

El Colegio de México

OFICIOS DEGRADANTES, ACCIONES PURIFICANTES:  
MARGINACIÓN SOCIAL EN EL TEATRO NŌ

Tesis presentada por  
LISET TURIÑO RAMOS  
en conformidad con los requisitos  
establecidos para recibir el grado de  
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA  
ESPECIALIDAD JAPON

Centro de Estudios de Asia y África

2007

# Capitulado

Introducción: Viejas y nuevas tendencias en los estudios sobre teatro nō -----	p.1
Capítulo I Concepciones de impureza y purificación en Muromachi -----	p.9
I.I Pensamiento antiguo japonés e influencias continentales en las concepciones de impureza -----	p.10
<i>I.I.I- Exploraciones en la mitología. La contaminación por contacto</i> -----	p.11
<i>I.I.II Moralidad budista. Concepto de karma y la dificultad de purificación</i> -----	p.13
I.II La contaminación como problema político-religioso. Primeros textos normativos ----	p.17
<i>I.II.I La contaminación dentro de las concepciones dualistas del sistema imperial</i> --	p.19
<i>I.II.II La contaminación como amenaza</i> -----	p.20
<i>I.II.III Los espacios y el contacto directo</i> -----	p.23
I.III Estatus residencial y estructura social en Muromachi. Oficios y lugares contaminantes -----	p.24
<i>I.III.I Diversidad de ocupaciones en Muromachi</i> -----	p.30
<i>I.III.II Profesiones contaminantes relacionadas con el arte</i> -----	p.32
<i>I.III.III Los actores de sarugaku</i> -----	p.33
Capítulo II El teatro como acto de purgación -----	p.36
II.I Teatro y rito. Representaciones rituales de purificación -----	p.37
<i>II.I.I Los actores de la trama</i> -----	p.39
II.II Características de la representación -----	p.43
<i>II.II.I Agentes de la purificación. Monjes y peregrinos</i> -----	p.45

II.III Posesión y exorcismo -----	p.49
II.III.I <i>Sotoba Komachi y la inversión de roles</i> -----	p.50
II.III.II <i>La posesión</i> -----	p.52
II.IV Otra vez la mimesis: Las malas acciones recreadas -----	p.53
Capítulo III Representaciones de impureza en el nō -----	p.57
III.I Profesiones y oficios relacionados con la muerte: los guerreros -----	p.59
III.I.I <i>Atsumori</i> -----	p.60
III.I.II <i>Yashima</i> -----	p. 61
III.II Otros oficios contaminantes -----	p. 62
III.III La discapacidad física y los oficios relacionados -----	p.65
III.III.I <i>Semimaru</i> -----	p.66
III.III.II <i>La purificación</i> -----	p.67
III.IV Rebeldía contra el orden social -----	p.69
Consideraciones generales -----	p.72
Anexo -----	p.75
Bibliografía -----	p. 80

## Introducción: Viejas y nuevas tendencias en los estudios sobre teatro nō

El teatro nō 能, en cuanto forma literaria, fue tempranamente traducido a lenguas occidentales. En 1880 Basil Hall Chamberlain publica *The Classical Poetry of the Japanese*<sup>1</sup>, donde incluye una traducción de la obra *Hagoromo*. Algunos años después, en 1906, sale a la luz *Primitive & Mediaeval Japanese Texts*<sup>2</sup>, de Frederick Victor Dickins, con una versión transcrita de la obra *Takasago*. A estas le siguen numerosas publicaciones de estudiosos y amateurs del teatro que traducen con entusiasmo los oscuros y complicados textos literarios de nō.

Estas primeras publicaciones se encargaron de hacer del nō un género conocido entre cierta elite intelectual de occidente, si bien la mayoría de estos pioneros busca difundir el nō como expresión literaria. Esto podría resultar acaso paradójico por cuanto los elementos que distinguen al nō de otros géneros teatrales no son precisamente los literarios, sino la parte espectacular del género que lo hacía único a los ojos de los espectadores. Y es más contradictorio aún si tomamos en cuenta que las obras escritas para nō, a diferencia de sus homólogos occidentales, no eran textos “originales” que, como los manuscritos de un Shakespeare o un Lope de Vega, eran vendidos a una cofradía o compañía teatral para su representación exclusiva. Los textos para nō eran, la mayoría de las veces, historias archiconocidas extraídas de otros textos literarios o de tradiciones orales que un escritor hábil se ocupaba de reciclar y embellecer con intertextualidades, capaces de remitir a los espectadores más cultos al mundo de la poesía cortesana y que un director teatral, el *iemoto* 家元 o cabeza del *za* 座 (escuela o gremio), se encargaba de montar para su representación escénica. Para esto era necesario dotar al texto dramático de canto y baile, los elementos

---

<sup>1</sup> London, Trubner's Oriental Series: Books, 1880.

<sup>2</sup> Oxford, Clarendon Press, 1906.

escénicos distintivos del nō. Tal vez el principal problema de la comprensión del nō fuera de Japón esté justamente en esta visión que confiere importancia al texto de la obra desde el punto de vista literario y no abunda en los elementos escénicos o espectaculares que terminan definiéndolo como género teatral.

Exceptuando el estudio de Paul O'Neill *Early Nō Drama*<sup>3</sup> donde hace un documentado recorrido sobre los orígenes históricos del nō, aún hasta finales de los años ochenta, la gran mayoría de las publicaciones sobre nō en lenguas occidentales se enfocaba en la traducción de textos, principalmente al inglés, seguido a gran distancia por el alemán y el francés. En español, el libro *Introducción al teatro nō*, de Kazuya Sakai, publicado en 1968 por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México, constituye un texto pionero, seguido por *Fūshikaden, Tratado sobre la práctica del teatro nō y cuatro dramas nō*, con introducción y traducción del japonés de Javier Rubiera y Hidehito Hagashitani, publicada en 1999 por Trotta, donde se ofrece una traducción a nuestro entender mucho más exacta que en las versiones al inglés de este tratado<sup>4</sup> y constituye un gran esfuerzo por llevar sus textos a nuestro idioma.

No es hasta los años noventa que aparecen textos en lenguas occidentales enfocados en relaciones propias del campo artístico propio del nō. Entre ellos cabe destacar los estudios sobre los aportes exclusivos de Zeami (*Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo*<sup>5</sup>); prácticas chamánicas y el origen de los actores de nō (*Japanese Theater, From Ritualistic Shamanism to Contemporary Pluralism*<sup>6</sup>); las transmisiones de los tratados de Zeami, su influencia y autoridad ("Legends, Secrets and Authority: Hachijō Kadensho and Early Modern

---

<sup>3</sup> London, Lund Humphries, 1958.

<sup>4</sup> La traducción de Rimer y Masakazu es a veces demasiado interpretativa y libre. Ver *On the Art of the Nō Drama: the Major treatises of Zeami*, en Thomas Rimer y Yamazaki Masakazu, New York, Princeton University, 1984.

<sup>5</sup> Hare Blenman, Thomas, Stanford, Stanford University Press, 1996.

<sup>6</sup> Ortolani, Benito, New York, E. J. Brill, 1990.

Noh”<sup>7</sup>); y más recientemente sobre problemas de género y el proceso de institucionalización del nō (*Theatricalities of Phower: The Cultural Politics of Nō*<sup>8</sup>). Por otra parte algunos estudios en japonés rebasan los límites de la filosofía o crítica socio-literaria y apuntan a una lectura socio-histórica y a la interpretación socio-psicológica de los textos de nō, como los trabajos del profesor Shimpei Matsuoka, de cuya interpretación sobre los orígenes del nō es deudor este texto *Chūsei geinō wo yomu 中世芸能を読む (Leer las artes escénicas medievales*<sup>9</sup>) y el trabajo de Tashiro Keiichirō titulado *Yōkyoku Semimaru ni tsuite 謡曲蝉丸について (Acerca del nō Semimaru*<sup>10</sup>). Su lectura de textos de obras teatrales como fuente de reconstrucción de conflictos sociales ha contribuido sustancialmente a la lectura de la obra *Semimaru* que analizamos en el tercer capítulo.

Otra línea de investigación está indaga en las relaciones arte-religión/filosofía y explora el predominio de los contenidos budistas en el género. En este campo es notable, por su influencia en occidente, Suzuki T. Daisetsu (1860-1966). Difusor de la filosofía del budismo zen 禅 de la que fue un gran conocedor, su interpretación de la cultura japonesa y en particular la importancia que le confiere en ésta a la secta zen, contribuyeron a formar en occidente una visión estereotipada de algunas artes japonesas y el teatro nō en particular. Como veremos más adelante, existen una gran cantidad de tradiciones en el teatro que son ajenas al budismo, y aún en el caso de influencia budista, la del zen no es absoluta ni predominante. En textos como *Zen and Japanese Culture*<sup>11</sup> de amplia difusión en occidente, se destaca esta visión predominante del zen, que se aplica indistintamente a la jardinería japonesa, las artes marciales y la ceremonia del té. Cabe señalar que existe cierto número de obras que sí se ajustan a esta

---

<sup>7</sup> En *Monumenta Nipponica*, v. 54, n. 2, 1999, p. 169-194.

<sup>8</sup> Brown, Steven, Stanford, Stanford University Press, 2001.

<sup>9</sup> Iwanami Seminar Books, Tokio, 1983.

<sup>10</sup> Tokio, Hikaku Bungaku Kenkyū, 1973.

<sup>11</sup> Boston, C.E.Tuttle, 1959.

interpretación como arte zen, pero generalizarla y sistematizarla sería un error y un argumento de débil sustento, pues aún en aquellas obras donde la influencia zen se detecta con facilidad, sus contenidos están muy mezclados con los del confucianismo y el kamismo<sup>12</sup>. Si bien no es objetivo del presente trabajo refutar los criterios de estos autores u objetar la influencia del budismo, consideramos necesario hacer esta aclaración ya que uno de los objetivos secundarios de este trabajo es justamente desmitificar esa visión idealizada de un arte desentendido del contexto y los conflictos sociales.

Esta investigación aborda el tema de la marginación social en Japón en el período Muromachi室町 (1336-1573) a partir de su representatividad en el nō. Tomando como punto de partida la recurrencia del tema de los oficios impuros (relacionados con la muerte, la sangre, la suciedad) en el teatro, se aborda la relación dialéctica entre contaminación y purificación en este espacio particular que constituyen las artes escénicas y en el espacio social del cual el teatro es representación simbólica. Quienes realizan estos oficios asumen una impureza común posibilitando que el resto de la sociedad se mantenga libre de ella, de modo que estas personas purifican a la comunidad, al tiempo que se contaminan ellos mismos. La purificación (de los otros) y la contaminación (propia) son dos partes de un mismo acto. De ahí que estos oficios conlleven una doble naturaleza y ocupen un lugar ambiguo en la sociedad: necesarios y marginados al mismo tiempo, ellos son el *otro* imprescindible gracias al cual la comunidad se mantiene incontaminada. A lo largo del texto se denominarán a este tipo de oficios como “oficios degradantes” o “contaminantes” al tiempo que “oficios purificantes”, según el sentido que le tenga en cada caso. Se ha recurrido a la clasificación por oficios en Muromachi que ofrece Ohnuki-Tierney<sup>13</sup>, si bien no se incorpora la clasificación de Tax Freeman<sup>14</sup> de

---

<sup>12</sup> La influencia zen es más persistente desde el punto de vista estético, con la incorporación de conceptos como *yūgen* 幽玄 (elegancia, belleza sutil) provenientes de la literatura zen.

<sup>13</sup> Ohnuki-Tierney, Emiko, *The Monkey as Mirror. Symbolic Transformations in Japanese History and Ritual*, Princeton, University Press, 1987, Cap. 3

“personas con estatus especial” (social status people) por considerarla demasiado eufemística. Freeman utiliza este término para denominar a un grupo de personas que han ocupado una posición ambigua en la sociedad japonesa, posición que ha sido definida positiva o negativamente en diferentes épocas y circunstancias; y que está dada por el oficio que realizan. Como plantea Ohnuki, lo que une a estas personas es el hecho de que a pesar de vivir en una sociedad básicamente agrícola se dedican a tareas que no tienen que ver directamente con esta actividad, y que incluyen lo religioso, lo artístico y lo artesano<sup>15</sup>. Como fuentes complementarias de documentación histórica se incluyen textos literarios, poemas y diarios de la época que se ocupan de alguna manera de estos oficios.

