes y las expectativas son radicalmente distintas de las del espectador occidental. Las representaciones son a menudo largas y los espectadores van y vienen, comen, hablan y a veces solo observan sus momentos favoritos de la obra. Cuando la composición mímica es sublime se le permite al espectador expresar su admiración a través de gritos.

El efecto que se busca conseguir en el público se consigue a través del ritmo y la armonía presentes en canciones y danzas. Los actores avanzan desde el escenario para comunicarse directamente con el público (y llevarlo, por así decirlo, al corazón de la acción)<sup>8</sup>.

RESUMÉN DE LAS CARACTERÍSTICAS ESCÉNICAS DEL NOH

<b>Concepción legendaria y mitológica del espectáculo.</b>
<b>Fusión de las artes</b>
<b>En el Noh todo, hasta el menor movimiento, obedece a estímulos sonoros. De ahí que el silencio sea tan significativo.</b>
<b>Danza narrativa.</b>
<b>El Noh destaca más por su carácter religioso y ceremonial.</b>
<b>Protagonista aislado en torno al cual gira el espectáculo.</b>
<b>Realización de la unidad como reflejo de una comunidad perfectamente orquestada.</b>
<b>Concepción perfeccionista y ascética del arte. El actor precisa de muchos años de preparación hasta que domina todo el lenguaje escénico.</b>
<b>Esquematismo de la trama.</b>
<b>El coro penetra en escena con expresiones simbólicas.</b>
<b>Austeridad de decorado y riqueza desmesurada en vestuario.</b>
<b>El escenario funciona una “conciencia” sobre la que el <i>Shite</i>, que proyecta su mundo interior.</b>
<b>El tiempo y el espacio en Noh cambian tan solo dentro de la conciencia del público.</b>

<sup>8</sup> Silvio D'Amico, *Historia del teatro universal*, Buenos Aires Losada, 1956, p.420, (ob. cit., p.420).



## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1999), *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, ed. José A. Sánchez, Madrid, Akal.
- AA.VV. (2004), *Espacios escénicos: el lugar de representación en la historia del teatro occidental*, ed. Juan Carlos Hidalgo Ciudad, Sevilla, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.
- Anónimo (2009), "NOH Y KYOGEN: El teatro vivo más antiguo del mundo", en: [http://webjapan.org/factsheet/es/pdf\\_Spanish/S33\\_noandk.pdf](http://webjapan.org/factsheet/es/pdf_Spanish/S33_noandk.pdf) (10/11/2009, 12:00).
- Chikao, Tanaka (1964), *Teatro japonés contemporáneo*, Madrid, Aguilar.
- D'Amico, Silvio (1956), *Historia del teatro universal*, Buenos Aires, Losada.
- Fushikaden, Zeami (1999), *Tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Madrid, Trotta.
- García Gutiérrez, Fernando (2008), *El arte de Japón: lo sagrado, lo caballeresco y otros temas*, Sevilla, Guadalquivir.
- (1998), *El zen y el arte japonés*, Sevilla Guadalquivir.
- Hayashiya, Eikichi (1984) *Génesis del teatro clásico japonés: el "Noh", el "Kyogen" y el "Kabuki"*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Kawabata, Yasunari (2004), *Correspondencia: (1945-1970) / Yasunari Kawabata, Yukio Mishima*, traducción de Liliana Ponce, Barcelona, Emecé editores.
- Komparu, Kunio (2009), "Tres estados de belleza", en <http://www.japonartescenic.org/teatro/ge> neros<sup>9</sup>/simbologiadelnoh0-3-2.html (30/04/2009, 11:00)
- Mishima, Yukio (1979), *Confesiones de una máscara*; Barcelona, Planeta.
- (1984), *Nieve de primavera*; Barcelona, Luis de Caralt.
- (1973) *Seis piezas no*, Barcelona, Barral.
- Murata, Noboru (2000), *La casa japonesa arquitectura e interiores*, Palma de Mallorca, Cartago.
- Nitschke, Günter (1993), *El jardín japonés: el ángulo recto y la forma natural*, Taschen.
- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco (2008), *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.
- Rico Nosé, Michiko (2002) *El jardín japonés moderno*, Barcelona, Gamma.
- Stanley Baker, Joan (2000), *Arte japonés*, Barcelona Destino.
- Taut, Bruno (2007), *La casa y la vida japonesas*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