Los objetivos que se propone este trabajo son los siguientes. En primer lugar, demostrar que el *nō* del siglo XVI-XV, a pesar de que se intenta asumir como un hecho teatral de carácter lúdico, mantiene un marcado carácter ritual cuyo fin último es la purificación/transformación simbólica de ciertos estratos sociales que buscan ser aceptados como iguales por parte de una clase social superior, que en este contexto es la vieja aristocracia. Estos guerreros aspiran alcanzar el ideal de *bunbu* 文武, es decir, la maestría en las artes y las armas por igual, un ideal que inspira a buena parte de los personajes de guerreros del *nō*. Dentro de estos estratos sociales podemos identificar a los guerreros, todo un tópico en las nuevas configuraciones temáticas de *nō*, y a los artistas escénicos (músicos, actores, bailarines entre otros), quienes fungen como voz e imagen de los primeros al igual que de sí mismos. Ambos grupos alcanzan un mayor protagonismo social a partir de la instauración de los gobiernos militares en 1192, pero es en Muromachi cuando pretenden, además de ocupar un lugar *de facto*, obtener un reconocimiento social y una representatividad en las artes. Las élites guerreras buscarán homologarse culturalmente con la vieja aristocracia y ser aceptados como parte de ella. Como

---

<sup>14</sup> Citado por Ohnuki-Tierney, Emiko, *op. cit.*, p. 76.

<sup>15</sup> Ohnuki-Tierney, Emiko, *op. cit.*, p. 76.

objetivos secundarios, además del que planteamos en párrafos anteriores, este trabajo pretende documentar los oficios “contaminantes” que se representan en el teatro y las causas de su marginación debido a la transposición de contenidos religiosos al plano social y que con el paso del tiempo pierden su referente causal; e indagar en las relaciones arte-poder de Muromachi. Finalmente, este trabajo pretende contribuir al escaso cuerpo de investigaciones en español sobre el tema.

Como se desprende del objetivo principal, se analizará al *nō* como fuente de documentación histórica que permite abordar desde un ángulo novedoso el problema de la discriminación por oficios de origen religioso en la sociedad de Muromachi. Partiendo de su conexión con prácticas chamánicas y rituales budistas de purificación, de los que el *nō* de Muromachi hereda gran parte de su estructura y función, es posible vincularlo a la purificación simbólica de la impureza en el contexto social concreto del que este trabajo se ocupa.

La estructura de la tesis es la siguiente: en un primer capítulo se abordará el tema de las concepciones de impureza y la forma en que se han transformado en la cultura japonesa hasta llegar al período que nos ocupa. La transformación de estos conceptos de se pudiera resumir en una expansión y socialización de ideas en principio religiosas que en Muromachi se expanden a lo social abarcando oficios, espacios y roles sociales. La inclusión de los artistas escénicos entre los oficios relacionados con la muerte es un punto fundamental para comprender su triple papel de objetos de impureza, chivos expiatorios de la sociedad y al mismo tiempo de agentes de la purificación. Éste último tema es el que se afrontará en el segundo capítulo, que se enfoca en examinar el *nō* como una evolución de los rituales de purificación de Heian 平安 (794-1185) y la manera en que esta función es traspolada a una realidad social donde la purificación adquiere connotaciones de clase. Finalmente, el tercer capítulo se centra en analizar los

ejemplos concretos de impureza que se subsisten en el *nō* de Muromachi y la forma en que el teatro “opera” como acto de purgación.

A lo largo del trabajo se utiliza distintamente los términos *sarugaku* y *nō* para referirse al mismo arte. *Sarugaku* 猿楽 (lit. música de monos) es el nombre que recibía el *nō* hasta principios de Muromachi. Es un arte cortesano proveniente de China y su nombre original era *sangaku* 散楽, se cree que su pronunciación se corrompió dando lugar a la actual *sarugaku*.

Posteriormente se le comienza a llamar *sarugaku no nō* 猿楽の能 (habilidad -arte- del *sarugaku*), y luego simplemente *nō* 能 o habilidad. De modo que se utilizará el término *sarugaku* para los siglos anteriores a Muromachi; y a partir de los cambios que introducen Kanami 観阿弥 y Zeami 世阿弥 a finales del siglo XIV se le llamará *nō*.

Otro punto pendiente de aclaración es el de la autoría, y más importante para los objetivos de la presente investigación, las fechas en que se escriben las obras. Existen una serie de imprecisiones en cuanto a la adjudicación de obras a determinados autores o aún en cuanto a su fijación en el tiempo. Esto se debe al anonimato en que permanecieron los textos en Muromachi, así como al carácter “reciclado” de otros a partir de obras literarias o tradiciones orales que en etapas posteriores se adaptan para teatro. Este anonimato se refuerza por la doble o triple autoría de algunas obras que sufrieron modificaciones a manos de diversos autores o *iemoto* sin que el hecho sea registrado de manera sistemática. Aún las llamadas cuatro escuelas más antiguas de *nō* (Kanze 観世, Kita 喜多, Hōshō 褒賞 y Kongō 金剛) presentan algunas diferencias en los manuscritos de sus obras que revelan esta heterogeneidad del *nō* en su etapa formativa. En este sentido, el valor del *nō* como un arte “tradicional” es más que cuestionable por cuanto integra elementos de diversas “tradiciones” a los largo del tiempo.

Las obras escritas expresamente para el teatro con un argumento “original” son las menos abundantes. Se considera que de aproximadamente doscientas cincuenta obras que existen en el repertorio del nō, la gran mayoría fueron escritas en Muromachi<sup>16</sup>, pero esta aseveración es demasiado general y ambigua. Otra dificultad a la hora de discernir la autoría de las obras es la práctica, frecuente desde antes de Tokugawa 徳川(1603-1868) y aún antes, de legitimar una pieza atribuyéndola a un autor famoso como Kan-ami o Zeami.

El criterio de selección de obras que aplicaremos en este trabajo está basado principalmente en el ya citado estudio de Blenman Hare, *Zeami's Style. The Nō Plays of Zeami Motokiyo*, donde el autor agrupa las obras escritas por Zeami y las de sus contemporáneos en base a las menciones que se hace de las mismas en textos de la época, y principalmente aquellas cuya existencia el propio Zeami acreditada en sus tratados y cartas. Hemos revisado otros textos de Zeami donde se mencionan obras que Hare omite y las hemos incluido cuando lo hemos considerado pertinente. Para el análisis se han seleccionado obras representativas de la categoría de obras de guerreros o *shura nō* 修羅能 (*Atsumori* 敦盛 y *Yashima* 八島), obras donde el protagonista es un artista marginado relacionado con el mundo del teatro (*Semimaru* 蟬丸) y de aquellas donde se hace evidente la función del artista como chivo expiatorio/agente purificador de faltas ajenas y las propias (*Sotoba Komachi* 卒塔婆小町)

---

<sup>16</sup> Hare Blenman, Thomas, *op. cit.*, cap.2.

## Capítulo I: Concepciones de impureza y purificación en Muromachi

Este capítulo se propone hacer un recorrido por las diferentes concepciones de contaminación y sus bases religiosas, así como la manera concreta en que éstas han incidido en la cultura japonesa en general y de manera particular en las artes escénicas. Estas concepciones se han modificado a lo largo del tiempo y en ellas se han integrado influencias continentales con formas de pensamiento consideradas autóctonas. Los prejuicios hacia la sangre, la muerte y la descomposición física se relacionan con ciertos oficios que requieren el contacto con ellos, y posteriormente se acomodan en una estratificación social que pretende separar estos estratos de la parte incontaminada de la sociedad. Con el paso del tiempo, muchos de los oficios contaminantes evolucionarán hasta convertirse en artes autónomas y paulatinamente se deslindan de su origen marginado.

El período Muromachi es justamente ese espacio de transición en el que el sarugaku, un arte de orígenes humildes, consigue elevarse al nivel de protegido y privilegiado por la clase militar que ha ascendido al poder. Tras la caída del *bakufu* 幕府 shogunato de Kamakura 鎌倉<sup>17</sup> la nueva familia en el poder, el clan Ashikaga, fundador del shogunato Muromachi, establece una política más transigente hacia la corte imperial, que en la arena cultural se podría traducir como la apropiación de ciertos valores aristocráticos que intentan acoplarse a los de la clase guerrera. Las artes escénicas emergen como el género que logra la consumación de esta simbiosis. El sarugaku es transformado en un arte “aristocrático” al asumir un lenguaje elegante y un concepto de la representación basado en ideales como el ya mencionado *yūgen*, de influencia zen, y *hana* 花 (flor) de connotaciones taoístas. Como contraparte de una estética que busca refinarse, coexisten remanentes de sus orígenes contaminantes. Ahora bien, tratemos

---

<sup>17</sup> El gobierno de Kamakura abarcó el período comprendido entre 1192 a 1333.

de entender qué estamos entendiendo por “contaminante” y cuáles son las connotaciones originales del término.

## **I.I Pensamiento antiguo japonés e influencias continentales en las concepciones de impureza**

El concepto de contaminación (*kegare* 穢) en la cultura japonesa está estrechamente relacionado con las creencias kamistas<sup>18</sup>. Esta contaminación se refiere, de manera general, a lo sucio y lo impuro, vistos como aquello que se relaciona con la sangre, y vinculado a las dos actividades definitorias de la vida humana: el nacimiento y al muerte. En términos budistas *kegare* también significa el mundo impuro; es decir, el mundo fenoménico, el *samsara*, el mundo “real” en que vivimos.

Al término *kegare* se contraponen el de *jō*, pureza. Pudiera decirse que la vida del hombre es vista como un esfuerzo por mantenerse en este estado ideal de pureza y una lucha contra la contaminación. De este modo la pureza, ni siquiera en el caso de los dioses, es la esencia o verdadera naturaleza, sino un estado transitorio y de difícil conservación. Pureza e impureza son estados que se alternan constantemente. A estos términos corresponden los conceptos de sagrado (*hare* 晴) y secular (*ke*, 穢). *Hare* se refiere al espacio, tiempo, objetos y fenómenos fuera de lo ordinario, mientras *ke* representa lo mundano<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Se utilizará a lo largo del trabajo el término kamista que propone la profesora Michiko Tanaka para referirnos al culto a los kami, en vez del término shinto o shintoísmo utilizado en la bibliografía en inglés. Dicho término es inexacto pues parte de la lectura shino-japonesa del kanji usado para kami 神 en japonés.

<sup>19</sup> Ohnuki-Tierney, Emiko, *op. cit.* Ohnuki interpreta al *hare* como la proyección trascendental del yo (*ke*)<sup>19</sup>, que en las artes interpretativas se expresa cuando el artista (*ke*) se coloca la máscara del dios y representa lo divino (*hare*). Etimológicamente, *kegare* se compone de *ke* y *hare*. El desequilibrio entre estos componentes es causa de la contaminación.

Este universo aparentemente dualista oscila constantemente entre dos principios opuestos: la pureza y la impureza, el bien y el mal, el orden y su inversión. Como las dos fuerzas opuestas están presentes de manera simultánea, donde lo negativo es un elemento tan integral como lo positivo. Estas fuerzas opuestas son aparentemente contrarias e irreconciliables pero al mismo tiempo complementarias. El dualismo en la cosmología japonesa corresponde, en este sentido, a la cosmología representada por el yin y el yang, en japonés *onmyō* 陰陽. Si bien la llegada de estas ideas de origen chino parece ser posterior al desarrollo de estos conceptos en Japón, son bastante similares en esencia, como lo podemos constatar en su mitología.

De manera sintética se podría decir que este dualismo está caracterizado por dos elementos fundamentales, su carácter complementario y la concepción del universo como proceso o movimiento. Con respecto al primero, Maurice Freedman plantea que el yin-yang es un sistema de opuestos complementarios, no una dualidad de fuerzas antagónicas<sup>20</sup>, y es desde esta perspectiva dialéctica que debe verse la relación pureza/impureza en la cultura japonesa.

### *1.1.1 Exploraciones en la mitología. La contaminación por contacto*

La idea de la contaminación está presente en los primeros textos mitológicos de Japón. Las primeras alusiones las encontramos en los registros histórico-mitológicos *Kojiki* 古事記 (*Registro de asuntos antiguos*), de 712 y *Nihonshoki* 日本書紀 (*Crónicas de Japón*), del año 720. Estos fueron constituidos como la historia “oficial” de Japón y toman como punto de partida un tiempo mitológico que comienza con la creación de la tierra y los dioses. Los textos se enlazan con el tiempo histórico al insertar al primer emperador, Jinmu tennō 神武天皇, que supuestamente es hijo de la diosa Amaterasu omi kami 天照臣神 y sus posteriores

---

<sup>20</sup> Citado por Ohnuki-Tierney, *op. cit.*, p. 130.

descendientes históricos. *Kojiki*, fue escrito en japonés transliterado con caracteres chinos y es un texto básico de los rituales kamistas, mientras que *Nihonshoki* se redactó en chino clásico como era costumbre entre los textos de carácter oficial.

En estos textos encontramos las primeras alusiones al problema de la muerte como fuente de contaminación en el mito de Izanagi伊弉諾 y su esposa Izanami伊弉冉尊, los kami creadores de las islas de Japón. Tras haber concebido a diferentes deidades Izanami da a luz al dios del fuego y esto le causa la muerte, por lo que tiene que partir a Yomi黄泉, la tierra de los muertos. Izanagi sale a buscarla, se adentra en Yomi y allí descubre a su esposa en avanzado estado de descomposición. Al darse cuenta que su esposo siente repulsión de ver su cuerpo putrefacto, Izanami enfurece y lo persigue<sup>21</sup> hasta los límites de la tierra de los muertos.

Aquí es importante destacar el hecho de que lo que Izanagi considera contaminante y repulsivo no es la muerte como tal, sino la descomposición que ésta trae consigo. No existe, ni en este pasaje ni en otros posteriores del texto, alusión al hecho de la muerte en sí como algo repelente, sino al proceso de corrupción física que le sigue, a lo sucio y lo putrefacto. En venganza a la muerte de su esposa Izanagi da muerte a su hijo el kami del fuego, sin que esto tenga una connotación de impureza. Más adelante *Kojiki* abunda en muertes traicioneras y beligerancias de los primeros emperadores, siendo poca o ninguna la mención a purificaciones por estos actos. De regreso a la tierra, Izanagi va a un río a lavarse para purificarse tras su estancia en la tierra de los muertos. *Kojiki* nos presenta una forma bastante sencilla de purificación donde basta bañarse en el río para que lo impuro desaparezca, no es necesario guardar cuarentena ni realizar ningún acto adicional para eliminar la suciedad. Igualmente Izanagi no contamina a otros, no hay transmisión de la impureza a terceros. Ésta se presenta como una posibilidad que sólo atañe a una primera y segunda persona siempre que exista un

---

<sup>21</sup> *Kojiki, record of ancient matters*, Rutland Vt, C. E. Tuttle, 1993. Cuando Izanagi llega a Yomi, Izanami le pide que espere afuera mientras ella “negocia” con los reyes de Yomi su regreso a la tierra, pero el esposo desobedece, entra, y la ve en estado de descomposición.

contacto físico. Pero más importante aún es la forma en que Izanagi da origen a nuevos dioses a partir de su purificación. Porque al lavar su cuerpo en un río, de su ojos sale Amaterasu omi kami, la deidad solar y de su nariz Susa no wo 須佐之男.

Yomi, el reino de los muertos, es el único espacio aparente donde habita la impureza, de la destrucción del cuerpo humano, mientras que la creación tiene lugar en la tierra. No existe en el mundo de los humanos un lugar equivalente, y existe una barrera que separa ambos mundos. Sin embargo Izanagi pudo entrar y aún salir de allí, lleva la contaminación a la tierra y allí la elimina. Tomando como ejemplo este mito puede traspolarse el par yin-yang/ puro-impuro al mundo de la vida y el de los muertos (interdependientes y relacionados entre sí.) Izanagi, antes de entrar a Yomi representa ese estado prístino de la pureza incorrupta que invade el mundo de la muerte. Al regresar a la tierra se invierte la relación: está contaminado y se tiene que purificar.

La mención a la sangre como elemento contaminante se encuentra por primera vez asociado al parto en *Kojiki*. Según se infiere en este texto, existía la costumbre de mantener a la mujer alejada de la vivienda familiar durante parte del embarazo y parto. La sangre y la muerte como fuentes de impureza son sólo la sangre y la muerte humanas, por cuanto no hay mención de las animales. Tampoco hay críticas a las actividades que como la caza y la pesca dependen necesariamente del acto de matar, profesiones inevitablemente relacionadas con la muerte y la sangre. Muchos de los personajes de *Kojiki* se involucran en actividades relacionadas con la muerte sin que esto los demerite.

### *I.I.II Moralidad budista. Concepto de karma y la dificultad de purificación*

A partir de la introducción del budismo a Japón a mediados del siglo VI<sup>22</sup> las concepciones de contaminación se complejizan gradualmente. La influencia budista y su concepción de “seres sintientes”, que abarca a prácticamente todas las criaturas sensibles, hicieron que esta definición de impureza relacionada con la muerte, y que anteriormente sólo se refería a la de los seres humanos, se extendiera a los animales. De ahí que aún las actividades relacionadas con la muerte de animales sean mal vistas y muchas profesiones desciendan en la escala social<sup>23</sup>. En la medida en que el budismo se fue convirtiendo en la religión de estado de Japón se fortalecieron estos prejuicios.

Hemos hablado de la evolución del concepto de contaminación y en particular cómo se complejiza el proceso purificadorio a lo largo del tiempo dentro de las mismas concepciones kamistas. El objeto de este apartado es hablar de la influencia budistas y cómo conceptos como el de karma hacen cada vez más difícil conseguir una purificación mediante acciones como un simple lavado en un río como en el ejemplo de *Kojiki* o mediante el aislamiento prescrito por el texto de normas socio-religiosas *Engi Shiki* 延喜式, (*Procedimientos Ceremoniales de la era Engi*) (901-902). Sin embargo es necesario señalar que esta línea divisoria es susceptible a críticas por cuanto no se puede separar claramente, aún en el mismo *Kojiki*, el límite entre lo endógeno y lo foráneo.

A pesar de que en el medioevo japonés la influencia budista era la dominante y conceptos como el de karma y *rikudō* 六道 (seis caminos) calaban la vida de la gente, muchas de las concepciones budistas vigentes en la época tenían un fundamento en las ideas del dualismo yin-yang o al menos no están para nada en desacuerdo, con su visión del universo como

---

<sup>22</sup> El budismo se introduce en Japón en el siglo VI, y en el siglo VIII es declarado religión oficial del estado japonés. No obstante el kamismo se sigue practicando de forma paralela.

<sup>23</sup> Por ejemplo, la cetrería era en principio un deporte de la élite, pero el departamento de cetrería fue abolido en el año 860 por presiones budistas, y se cree que los cetreros pasaron entonces a engrosar las filas de las personas con estatus especial como los carniceros. Aunque menos documentado, el caso de la pesca con cormorán parece haber seguido una ruta similar hasta convertirse en ocupación de los grupos marginados.

proceso o movimiento en el que uno de estos principios avanza sobre el otro y viceversa. El budismo plantea que vida y muerte son parte de un proceso cíclico del que el individuo no puede escapar mientras tanto no trascienda el mundo de la ilusión, de los deseos, condicionamientos y apegos. Esto lleva implícita la creencia en la reencarnación, donde cada vida es el resultado kármico o causal de las acciones de una existencia anterior. La creencia en el rikudō o mundos en los que se podía renacer<sup>24</sup>, se deriva precisamente de esta idea de retribución kármica, donde los actos de vidas pasadas que condicionan el presente de los seres sintientes. Esta creencia en la relatividad que rechaza la inamovilidad del universo, es coherente con los principios de yin-yang, si bien la estructura epistemológica bajo la que se presenta es muchas veces budista. Tomemos por ejemplo la siguiente cita del monje Kyōkai 景戒, que vivió en Nara 奈良 entre los siglos VIII y IX. Kyōkai narra la historia de un mercader que abusaba frecuentemente de sus caballos maltratándolos y matándolos, hasta que finalmente fue castigado con la pérdida de ambos ojos. De allí concluye lo siguiente:

La retribución manifiesta llega rápidamente. Deberíamos creer en la causalidad kármica. Aún cuando vemos a los animales como puras bestias, ellos fueron nuestros padres en la vida anterior. De hecho es un camino a través de los seis mundos y de acuerdo con los cuatro modos de nacimiento que constituyen nuestra familia real. De modo que no habrá piedad para nadie.<sup>25</sup>

Lo que Kyōkai está planteando es la inexorabilidad de la ley del karma, según la cual se puede renacer lo mismo como persona como animal. El “precioso nacimiento humano” es

---

<sup>24</sup> Estos son: el mundo de los dioses (kami), de los humanos (ningen), de los demonios combatientes (ashura), de los animales (chikushō), de los espíritus hambrientos (gaki), y de las criaturas infernales (jigoku).

<sup>25</sup> LaFleur, William R., *The Karma of Words: Buddhism and the literary arts in medieval Japan*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 34-35.

según el budismo muy difícil de alcanzar, una posibilidad en un millar. Su valor radica en que sólo en cuanto ser humano es posible alcanzar la iluminación, mientras que el resto de los mundos no conduce a este estado.

La idea de relatividad tiene uno de sus más altos exponentes en el período Kamakura, momento en que surgió, dentro de las filas budistas, el movimiento llamado *jikkai goku* 十界互具 (compenetración de los diez mundos), que sostenía el carácter de mutua dependencia del bien y el mal, frente a las posiciones absolutistas y polarizadas más tradicionales: “cada mundo está equipado con sus propios diez mundos”<sup>26</sup> lo cual implica que no sólo hay budas en el infierno sino que en el Buda hay un infierno.

A pesar de estas similitudes y confluencias se puede hablar de una manera claramente budista de enfrentar una purificación. Aquí no estamos hablando ya de una contaminación por contacto con la muerte, en su acepción de “suciedad”. Se trata de una purificación de acciones negativas (como quitar la vida ajena, prostituirse, llevar una vida frívola etcétera) que hacen al ser humano susceptible de experimentar un castigo. Por supuesto que ambas concepciones están estrechamente ligadas y es muy difícil determinar cuando termina la antigua acepción para dar paso a las ideas budistas. Existían acciones concretas que permitían la purificación de las malas acciones y la acumulación de mérito espiritual. Copiar mantras y sutras, donar dinero a los templos, patrocinar la construcción de templos o imágenes budistas, realizar retiros y, finalmente, renunciar al mundo y tomar lo hábitos.

Es importante el hecho de que la purificación del karma no es algo que en todos los casos depende de la persona misma. El concepto de *jiriki* 自力, salvación por uno mismo que vemos en muchas obras de la literatura del los siglos X y XI, como *Genji Monogatari* 源氏物語,

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 53.

donde son los personajes los que toman hábitos y se retiran a la vida monástica, es reemplazado por el de *tariki* 他力, salvación a través de la mediación ajena, frecuente en las obras nō. La figura de sacerdote interventor que remueve la impureza, cobra aquí un valor inusitado.

## **I.II La contaminación como problema político-religioso. Primeros textos normativos**

La importancia social de las concepciones de impureza se revela por primera vez en *Engi shiki* 延喜式<sup>27</sup>. Este texto viene a ser una especie de complemento del sistema de leyes conocido como *ritsuryō* 律令, y tiene fuerte influencia kamista. El término *shiki* puede ser traducido como ceremonia, procedimiento o etiqueta. A diferencia del código de *ritsuryō*, de fuerte influencia china, *Engi shiki* es un texto donde hay una mayor compenetración con las creencias y prácticas locales. En sus páginas encontramos las primeras evidencias de políticas y acciones discriminatorias hacia personas que han tenido contacto con la muerte, la sangre y otras fuentes contaminantes, así como la manera de purificarse de esta imperfección.

*Engi Shiki* funciona como un manual práctico para eliminar la impureza y para esto define dos formas fundamentales: una “activa”, la purificación o limpieza (*harae* 祓), que puede abarcar abluciones con agua, dieta, peregrinajes entre otros métodos, y una forma “pasiva” que consiste en el aislamiento o enclaustramiento (*imi* 忌) a fin de evadir la contaminación o su propagación. Este aislamiento era frecuente entre las mujeres en estado de gestación o en período menstrual.

---

<sup>27</sup> *Engi shiki: procedures of the Engi Era*, Tokio, Sophia University, 1970.

En todo momento, si hay contacto con la contaminación o el mal, se practicará el aislamiento: treinta días después de la muerte de una persona (contando a partir del día del entierro), siete días después de dar a luz, seis después de la muerte de un animal doméstico, tres tras el alumbramiento de un animal doméstico...<sup>28</sup>

Igualmente se señalan períodos de cuaresma para las mujeres que van a dar a luz o que se encuentran en período menstrual:

En todo momento, cuando las damas del palacio se encuentran en estado de gestación, deberán retirarse durante los días de la abstinencia de parto, si se encuentran en estado menstrual, se deberán retirar un día antes del festival a sus viviendas y hogares y no podrán ir al palacio. Igualmente durante la purificación y el ayuno del tercer y noveno mes de embarazo deberán retirarse del Palacio Imperial.<sup>29</sup>

Similares prescripciones las encontramos en *Norito* 祝詞, texto de fórmulas y procedimientos ceremoniales escrito en 927, donde se subraya claramente aquello que constituye una fuente de impureza. Entre estas se destacan “cortar carne viva, cortar carne fresca, la lepra blanca, las excrecencias de la piel.”<sup>30</sup> De ahí que las actividades relacionadas con esto: matar, tocar cadáveres, y padecer enfermedades.

La prohibición de entrar en contacto con otras personas apunta al carácter contagioso de la impureza, capaz de transmitirse de una persona a otra mediante contacto físico. De hecho, más adelante el texto menciona el término de “epidemia” (*renden* 連伝), refiriéndose a la cadena de contaminaciones que se produce al no observar estas reglas.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>30</sup> *Norito, a translation of the Ancient Japanese Ritual Prayers*. Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 32.

### *I.II.I-La contaminación dentro de las concepciones dualistas del sistema imperial*

La oposición simbólica entre el emperador y las personas con oficios contaminantes ha sido sugerida. K. Inoue<sup>31</sup>, que propone que ambos son polos opuestos en términos de valores simbólicos de la cultura japonesa. Yamaguchi Masao descarta esta interpretación al señalar que tanto el emperador como las personas que realizan oficios contaminantes son descendientes de deidades foráneas (entiéndase extranjeros) los *marebito*. De acuerdo con Yamaguchi, el emperador es una deidad foránea que se asentó, mientras que las personas marginadas son descendientes de deidades foráneas que nunca se asentaron.<sup>32</sup> Son dos grupos que permanecen separados de la media de los individuos: el emperador, que representa lo sagrado, él mismo un kami, y que se mantiene relativamente apartado de sus súbditos por el protocolo y la etiqueta establecida; y los que realizan las tareas relegadas por su carácter sucio o denigrante y que igualmente se mantienen alejados pero con un sentido distinto, el de evitar que a través del contacto su impureza llegue a otros. En esta contraposición, el emperador permanece “dentro”, resguardado de la contaminación, mientras quienes constituyen una amenaza permanecen “fuera”, en las zonas limítrofes.

La contraposición entre interno y lo externo, lo nacional, y lo extranjero, la encontramos reflejada en el menosprecio hacia algunas profesiones relacionadas con la muerte, a las que se intenta excluir de lo “japonés”, atribuyéndoles una descendencia foránea. En *Shūgaishō* 拾芥抄, manuales de protocolo en tres volúmenes que datan del período Kamakura<sup>33</sup>, encontramos este prejuicio de forma clara:

---

<sup>31</sup> Citado por Ohnuki-Tierney, *op. cit.*, p. 76.

<sup>32</sup> Yamaguchi Masao, “The Dual Structure of Japanese Emperorship”, En *Current Anthropology*. V28.n.4 p. s7.

<sup>33</sup> Citado por Matsuoka, Shimpei, *Chūsei geinō wo yomu*, Tokio, Iwanami Seminar Books, 1983, p. 43.

Los súbditos de Sila, Koryō y Paekche no consiguen hartarse, tienen deseos insaciables. Su mente y su cuerpo están constantemente llenos de soberbia y llegaron a someter a nuestro país varias ocasiones... Sus descendientes son los que sacrifican animales. Los descendientes de los coreanos son los carniceros.<sup>34</sup>

Estas alusiones a un origen extraño de las personas que se dedican a ciertas profesiones marcan claramente una división entre lo que se considera puro=autóctono, y lo impuro=foráneo. Igual modo esquema encontramos en las festividades llamadas *Tsuina shiki* 追難式, las “ceremonias de expulsión de los demonios”, donde se establece la dicotomía entre el espacio interno y el externo mediante una ceremonia en las que los sacerdotes portando máscaras expelen simbólicamente a los demonios: “los demonios afuera, la felicidad adentro” 鬼は外、福は内.<sup>35</sup>

### *I.II.II La contaminación como amenaza*

En ningún momento, los monjes ínfimos (*rōsō* 濫僧) ni los carniceros (*tosha* 屠者) han de vivir en los predios del santuario Kamo-no-mioya del sur, ni siquiera en las periferias de éste.<sup>36</sup>

La palabra *rōsō* se refiere a aquellos sacerdotes que por contacto con la impureza en cualquiera de sus formas se había convertido en impuro, denigrado en “sacerdote ínfimo, no

---

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 44. Tanto *Engi Shiki* como los textos posteriores como este, incluyen el contacto con animales muertos como actividades impuras.

<sup>35</sup> En Matsuoka, Shimpei, *op. cit.*, p. 76.

<sup>36</sup> *Engi shiki, op. cit.*, p.118. Kamo mioya es un templo situado en la ribera sur del río Kamo, desde el período Heian (794-1185) ha estado muy conectado a la familia imperial. Se supone que este templo protegió a la nación cuando la capital fue mudada a Heian kyō y algunos de sus recintos están dedicados a rituales de purificación.

humano” *hinin hōshi* 非人法師. Existían dos criterios distintos de contaminación: por oficio y por espacios compartidos. El primero abarca aquellos oficios que tienen un contacto con la muerte. Este contacto podía ser físico como en el caso de los carniceros o tangencial o simbólico como en el ejemplo de los monjes ínfimos. El otro criterio se refiere a la contaminación por ocupar un mismo hábitat.

La contaminación de estos sacerdotes radica concretamente en su contacto frecuente con la muerte, que se producía al realizar enterramientos. De manera que poseían un doble estatus, pues por una parte lidiaban con la impureza por el bien de la comunidad y al mismo tiempo se contaminan ellos mismos y el grupo los rechaza manteniéndolos segregados a espacios concretos. Otro punto importante dentro de *Engi shiki* es que no sólo el tennō se ha de mantener alejado de la impureza sino también los kami, de donde se desprende la prohibición de entrar al Kamo mioya y de enterrar cadáveres en los predios de los santuarios.

Al parecer los japoneses del siglo X estaban plenamente concientes de las posibilidades de contaminación, como lo podemos constatar en la literatura de la época y las instituciones que se desarrollaron para llevar a cabo la observancia de los procedimientos de *Engi shiki*. Existían manuales que estipulaban el momento preciso de la muerte de una persona y que eran estudiados por médicos especializados en la muerte y por la nobleza en particular. En *Shūgaisho* se recogen algunas de las creencias de la época sobre la muerte y la contaminación, al estipular que “aún cuando las cinco extremidades del cuerpo estén calientes, si la respiración se detiene, la persona está muerta. Una vez que deja de respirar surge la contaminación.”<sup>37</sup>

En *Genji Monogatari*, la primera novela japonesa, escrita en el siglo XI, se narra cómo al morir la consorte del emperador su cuerpo aún cálido es sacado inmediatamente y sin ceremonias del palacio. Este hecho se produce por la necesidad de eliminar una fuente de contaminación que podría expandirse por el palacio y provocar un desastre nacional. Una

---

<sup>37</sup> Citado por Matsuoka, Shimpei, *op. cit.*, p. 56.

historia humorística de *Konjaku Monogatari* 今昔物語 (*Historias modernas y antiguas*<sup>38</sup>)

cuenta cómo un anciano y sus dos acompañantes utilizan la resistencia de un monje a tocar un cadáver para robar la campana de un templo. El anciano se finge muerto junto a la campana y como nadie se atreve a mover su cuerpo: “como el festival del santuario está próximo, no nos atrevemos a contaminarnos.”<sup>39</sup> Sin mayores dificultades se roban la campana, sabiendo que una vez “contaminado” el salón donde ésta se encontraba, los monjes tardarán mínimo un mes en entrar allí.

Otra creencia que encuentra arraigo desde el período Heian es la de espíritus que se manifiestan en forma de plagas, enfermedades o simplemente tomando posesión de otras personas. Se creía que existían diversos los tipos de espíritus, cuyas particularidades describe el imaginario popular.<sup>40</sup> Los más peligrosos son los llamados *onryō* 怨霊, los espíritus de las personas que murieron de manera violenta y que buscan venganza. Los *onryō* y la manera en que pueden ser pacificados aparecen frecuentemente mencionados en documentos de la época y casi siempre coinciden con altos personajes políticos a los que se infligió un castigo exagerado y muchas veces injusto. Entre los más conocidos se encuentra el príncipe Sawara 早良 (757-785), que murió en condiciones terribles tras haber sufrido el exilio, la degradación, hambre y finalmente envenenamiento. Se creía que su espíritu vengativo había provocado una pestilencia general y la enfermedad del príncipe heredero. Las plegarias para calmar su ira no

---

<sup>38</sup> Anónimo, *Ages ago: thirty-seven tales from the Konjaku Monogatari collection*. Cambridge, Harvard University, 1959.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>40</sup> En Blacker, Carmen, *A Study of shamanistic practices in Japan*. Boston Mass, Unwin Paperbacks, 1986, p. 54. Los espíritus malignos se pueden dividir en: aquellos que durante los treinta y tres años siguientes a su muerte sufren de abandono por parte de sus familiares. Estos no se ocupan de recitar sutras, ni hacerles ofrendas de alimentos. En castigo, los espíritus los castigarán con enfermedades hasta que se ocupen de atenderlos y entonces regresan a su forma pacífica. A estos siguen los llamados *muenbotoke*, o espíritus sin afinidad o relaciones, es decir, los espíritus de aquellos que mueren sin descendientes y sin nadie que se ocupe de alimentarlos. Vagan de un lugar a otro y si en el camino encuentran a algún viajero cuyo estado sea débil o enfermo y les permita tomar posesión de él. Y finalmente los más peligrosos, los espíritus de aquellos que murieron de manera violenta, los *onryō*.

surtieron efecto y fue necesario concederle el título póstumo de Emperador para que cesaran las desgracias. Otro onryō famoso, el erudito, calígrafo y ministro Sugawara Michizane 菅原道真 (845-903), muerto en el exilio por motivos políticos, se manifestó en pestilencias, inundaciones y relámpagos mortales, y hasta que no fue póstumamente elevado al rango de kami no dejó de hostigar a sus antiguos adversarios políticos.

Debido a las connotaciones políticas de algunos de estos onryō su pacificación se volvió un asunto de interés nacional. Las festividades anuales conocidas con el nombre de *matsuri* 祭 tenían como objetivo primordial apaciguarlos mediante el ofrecimiento de ofrendas y eran oficiadas por el tennō en su función de máximo sacerdote de la nación. De hecho el término *matsuri goto* 祭事 durante mucho tiempo se refirió al arte de gobernar del emperador.

### *I.II.III Los espacios y el contacto directo*

Además del contacto directo con personas contaminadas, existían otras maneras de adquirir la impureza. Estos otros depositarios eran lugares en los que se llevaban a cabo actividades relacionadas con la muerte o en los que han estado personas ya contaminadas.

En todo momento, si un lugar A está contaminado una persona B entra en ese lugar y toma asiento, al igual que todos los que están allí, se contaminará. De regreso a su casa, B contamina a todas las personas que están allí. Si una persona C entra en la casa de B y toma asiento, C se contamina, pero de regreso a su casa no contagia a nadie más. Si una persona D entra en la casa de C no se contaminará. Aquí termina la cadena de la epidemia.

41

---

<sup>41</sup> *Engi shiki, op. cit.*, p. 117.

Las personas que cargaban con la impureza de la muerte no debían entrar a las dependencias estatales para no hacerlos partícipes de su condición. Otro acápite de *Engi Shiki* plantea claramente que “todas aquellas personas que han estado en contacto con la muerte o enterramientos, aún cuando no sea el mes de los asuntos de los kami, no han de unirse a los oficiales en servicio, ni a los guardias, ni en las dependencias estatales.”<sup>42</sup>

Según *Engi Shiki* si una persona en estado contaminado entrase a una de las dependencias estatales o peor, tuviera contacto directo con el *tennō*, las funciones del estado se paralizarían.<sup>43</sup> Es por eso que el asunto de la contaminación y el de su eliminación son de una importancia primordial para el Japón del siglo XI. El hecho de que la contaminación tenga este poder a nivel estatal obliga mantener a las personas a cargo de las labores contaminantes alejadas y relegadas a lugares específicos para evitar que su impureza llegue a otros. Lo cual trae consigo una división entre lugares según las actividades que en ellos se realicen.

### **I.III Estatus residencial y estructura social en Muromachi. Oficios y lugares contaminantes**

Si una de las condicionantes del estatus puro o contaminado del individuo, es la función que este realiza en la sociedad, el emperador como máximo gobernante e hijo de Amaterasu Omi kami es por fuerza un ser puro cuyo estado immaculado ha de ser conservado a toda costa.<sup>44</sup> Igualmente existen otros individuos cuya función es “remover” de facto o simbólicamente la suciedad e impureza del resto de la sociedad. La historia de los oficios que históricamente relacionados con la impureza es bastante compleja.

Desde la Reforma Taika (645) se pueden distinguir en la sociedad japonesa dos estratos desde el punto de vista tributario: los *ryōmin* 良民 “gente buena”, y los *senmin* 賤民 “gente

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Matsuoka, Shimpei, *op. cit.*, p. 57.

<sup>44</sup> Lo cual es indicativo de que, como anteriormente mencionamos, su naturaleza incluye un elemento contaminado o susceptible de serlo.

ínfima”. Estos últimos constituían el 10 por ciento de la población y tenían entre sus ocupaciones velar y mantener los mausoleos de la familia imperial; cultivar las tierras del estado para el gobierno y servir en templos y santuarios. Algunos de ellos eran esclavos públicos, propiedad del gobierno que realizaban diversas tareas; o esclavos privados de individuos.

Algunos *senmin* se especializaron en técnicas de metalurgia y artesanías y se especula<sup>45</sup> que muchos de ellos eran artesanos coreanos que habían introducido nuevas técnicas al país, especialmente en el período de los montículos funerarios (Kofun 古墳, 250-646). Estas personas se concentraban en la región de Kansai, sede de las primeras capitales de Japón, y esto está íntimamente relacionado con la importancia concedida a la purificación por parte de la corte imperial, los grandes templos y los santuarios. En estas ciudades se concentraba la principal demanda de trabajo para las llamadas personas ínfimas, a cargo de las purificaciones periódicas.

Para la época Muromachi existían dos sistemas de estructura social, uno que gobernaba a los residentes y otro a los no residentes<sup>46</sup>. Dentro de los primeros había dos grupos, los llamados comúnmente *heimin* 平民 (gente del común), que eran miembros plenos de la sociedad y al no ser propiedad de ningún otro individuo eran libres de ir armados y moverse por donde quisieran; pero estaban obligados a pagar impuestos. El otro tipo de residentes, *genin* 下人 y *shoyū* 所有, eran propiedad de los primeros y no eran sujetos de impuestos. Los no residentes abarcaban dos categorías, los profesionales o *shikinin* 職人 y la gente ínfima,

---

<sup>45</sup> Véase los criterios de autores citados por Ohnuki-Tierney, *op.cit.*, p. 77-78.

<sup>46</sup> Ohnuki-Tierney, *op. cit.*, p.82.

también llamados *eta hinin* 穢多非人, literalmente “no humanos muy impuros”. El uso de estos términos parece haber sido relativamente inequívoco e indiscriminado.

El término *shikinin* se refiere a artesanos y otros “profesionales”, indicando una consolidación de estas personas como grupo social. *Shiki* 職 se refiere a una concesión que recibía una persona para realizar una labor determinada u ocupar y trabajar determinado terreno<sup>47</sup>. Tenían derecho a no pagar impuestos y al igual que los *heimin* eran libres de moverse de un territorio a otro cruzando los controles fronterizos. Era la institución imperial la que les otorgaba este derecho, dado que las áreas limítrofes estaban bajo su directo control. Al igual que muchas personas que no tenían residencia permanente, los *eta hinin*, cuando eventualmente se asentaban, lo hacían en las zonas fronterizas como las riberas de los ríos, debajo de los puentes y las laderas de las montañas, todas estas demarcaciones naturales de los asentamientos.

Las montañas en particular estaban consideradas como depositarios de lo sagrado, espacio al que solo podían entrar los iniciados y donde se consumaba la comunicación con la deidad, como mencionan los monjes de la época en sus textos:

La montaña es...el mundo de los espíritus y las deidades, budas y bodhisatvas, donde los chamanes y ascetas deben sufrir las austeridades del infierno para recibir los poderes y bendiciones del paraíso y donde las almas de los muertos han de ser iniciadas para poder entrar al paraíso y a la Tierra Pura de Buda.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> *Shiki* no implica un estado marginal. Desde la reforma *ritsuryō* existían 23 rangos de este tipo que podían abarcar incluso puestos administrativos. Aquellos que estaban por debajo o fuera del sistema de *shiki* eran considerados *senmin*.

<sup>48</sup> Ichiro Hori, citado por Kim, Yung-Hee, en *Songs to make the dust dance : the Ryōjin hisho of twelfth-century Japan*, Berkeley, University of California, 1994, p.100.

Estos espacios limítrofes estaban exentos de los impuestos estatales. Se cree que de manera genérica, el término *kawaramono* 河原者 (Lit. Habitante de las riberas de los ríos) se comenzó a aplicar indistintamente a todos los que no pagaban impuestos, por la costumbre de muchos de ellos de vivir en comunidades en estos lugares. Este era el espacio por excelencia de la impureza, adonde eran desterrados quienes podían constituir una amenaza para la sociedad. El erudito Sanjōnishi Sanetaka (1455-1537) cuenta en su diario cómo despidió a una sirvienta, moribunda por causa de una neumonía. La mujer fue abandonada en el área de Imadegawa, en la ribera del río Kamo, ante el temor de que la residencia de Sanetaka fuera expuesta a la contaminación que implica la presencia de un cadáver, y pasó sus últimos días viviendo con los *kawaramono*<sup>49</sup>. Tal parece que la costumbre de expulsar a enfermos y moribundos a estos espacios era frecuente, al menos entre la aristocracia letrada de la época que ha dejado sus testimonios por escrito.

Otro de estos espacios eran las áreas limítrofes entre tierras cultivables, llamadas *sansho* 棧処 o espacios en desorden, en contraposición al término *honsho* 本処, “lugar central o verdadero” que se aplicaba a las tierras habitadas. Al no ser titulares de las tierras<sup>50</sup>, la gente que vivía en el *sansho* no pagaba impuestos, y el término “no gravable” comenzó a corresponder con el de “tierras marginales”<sup>51</sup>, si bien no necesariamente tenía connotaciones negativas.

Además de los shikinin, hinin y *kawaramono*, entre los no residentes se cuentan los forasteros, los mendigos y los ascetas. El primer término se refiere a individuos que voluntariamente abandonan la sociedad, entre ellos criminales que eran expulsados por las comunidades y simples mendigos sin más motivación que la del sustento; y los *hijiri* 聖,

---

<sup>49</sup> Marra, Michelle, *Representations of Power. The Literary Politics of Medieval Japan*. Hawaii, University of Hawaii, Honolulu, 1993, p. 63.

<sup>50</sup> Oficialmente todas las tierras eran del estado y éste la subarrendaba a cambio de impuestos.

<sup>51</sup> Ohnuky-Tierney, *op. cit.*, p. 84.

ascetas o “santos” que rechazaban las demandas y responsabilidades de la vida secular, como el pago de impuestos. Estos últimos simbolizaban una crítica implícita al sistema de religiones institucionales cada vez más cercano al poder. Este carácter ambivalente de los entes liminales es descrito por el antropólogo Victor W. Turner en el capítulo “Liminalidad y *comunitas*” de la siguiente forma:

Los atributos de la liminalidad o de las *personae* liminales (“gentes de umbral”) son necesariamente ambiguos, ya que esta condición y estas personas eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural. Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial (...) Así, la liminalidad se compara frecuentemente con la muerte, con el encontrarse con el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares o lunares.<sup>52</sup>

También antropólogo, Yamaguchi Masao ve una dicotomía entre las personas que tienen un estatus sedentario, los campesinos y artesanos, y aquellos que llevan una vida nómada, como los entretenedores, monjes y mendigos.<sup>53</sup> Curiosamente, el emperador era incluido en este segundo estrato de los que no tenían una residencia fija. Tanto en los mitos como en los registros históricos aparece como un peregrino y sus viajes eran vistos como la visita de un

---

<sup>52</sup> Turner, Victor W., *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid, Alfaguara S.A. 1988, p. 102.

<sup>53</sup> Los forasteros eran considerados entre lo sagrado y de lo contaminado, y por lo tanto considerados personas peligrosas. La aldea necesitaba de estos forasteros ya que ellos podían ser culpados por las adversidades y, a través del exorcismo, eliminar la negatividad de la aldea. Los forasteros eran a veces identificados con el mismo espíritu maligno que debían expulsar y eran ellos mismos perseguidos. El ritual propio de la aldea, basado en el calendario agrícola shintoísta, estaba dirigido a fortalecer el orden interno más que a lidiar con maldiciones o con la contaminación producida por la muerte.

dios a las provincias.<sup>54</sup> Asimismo su relación con personas de estatus ínfimo, como enterradores y encargados de ritos funerarios, ofrece ambigüedades.

El imaginario popular se hace eco de esta ambivalencia entre los conceptos de pureza e impureza, y le adjudica a las personas de estatus ínfimo relaciones prácticas y simbólicas con los emperadores, relacionadas con la remoción de la impureza a través de purificaciones rituales especiales. En *Ryō no Shūge* 令集解, (*Colección de interpretaciones sobre las leyes administrativas*), una crónica que data de finales del siglo IX y que aborda eventos anteriores, se narra el enlace ficticio entre un hijo del emperador y una joven de este estrato. El texto narra cómo el príncipe Tsuburane, hijo ilegítimo del emperador Ikume, se casa con una joven de la familia Hijikiwake, que se dedicaba a realizar servicios funerarios. A la muerte del emperador no hay nadie capaz de realizar los ritos funerarios, de modo que el príncipe y su esposa son llamados a palacio. Siendo ella plantea ser la única sobreviviente de su clan a pesar de ser mujer se le pide que realice el servicio funeral real. Ayudada por su esposo el príncipe, la joven hace lo que le piden, y “desde entonces sus descendientes continúan realizando este tipo de servicios funerarios para la casa imperial”<sup>55</sup>.

Los “profesionales de la muerte”, las personas que se dedicaban a realizar funerales, eran llamadas *asobi be* 遊ビ部 y parecen de facto haber tenido un doble estatus, privilegiados y rechazados según las circunstancias. Sus funciones y modo de vida se recogen en *Ryō no shūge*, cuando se afirma que “los asobi-be apaciguan a los espíritus de los muertos. Por esta razón no se les asigna ningún otro trabajo. Libres de impuestos y trabajos pesados, vagan de un lado a otro tocando música a su gusto. De ahí el nombre de asobi-be, grupo de entretenedores.”

<sup>56</sup> Un punto importante es el lugar preeminente que ocupa la mujer chamanesa en estos rituales.

---

<sup>54</sup> Yamaguchi Masao, *op. cit.*, p. 57.

<sup>55</sup> En Akima, Toshio, “The Songs of the Dead: Poetry, Drama, and Ancient Death Ritual of Japan”, en *The Journal of Asian Studies*, Vol. 41, No. 3, 1982, p. 502.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.504.

Se conoce el caso de la reina chamanesa Pimiko, personaje legendario que vivió en el siglo V y gobernó el estado de Yamatai mediante sus poderes de sibila.

En los ritos funerarios era la mujer quien tiene el rol protagónico, mientras que el hombre era su asistente, como en la historia que narra *Ryō no Shūge*. La legitimación del budismo como religión del estado traerá el posterior desplazamiento de la mujer a roles pasivos. En el año 701, con la promulgación de las reformas Taihō, los asobi-be pierden su importancia social, y cincuenta años después las funciones del grupo fueron eliminadas de la corte<sup>57</sup>. En *Yūjoki*, *遊女記* (*Registro de prostitutas*) de finales de Heian, se menciona a las asobi como mujeres de vida fácil, bellas que hacían caer a los hombres en la tentación. Ellas son un ejemplo de mujeres que pierden su modo de vida religioso (que aquí no es sinónimo de célibe) para dedicarse exclusivamente a la prostitución:

Desde aristócratas a gente común, nadie duda en dormir con estas mujeres y volcar todo su amor en ellas. Algunas (asobi) se casan con estos hombres y se convierten en sus concubinas para ser acariciadas toda la vida. Aún hombres de sabiduría y carácter no pueden evitar caer en esto<sup>58</sup>.

### *I.III.I-Diversidad de ocupaciones en Muromachi*

Una de las características del llamado “medievo japonés” es que, a diferencia de lo que se le atribuye tradicionalmente a este período en Europa, en el caso de Japón existió una gran movilidad social, un mercado interno activo y una amplia gama de profesiones que no estaban necesariamente ligadas con la producción agrícola y a lo rural en general. Posteriormente, el

---

<sup>57</sup> Kim, Yung-Hee, *op.cit.*, p.8.

<sup>58</sup> Ōe Masafusa, citado por Hee Kim Yung, en su obra citada, p. 8-9.

período Tokugawa (1603-1868), se hicieron rígidas las relaciones sociales y se trató de controlar la movilidad del país, prestigiando a aquellos sectores de la población de estatus sedentario como los campesinos y se acentuó el estigma hacia los que llevaban una vida sospechosamente itinerante.

De las numerosas fuentes de información acerca de las ocupaciones alternativas a la agricultura de esta época, tal vez una de las más fidedignas sea, *Tengu Sōshi*, donde se ilustran las principales ocupaciones de los shikinin y personas de estatus especial. La siguiente lista de ocupaciones de Muromachi, nos permite tener una idea de cuáles eran las principales profesiones no agrícolas de la época<sup>59</sup>:

- 1- Limpieza de los templos, santuarios y sus conjuntos, así como cuidado de los muertos.
- 2- Arquitectura de paisaje, que incluye a obreros comunes de la construcción.
- 3- Carpintería, albañilería y ocupaciones manuales.
- 4- Carniceros, curtidores y artesanos del cuero.
- 5- Teñido y manufactura de artículos de bambú.
- 6- Entretenedores, prostitutas y adivinos.
- 7- Enterradores y veladores de tumbas.

Otra fuente de información es un documento del año 1180, del líder del pueblo Danzaemon Yorikane, que abarca 28 ocupaciones llevadas a cabo por estas personas, donde añade a las ya mencionadas la de *saru hiki* (entrenador de monos), *onmyōji* (maestros del yin-yang, adivinos), *sarugaku* (actores de sarugaku) y *shishi mai* (los que ejecutaban la Danza del León por año nuevo).

---

<sup>59</sup> Ninomiya especifica que estas ocupaciones eran desempeñadas por la gente de estatus especial en los periodos Kamakura (1192-1392) y Muromachi, citado por Ohnuki-Tierney, en su obra citada, p. 86.

### *I.III.II Profesiones contaminantes relacionadas con el arte*

Entre las profesiones itinerantes y de estatus especial que hemos mencionado, una es la de entretenedores públicos. El término engloba una amplia gama de “especialidades” que van desde las *shirabyōshi* 白拍子 especie de bailarinas y cantantes que se distinguían por vestir de blanco y que también ofrecían servicios sexuales, acróbatas, entrenadores de monos, músicos ambulantes y poetas. Algunas de estas personas de estatus especial tenían una serie de privilegios que los distinguían de los menos favorecidos, y entre los que estaban los artistas. Existía el término *tonseisha* 遁世者 (ermitaño), una categoría bajo la cual los artistas y personas de talentos especiales en materia de religión, abandonaban la comunidad para irse a vivir a las montañas y dedicarse allí a su arte. Al recibir esta distinción de *tonseisha*, aún cuando no vivieran en sociedad, su rango social y reputación lejos de verse afectados, aumentaban.

Por otra parte, muchas de las profesiones que se enumeran en la época Muromachi, tales como el cuidado de los jardines de los templos, devinieron en profesiones respetadas y consideradas “artísticas”. Un ejemplo claro de esto es el arte de la jardinería asociado a los templos budistas de la secta zen, que desarrolló una peculiar y delicada estética que puede ser apreciada en nuestros días.

El teatro *nō* es tal vez uno de los ejemplos más notorios de cómo una profesión de orígenes marginales, como era la de los entretenedores, llegó en unos pocos años a ser considerada honorable. Cuando Zeami, siendo apenas un niño, comienza a recibir distinciones por parte de Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408), el hombre más poderoso de su época en Japón, su actitud fue criticada por algunos descontentos de su propia corte:

El muchacho del sarugaku (hijo de un sacerdote conocido como Kanze Sarugaku) ha gozado del favor del shogun por algún tiempo, se sienta en su mesa y bebe de su copa. Las personas que se dedican al sarugaku no son más que mendigos. Si embargo, al shogun le encanta tenerlos cerca de sí. Es algo incomprensible.<sup>60</sup>

Existe un término *gekokujō* 下克上, que expresa el fenómeno de movilidad y desplazamiento social que se produjo en Japón a partir del establecimiento de los gobiernos militares de Kamakura y posteriormente Muromachi. Este desplazamiento no se produce solamente al nivel del poder político sino de manera general afecta a varios sectores de la sociedad. En este contexto de resquebrajamiento del orden social, emerjan elementos marginados que ocupan posiciones mucho mejor retribuidas. Y es aquí cuando muchos de los “oficios contaminantes” encuentran un lugar en la sociedad, tal y como ocurre con los *sarugaku* y la jardinería, por citar dos de los ejemplos más conocidos.

### *I.III.III Los actores de sarugaku*

En su artículo “A Theatre of Defilement”<sup>61</sup> Michelle Marra investiga los orígenes de los nombres de algunos actores conocidos de la época en relación a su lugar de residencia, basándose en la costumbre japonesa de nombrar a la persona según el lugar donde vivía. De este modo encontramos que Kikumasa de Sakanoue debió haber vivido en una ladera, Tokutaka de Modoribashi bajo un puente, y Kikutake de Ōhara y Fukumaro de Ono provenían de dos conocidas áreas limítrofes (*sansho*).<sup>62</sup>

Otro método para conocer sobre el origen de los actores de *nō* lo proporciona Toshio Akima, quien plantea que los actores de las escuelas Kanze y Hōshō provienen de la antigua

---

<sup>60</sup> *Kintada Nikki*, citado por Toshio Akima en su obra citada, p. 503.

<sup>61</sup> En Marra, Michelle, *op. cit.*, p. 61-62.

<sup>62</sup> Marra, Michelle, *op. cit.*, p. 62.

provincia de Iga, (actualmente ciudades de Ueno y Nabari), el lugar de origen de los encargados de los rituales funerarios desde tiempos ancestrales, asociados a los míticos Hijikiwake. Para esto se basa en un fragmento de *Sarugaku Dangi* donde Zeami dice “La máscara de okina de nuestra escuela es una obra de Miroku. Cuando mi padre estableció por primera vez nuestra compañía en la villa de Obata la fundó en la provincia de Iga.”<sup>63</sup> Por otra parte, los nombres de Zeami 世阿弥, Kannami 観阿弥, Dōami 道阿弥 y otros muchos artistas interpretativos, tienen la terminación “ami” 阿弥, cuyos caracteres corresponden con las sílabas iniciales del buda Amida 阿弥陀. La costumbre de dar a los nombres esta terminación era común entre los adeptos de la secta Ji 時, fundada por el monje itinerante Ippen 一遍 (1239-1289) y que se hizo famosa por incorporar el *odori nenbutsu* 踊り念佛 (“plegarias bailadas”) como forma fundamental de práctica religiosa. Se cree fueron una evolución de los rituales kamistas de los especialistas en ritos funerarios. Los devotos de la secta Ji eran casi exclusivamente personas de bajo estrato que encuentran un espacio en los templos budistas al asumir tareas manuales. El hecho de que quienes se dedicaban a oficios contaminantes muchas veces se asentaran en áreas aledañas a los templos y santuarios, no sólo está relacionado con la demanda de sus servicios por parte de las instituciones religiosas, sino también a que estas actuaban como refugio frente al pago de impuestos, los controles estatales y otras formas en que se manifestaba el poder central del estado.

La relación de los actores con los estratos más bajos y marginados de la sociedad se refleja en una serie de danzas congratulatorias llamadas okina 翁 (“hombre anciano”) que

---

<sup>63</sup> Zeami, “Sarugaku Dangi”, en Rimer, Thomas. *On The Art of the Noh Drama: The Mayor Treatises of Zeami*. Princeton, Princeton University Press. 1984.

ejecutaban ante la estatua de una deidad llamada Monju 文殊, protector de los leprosos y de personas que habían sido socialmente desplazadas por causa de enfermedad, deformidad, pobreza o por estar vinculado a actividades mal vistas por la sociedad<sup>64</sup>. El templo donde Monju y la máscara de Okina eran adorados, Hannyaji 般若寺 de la secta Ritsu 律宗, albergaba a numerosos descastados. También la máscara que se utilizaba en el nō *Okina* era adorada como protectora de los descastados hinin. Este mismo fenómeno de coexistencia entre lo liminal y lo sagrado lo encontramos en el teatro de marionetas, donde se representa al dios Ebisu 夷, la forma adulta de Hiruko 蛭子, el niño sanguijuela hijo de Izanami e Izanagi. Según el mito, cuando nació sus padres lo encontraron tan deforme que lo arrojaron al mar en una cesta de junco. Se cree que logró llegar a tierra y se convirtió en dios de los pescadores. En su versión para teatro de marionetas, Ebisu es representado sin piernas, obeso y con un cuerpo deforme<sup>65</sup>. Los manipuladores, personas investidas con la autoridad de un santuario al que pertenecían, iban de puerta en puerta realizando purificaciones rituales, en las que el muñeco que representaba a Ebisu tenía el poder de remover la impureza. Ebisu, el dios deforme y expulsado de la tierra tiene el poder de la purificación, y como marioneta encarna al artista escénico que mediante la representación remueve la impureza de los demás. Sobre esta particular función del teatro se hablará en el próximo capítulo.

---

<sup>64</sup> Marra, Michelle, *op. cit.*, p. 66.

<sup>65</sup> Law, Jane Marie, “Religious Authority and Ritual Puppetry. The Case of Dokumbo Denki” en *Monumenta Nipponica*, v.47, no.1, 1992, p.82.

## Capítulo II El teatro como acto de purgación

Si la naturaleza contaminante de algunos oficios radica en su relación con la sangre, la muerte y la suciedad, cabría preguntarse entonces qué relación tienen estos elementos con las artes escénicas, especialmente cuando los actores se deslindan de sus orígenes marginales y se insertan en espacios consagrados de poder. En este capítulo se abordará al papel de la representación como una purificación ritual relacionada en un principio la impureza en sentido metafísico, y que finalmente se reacomoda en el contexto social de Muromachi. De este modo se analizará cómo las artes escénicas devienen acto de purificación simbólica que legitima estratos sociales hasta entonces considerados impuros o degradantes. En términos generales pudiera decirse que la purificación pasa del plano religioso al terreno.

En Muromachi, la clase guerrera alcanza una proyección y un reconocimiento sociocultural sin precedentes. Si bien es cierto que desde el período Kamakura se había instalado en el poder un gobierno militar que usurpaba los poderes imperiales,<sup>66</sup> es en Muromachi que la llamada clase guerrera se intenta legitimar a través de un acercamiento a la corte imperial. En este acercamiento, el arte asumirá un papel conciliador de las tradiciones imperiales<sup>67</sup> y las del estrato militar de orígenes populares.

La representación en cuanto reconstrucción de un mundo ideal, es portadora de valores a los que el individuo aspira, pero de los cuales carece en ese momento. En este espacio irreal, se construye un mundo donde se manifiestan los problemas que permanecen ocultos o solapados en la cotidianidad, una catarsis –entendida en su sentido clásico de purificación a través de la compasión o el horror- en la que se develan y exorcizan conflictos sociales. El elemento

---

<sup>66</sup> Poderes que en realidad ya desde hacía mucho tiempo habían sido usurpados por los regentes Fujiwara. La escisión que provocan los gobiernos militares radica, desde el punto de vista cultural, en la afirmación de los ideales y valores del guerrero, tal y como se aprecian en las artes de la época que se caracterizan por un vigor y una fuerza contrastantes con la delicadeza de las artes producidas alrededor de la corte imperial.

<sup>67</sup> Las artes tradicionalmente apreciadas por la corte imperial, la literatura y la música, adaptadas por Kannami y Zeami para el nō. Esto se aprecia en la inclusión de poemas de Manyōshū y otras antologías imperiales en las obras de compone o adapta para nō, así como de personajes de la corte en numerosas obras. Desde el punto de vista estético se introducen conceptos como el de yūgen, de origen en la literatura zen.

religioso no se pierde en su totalidad, está presente en esta concepción de representación que parte de su poder de realmente transformar la realidad; en la creencia de que existe una relación directa y mágica entre lo que se representa y lo representado. En este sentido el *nō* del siglo XIV se acerca más al teatro ritual que a un acto de entretenimiento lúdico.

## **II.I Teatro y rito. Representaciones rituales de purificación.**

Se sabe que el *nō* tiene su origen en ceremonias religiosas donde se utilizaban máscaras para personificar a los personajes no humanos. Estas son las llamadas ceremonias de expulsión de los demonios, reelaboraciones de un tipo de ceremonia de expulsión de demonios de origen chino llamada *Narei* 難礼, y que aquí se transforma en dos ceremonias distintas formalmente, una celebrada en la corte a fines de año y la ceremonia de expulsión de los demonios (*tsuina shiki*) que se representaba para cerrar el Festival de Año Nuevo (*shūshōe* 修正会) en los templos budistas en el primer mes del año.

La ceremonia tenía como eje la escenificación de la lucha entre *Ryūten* 龍天 y *Bishamonten* 毘沙門天, seres celestiales que representan el bien, contra el demonio *Vinayaka* 美納屋架, que representa el mal y la ignorancia. Estos seres eran personificados cada uno por uno o dos actores que, -a diferencia del resto de los personajes, encarnados por verdaderos monjes- utilizaban máscaras. Terminaba con la victoria de *Ryūten* y *Bishamonten* y la expulsión del mal del recinto sagrado. En su variante cortesana un solo personaje enmascarado, llamado *hōshōshi* 法勝市, expulsa a los demonios.

Es significativo que en estas ceremonias los papeles de demonios los representaban los laicos, ya que se consideraba que los monjes podían contaminar su cuerpo con la interpretación

de los demonios<sup>68</sup>. Se partía de una concepción mágico-religiosa de la representación, según la cual el actor comparte la naturaleza de aquello que personifica. Por este motivo existían personas que se especializaban en la representación de los demonios, cuyo cuerpo se contaminaba para posibilitar la purificación de la comunidad.

La máscara que se utilizaba para personificar a demonios y seres celestiales parece haber sido uno de los elementos que dio lugar al nacimiento del nō como teatro de máscaras. Es posible incluso ver esta evolución de arte sacro a profano a través de la transformación de las máscaras. Las más antiguas representan a seres celestiales, ya sean demonios o protectores, lo que habla de la relación del antiguo sarugaku con los ritos, relación que poco a poco se va perdiendo. La secularización del género se puede constatar con la introducción de máscaras que representan a humanos, en una amplia gama que va desde mujeres poseídas por demonios hasta tipos completamente humanizados y con una fuerte carga psicológica, tal y como podemos apreciar en las modernas presentaciones de nō.

Un punto importante para conocer la connotación y el alcance de la purificación es cuáles eran los espacios en los que se realizaban estas ceremonias. Se creía que la perfecta consumación de este ritual traería la paz al reino durante el lapso de un año. Por este motivo, las *tsuina shiki* se celebraban sólo en templos patrocinados por la familia imperial. Durante su reinado tras las bambalinas el emperador *insei* 院政 Shirakawa 白川 (1053-1129) había ordenado construir varios templos, que estaban directamente bajo su protección y representaban el poder imperial,<sup>69</sup> práctica se había iniciado unos cien años antes con la construcción de Hōjōji en Nara por el entonces regente Fujiwara no Michinaga. En el momento en que Shirakawa hace construir el primero de estos templos, Hosshōji, su torre principal, de unos cien metros de altura y nueve pisos, era la mayor que se conocía hasta entonces. Shirakawa

---

<sup>68</sup> Matsuoka, Shimpei, *op. cit.*, p. 80.

<sup>69</sup> El período *Insei* El emperador se retira, es decir abdica a favor de uno de sus descendientes, como estrategia para ejercer el poder desde las bambalinas.

construyó en total seis de estos templos oficiales de la casa imperial donde tendrían lugar las ceremonias de expulsión de los demonios. Era en estos templos imperiales donde se consumaba la victoria del bien sobre el mal y se lograba el equilibrio de fuerzas para la prosperidad de la nación. Esta era una de las formas simbólicas en que el emperador retirado lograba el ejercicio del poder.

### II.I.I *Los actores de la trama*

Al ser las *tsuina shiki* un acto oficial de estado en el que participaban como espectadores el emperador y la corte, pronto adquirieron un marcado carácter lúdico. La frase de Sei Shonagon<sup>70</sup>, donde plantea que solo prestaba atención a los predicadores apuestos, es eco de esta teatralización y estetización de las liturgias religiosas, donde lo visual, la belleza y ritmo con que se leen o recitan los sutras y aún el aspecto físico de los sacerdotes son tan o más importantes que *lo que se dice*. La siguiente cita del diario de Ben no Naishi, dama de la corte contemporánea con Sei, también es ilustrativa este hecho:

Cuando el emperador arribó a Hōshōji, en ocasión de la celebración de Año Nuevo (*shūshōe*), la luna brillaba espléndidamente. La representación de *ushirodo sarugaku* fue particularmente conmovedora y yo estaba fascinada con los magos (*shūshi*) y el sonido de los cascabeles.<sup>71</sup>

Siendo el emperador sumo sacerdote de la nación, muchas de sus obligaciones como gobernante incluían el oficio en ritos como actor e intérprete, pero aquí es simplemente un espectador más que asiste a la representación. Si no eran los sacerdotes quienes asumían el rol de seres demoníacos, cuya representación podía comprometer su pureza ritual: ¿Quiénes eran

---

<sup>70</sup> Sei Shōnagon, dama de la corte y escritora famosa de Heian, autora de *Makura no Sōshi* (Libro de cabecera).

<sup>71</sup> Citado en Michelle Marra en su obra citada, p.57.

entonces los que se encargaban de esto? Según Matsuoka Shimpei este rol parece haber correspondido a los actores profesionales. Matsuoka señala tres grupos de personas que tomaban parte de las representaciones de estos festivales. Estos son los *hōzushi* 法呪師, los *shushi* 呪師 y los sarugaku (actores profesionales). Los primeros eran solamente monjes, a los que se llamaba shushi en un principio. Su papel en la representación era expulsar a los demonios y también actuaban como especie de pacificadores de espíritus que entonaban palabras mágicas (*mantras*), ejecutaban una serie de símbolos con las manos (*mūdras*) y rociaban perfume en el recinto. Este acto de carácter mágico tenía fuertes matices teatrales. El *hōzushi* no lleva máscara, pero sí los que personifican a Ryūten, Bishamonten y el demonio Vinayaka.

Aquí es donde entran los shushi sarugaku. Shushi (lit. maestro de recitación) es un término que en este contexto se pudiera traducir como “mago”. Se refiere a personas con ciertos poderes para curar enfermedades y realizar actos de alguna manera “sobrenaturales” una especie de chamanes y curanderos milagrosos. Eran contratados por los templos para dar final a la ceremonia de inicio de año con la interpretación del tsuina. A pesar de que ésta era la parte más importante del shūshōe, su ejecución se dejaba en manos de personas ajenas a la institución religiosa.<sup>72</sup> Esto permitirá, de manera definitiva, la introducción de los actores profesionales en el ámbito de las representaciones rituales. Finalmente los sarugaku o actores teatrales, profesionales que no tenían más habilidades que la de entretener a la gente, su especial capacidad histriónica, y que representan el elemento laico que poco a poco dominará el arte teatral<sup>73</sup>. Los magos representaban a Ryūten y Bishamonten, quienes vencían a los

---

<sup>72</sup>Estos *shūshi* parecen ser los continuadores de tradiciones chamánicas, practicadas principalmente por mujeres. Sin embargo, el puritanismo budista no le permitía a estas tomar parte en la liturgia y contrataban sólo a hombres, lo que pudiera ser tal vez la explicación de la posterior ausencia de mujeres en el nō. Esta hipótesis aparece en Toshio Akida, “The Songs of the Dead: Poetry, Drama and Ancient Death Ritual in Japan.” p. 506.

<sup>73</sup> En Los shūshi se agrupaban en sus propios gremios, shūshi za, activos en los grandes templos de Heian y Kamakura. Su desaparición coincide con al aparición de los sarugaku za. (Ver Pinnington, Noel J. “Invented

demonios y ponían orden en el universo, mientras los actores recreaban la escena y representaban papeles más modestos en la actuación, por lo que recibían una paga menor que los actores comunes. De manera general se podría decir que las artes escénicas jugaron un papel principal en los ritos de purificación, y esto no se limitó al género del sarugaku. Otras formas teatrales como el teatro de marionetas tenían igualmente este fin religioso de purificación ritual y ofrecían sus servicios de manera itinerante.

A mediados del período Kamakura, la situación cambió y los actores profesionales fueron desplazando poco a poco a los magos. De este modo el sarugaku, si bien no perdió del todo sus elementos rituales, comenzó a desligarse de su contexto original. La creación de escenarios para *nō* en las residencias de los shogun constituye un indicador de este cambio. El espacio que define al teatro religioso, el templo o santuario, es sustituido por un espacio desprovisto de este significado, donde lo social y lo lúdico son preponderantes, y los contenidos religiosos buscarán un reacomodo a las nuevas circunstancias. En épocas de Zeami se mantenían en gran parte estos vínculos entre teatro y religión. Se conoce que Kan-ami había sido ordenado sacerdote, y alternaba sus presentaciones en la corte de Ashikaga Yoshimitsu con giras a provincias donde actuaba en santuarios kamistas. La inclusión de piezas teatrales en los rituales es descrita por el propio Zeami en *Fūshikaden* 風姿花伝 (*Tratado sobre el Estilo y la Flor*) como un hecho de antaño:

En el país de Buda, un hombre rico llamado Sudatta construyó para Shakyamuni un lugar de retiros budistas, el monasterio Jetavana. En la ceremonia de dedicación, Buda dio un sermón. Devadatta, junto con varios no creyentes, comenzaron a bailar salvajemente, agitando ramas de bambú en las que habían puesto shide, por lo que hacían muy difícil para Shakyamuni llevar a cabo la ceremonia. Éste le hizo una seña con el ojo a su

---

Origins: Muromachi Interpretations of “okina sarugaku”, en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, Vol.61, No.3. 1998.

discípulo Sariputra, quien a través del poder de su maestro, tuvo la idea de que se tocara música de flauta y tambor en la entrada trasera del salón (*ushirodo*). Tres de los discípulos -el estudioso Ananda, el sabio Sariputra y el elocuente Purna- interpretaron sesenta y seis piezas de entretenimiento. Los herejes, al escuchar el sonido de la flauta y el tambor, se reunieron en la puerta trasera para observar el espectáculo en silencio. Durante este tiempo, el Buda pudo continuar con el servicio de dedicación. Este fue el inicio de nuestro arte en India.<sup>74</sup>

La mención del sarugaku en la entrada trasera de los templos (*ushirodō 後堂*), en un texto de principios del siglo XIV como lo es *Fushikaden*, bien puede ser reflejo de una realidad de la época<sup>75</sup>: el que los actores de sarugaku tuvieran aún participación en los rituales budistas.

Otra forma de inserción de profesionales en espacios religiosos se encuentra en los *kanjin nō 勧進能*, las representaciones que acompañaban las colectas de dinero organizadas por los templos budistas. En estas los monjes realizaban un periplo por zonas concurridas de ciudad, haciéndose acompañar de imágenes de obras que pensaban construir, así como instrumentos musicales para llamar la atención. Ocasionalmente podían representar algún episodio de las escrituras, lo que incluía la recitación de sutras, la interpretación de instrumentos musicales y una escenificación teatral. Con el tiempo fueron contratando a verdaderos profesionales para que realizaran esta parte de la colecta. En otros casos, los monjes devenidos itinerantes violaban sus votos y se convertían en actores. De este modo las artes escénicas sufrieron distintas mutaciones a su carácter mágico-religioso original: como interpretación destinada a

---

<sup>74</sup> “Fushikaden”, en Thomas Rimer, *op., cit.*, p. 93.

<sup>75</sup> Matsuoka, Shimpei, *op., cit.*, p. 85.

recaudar fondos para obras de fines religiosos, donde ya hay presente un carácter de entretenimiento primero; y luego como profesión independiente deslindada de la religión<sup>76</sup>.

## II.II Características de la representación

Al comenzar la transformación del sarugaku en un arte de entretenimiento se pierden muchos de sus elementos de mágico-religiosos. Uno de estos es el carácter de mago o iniciado que se atribuía a los actores en los primeros tiempos, como un individuo capaz de evocar a los dioses y participar de manera protagónica en la liturgia de templos y santuarios. Existían dentro del repertorio del sarugaku obras a las que se atribuía un carácter mágico, como *Okina* y *Sanbasō* 三番叟, y éstas eran representadas generalmente por el actor más viejo de la compañía. A partir de la secularización del nō que se produce a finales del siglo XIV estos roles pasan a ser interpretados por los actores más habilidosos del grupo, y no los más longevos<sup>77</sup>. Esto marca el inicio de una nueva era para el sarugaku en la que las cualidades que se valoran son las estéticas y se pierde paulatinamente el carácter mágico de la representación.

A principios del siglo XV cuando Zeami escribe *Fushikaden*, aborda el problema de la representación como imitación (*mono mane* 物真似), algo que no debe apelar a la forma externa sino a la esencia del objeto de su atención. Y esta es una “esencia” estetizada. El actor debe buscar lo esencial-bello en cada personaje, ya sea un anciano o un demonio para representarlo al público, y no perderse en detalles inútiles. Esta es una observación que tiene un elemento clasista y que está orientada a satisfacer ideales de belleza entendidos lo “elegante”, “venerable” y que deben excluir el horror y la vulgaridad. En este punto se sacrifica fidelidad

---

<sup>76</sup> Ver también Law, Jane Marie, “Religious Authority and Ritual Puppetry. The Case of Dokumbo Denki” en *Monumenta Nipponica*, v.47, no.1, 1992, donde se explica el caso de los manipuladores de marionetas del santuario Nishinomiya. En principio ejercían la autoridad religiosa en nombre de esta sede, hasta que tras muchas tensiones con el santuario lograron independizarse y constituyeron su propio gremio.

<sup>77</sup> La longevidad estaba asociada al favor de los dioses. El personaje de Okina en particular es el de un anciano que se metamorfosea en kami.

en la representación con tal de mostrar una personificación agradable a la audiencia. Lo “verdadero” es sustituido por lo “bello.” Los demonios son dulcificados (el llamado “demonio de corazón humano”) y los actores son profesionales dedicados exclusivamente a su arte. En *Fushikaden*, Zeami plantea que estos deberán entrenar prácticamente durante toda su vida. Su visión del nō es la de un arte cuyo perfeccionamiento se alcanza con la práctica y el esfuerzo.<sup>78</sup>

Pero hay otro aspecto interesante en esta particular teoría de la representación y que constituye un remanente de las prácticas chamánicas que preceden al nō. Los personajes a los que se hace alusión en las piezas nunca aparecen representados como tal en la escena. No son ellos sino sus espíritus los protagonistas de las obras, “invocados” por el *waki*<sup>79</sup>, segundo personaje en importancia de la obra y especie de catalizador de la acción. Cabría preguntarse por qué los protagonistas “reales” de la trama nunca aparecen como tal. Tal vez esto tenga una explicación histórica dados los orígenes mismos del sarugaku y su carácter ritual, su relación con el mundo sobrenatural de los espíritus de los muertos. Yamaguchi Masao, en su artículo “La dialéctica del nō y el kabuki”<sup>80</sup>, plantea que el *waki* es una transformación de los *hijiri* que vagaban por los campos de batalla y daban consuelo final a los guerreros que caían en combate guiándolos a los paraísos búdicos.

En su libro Mircea Eliade *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*<sup>81</sup>, plantea que uno de los papeles importantes del chamán en sociedades de Asia es la de transportar al muerto a salvo hacia el otro mundo. Una vez que la persona muerta ha sido transportada allí a salvo, el chamán regresa y le cuenta a la familia cómo se comportó el fallecido durante el viaje

---

<sup>78</sup> “Fushikaden” de Zeami Motokiyo, en Rimer, Thomas. *op., cit.*

<sup>79</sup> Una obra de nō consta de los siguientes personajes: *shite* (el que realiza la acción), protagonista de la obra y *waki* o catalizador de la acción. Ambos pueden tener acompañantes (*shite tsure* y *waki tsure*) y de un personaje *Kyōgen*, de menor importancia dramática.

<sup>80</sup> En El Correo de la UNESCO”, abril de 1983.

<sup>81</sup> Eliade, Mircea, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

y cómo expresó su pena.<sup>82</sup> Cuando leemos las obras de nō, y en particular las de mugen nō 夢幻能<sup>83</sup>, salta a la vista que esta función “chamánica” está presente en el personaje del waki. Este es con frecuencia un sacerdote budista que se encarga de recitar mantras para que de esta forma sean expiadas las faltas del protagonista (shite) y su espíritu perturbado encuentre sin tropiezos la paz, reencarnando en el reino de los humanos nuevamente. Las obras que entran en la categoría denominada mugen nō son tal vez los antecesores más directos de los antiguos ritos chamánicos y de las prácticas de los asobi-be. Su trama consiste, básicamente, en el encauzamiento del espíritu una persona que ha muerto de manera trágica. El rol del espíritu es generalmente desempeñado por el shite mientras que es al waki al que corresponde la interpretación del monje. Por lo general las obras de mugen nō se dividen en dos partes, una donde la identidad del shite permanece disfrazada bajo la apariencia de un lugareño humilde (*mae* 前 shite ) y narra la historia del lugar al waki, ligada a los hechos de un personaje famoso, y una segunda parte donde el shite (*nochi* 後 shite) se devela como el protagonista de esta historia.

Al igual que en las ceremonias de las liturgias budistas, aquí se está representando a seres de otra dimensión, los espíritus que no encuentran reposo, son expulsados por los “monjes” de la escena.

### *II-II-I Agentes de la purificación. Representación de Monjes y peregrinos*

Como claro remanente del carácter religioso del nō destaca la presencia del personaje del sacerdote en gran parte de las obras. Sin embargo, pocas veces es un religioso convencional

---

<sup>82</sup> Existen remanentes de estas prácticas en Japón actualmente, en las chamanesas ciegas del monte Osorezan en la parte norte de Honshū, quienes se supone tiene la habilidad de comunicarse con los muertos mediante la posesión. Una vez en este estado, son capaces de hablar en la voz del muerto con la familia de este.

<sup>83</sup> Los mugen nō son obras donde el shite es un espíritu que vaga sin rumbo, se dividen por lo general en dos partes, en la primera se presenta el shite como un desconocido o lugareño y en la segunda se devela su identidad.

que lleva una vida de disciplinas en un monasterio, sino un asceta (*hijiri*). En ocasiones puede ser un sacerdote aparentemente “normal” que se encuentra de peregrinaje. Es una convención de las obras de *nō* que el *waki*, que por lo general interpreta este personaje, se presente a sí mismo como un sacerdote que proviene de cierta ciudad y que viaja a visitar los lugares famosos de alguna provincia alejada.

El peregrinaje era una de las prácticas más frecuentes en el Japón medieval. Su uso se estableció desde tiempos muy antiguos con las visitas a los principales santuarios de la capital, y por supuesto al santuario imperial de Ise. El término *Ise mairi* 伊勢参 denota esta costumbre kamista de visitar los lugares santos o famosos para pedir deseos a los *kami*. El budismo también contempla el peregrinaje a los lugares sagrados como una práctica para acumular méritos.

Sin embargo, el peregrinaje parece haber estado sujeto a ciertas críticas por parte de la ortodoxia institucional budista, donde el espacio comunitario del monasterio o templo era visto como el ideal para la práctica. Algunos artículos del código legal religioso, el Código *Yōro*<sup>84</sup>, prohibía a los monjes ciertas actividades bajo pena de exclusión<sup>85</sup>. En su artículo 2 la ley prohíbe a monjes y monjas, bajo pena de expulsión, realizar curas mediante exorcismo y practicar la adivinación, y en su artículo 5 que, con igual castigo, advierte sobre la prédica a la población y la creación de grupos religiosos propios; y en su último artículo advierte sobre la mutilación mediante quemaduras y desolladura. Debido a la expresa prohibición de estas

---

<sup>84</sup> Las siguientes citas del código *Yōro* han sido tomadas del artículo “The Religious Traveller in the Edo Period”, de Carmen Blacker, en *Modern Asian Studies, Special Issue: Edo Culture and its Modern Legacy*, Vol. 18, No. 4, 1984, p. 595-596. Es importante tomar en cuenta que muchas de estas prohibiciones tenían por objeto mantener puras e incontaminadas de influencias foráneas las tradiciones religiosas propias de estas instituciones. La presencia de numerosos curanderos, magos, exorcistas, monjes autoiniciados y toda una serie de individuos que pululaban en los caminos en esta época es una de las causas de esta austera disciplina que busca mantener incorruptas sus tradiciones y monopolizar el poder que les ha otorgado el estado al reconocerlos como autoridades religiosas.

<sup>85</sup> En *Ise Monogatari* y *Genji Monogatari* encontramos numerosas alusiones al exilio como castigo supremo para los que cometían faltas. La separación de la vida ciudadana, el abandono en los lugares salvajes y aislados, era, desde los tiempos en que la ciudad constituía el único espacio “civilizado” donde el hombre podía llevar una vida plena y segura. Este prejuicio está ilustrado en uno de los personajes femeninos de *Genji Monogatari*, que es presa de profunda pena al saber que su nacimiento no tuvo lugar en la ciudad sino en zonas alejadas de las provincias.

prácticas es posible inferir que las mismas eran practicadas con cierta asiduidad. Existen evidencias en la literatura de la época que dan fe de las prácticas de los ascetas, a los que se llamaba *hijiri*, *yamabushi* o *ubasoku*. La obra de nō *Tanikō*, 谷こゝろ (*Muerte ritual en el valle*<sup>86</sup>) describe el peregrinaje de una grupo de estos ascetas (*yamabushi*) a un centro de devoción, una montaña, y la costumbre de dar muerte ritual a los que no tuvieran la resistencia de aguantar las penalidades del viaje. La vida de estos *hijiri* parece haber estado llena de penalidades como se comenta en *Ippen Hijiri-e*:

Muy pocos dieron limosnas. Habiendo saboreado la neblina primaveral, pasó todo el día meditando en el nacimiento en la Tierra Pura, que no es un nacimiento...Un monje que halló en el camino le dio un abrigo, con el que envolvió su cuerpo y continuó caminando a donde sus pies lo llevaran. Cuando el sol se puso en los caminos montañosos, barrió el musgo y se acostó sobre el rocío<sup>87</sup>.

Otro fenómeno que contribuyó a la proliferación de sacerdotes errabundos fue el desplazamiento de la responsabilidad de las obras públicas con fines religiosos de manos del estado a manos privadas, cambio que se produjo en el período Kamakura<sup>88</sup>. Ante el desentendimiento del estado, los monjes budistas comienzan a realizar colectas en las ciudades para financiar obras religiosas. Estas actividades fueron por supuesto mal vistas por los representantes de la ortodoxia religiosa. Algunos testimonios de la época que critican estas actividades de monjes que “se dejan el bigote, no llevan su cojín de meditación y andan

---

<sup>86</sup> La trama de *Tanikō* es sobre un niño que se une a un grupo de *yamabushi* que van de peregrinaje a las montañas. En el camino se enferma y éstos deciden que lo deben arrojar al valle desde lo alto de las montañas, según es costumbre cuando alguien se enferma en estos peregrinajes.

<sup>87</sup> *No abode: The Record of Ippen*, translated and edited by Dennis Hirota. Rev. ed. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.

<sup>88</sup> Matsuoka, Shimpei, *op. cit.*, p.22.

vagando de un lado a otro”<sup>89</sup>, en especial por parte de monjes de la secta *rissō* 律法, más apegados al ascetismo y a la observancia de las reglas y disciplina budistas (*vinaya*). Si bien no estaba avalado de manera institucional, el posterior desarrollo del peregrinaje y las mismas referencias que se encuentran en la literatura de la época, hablan de una aceptación tácita del personaje del peregrino como un devoto que busca probarse a sí mismo a través de penalidades y rigores que experimentaba en su propio cuerpo.

En este sentido los *mugen nō* pueden ser entendidos como una prueba a la que se somete el monje viajero. Su peregrinaje es un viaje a otra dimensión, al espacio de las periferias, a lo desconocido, al mundo de aparecidos, fantasmas y ajeno a la “civilización”. Las obras de *nō*, al igual que las ceremonias de expulsión de demonios, constituyen un espacio donde se oponen simbólicamente el mundo de lo “propio”, en este caso lo humano, con una dimensión otra de la realidad, fantasmagórica y alucinante, un mundo de “espíritus hambrientos” y los “demonios combatientes”. Y este mundo se manifiesta alejado de las urbes y aún del campo que habitan aldeanos y campesinos: nos remontamos a los espacios consagrados a lo sobrenatural: las montañas, riberas de ríos y zonas limítrofes en general, los hábitat de los ascetas y los *kami*, de los desterrados.

Esta diferencia entre los espacios legitimados y las periferias la encontramos claramente establecida al inicio de las obras, cuando el *waki*-peregrino aclara, antes de comenzar su viaje simbólico, su lugar de procedencia. Tomemos por ejemplo las palabras iniciales de *Kumasaka*, obra de guerreros atribuida a *Zenjiku Ujinobu*:

Waki: Estos pies cansados que hayan el mundo

Un lugar demasiado triste para andarlo, adónde,

Oh, ¿adónde los ha de guiar este constante deambular?

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.33.

Soy un sacerdote de la capital. Nunca he conocido la región del este y  
pienso ir allí de peregrinaje.<sup>90</sup>

El peregrino del nō reúne en sí varios elementos de distintas tradiciones. Primeramente es un remanente de los hijiri, los “santos” que abandonaban el mundo para vagar de un lado a otro ofreciendo servicios en aldeas y templos alejados de las ciudades, predicando su fe de manera poco ortodoxa muchas veces y desligados de las instituciones religiosas, que se mueven libremente y actúan por cuenta propia. Pero también tienen una función de “guías”, encargados de llevar las almas atormentadas de los descarriados a buen recaudo, eran los herederos de los antiguos asobi-be. Este rol de “guía” de almas extraviadas lo encontramos hermosamente descrito en las primeras palabras del shite (el espíritu de un pescador) en *Ukai* 鵜飼:

Sacerdote (waki): Cuando la antorcha de un pescador se apaga,

¿Qué lámpara habrá de guiarlo por el oscuro camino

que se extiende a sus pies?<sup>91</sup>

## II. III Posesión y exorcismo en el nō

Otra de las formas de purificación que encontramos en el nō es la expulsión de espíritus y demonios de los cuerpos humanos. En la sociedad japonesa, tempranamente imbuida por las ideas machistas que el budismo refuerza, no se podía presentar este fenómeno de otra forma que mediante la posesión de los espíritus celosos de mujeres despechadas, que se vengan de sus rivales acosándolas y en ocasiones les provocan la muerte. El acto se producía mientras la propia causante de la posesión dormía, siendo ella inconsciente de sus actos. En la literatura de

---

<sup>90</sup> Véase Waley, Arthur, *The Noh Plays of Japan*, Tokio, C.E. Tuttle Company, 1976. p.60.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 128.

la época Heian encontramos numerosos ejemplos de posesión, entre ellos tal vez los más famosos sean la muerte de Yugao y Aoi en manos de Rokujō, la celosa amante del príncipe Genji en *Genji Monogatari*.<sup>92</sup> Igualmente encontramos ejemplos de mujeres que se metamorfosean en demonios y persiguen a los amantes que las han abandonado, como en *Dōjōji* y *Kanawa*, donde mujeres celosas y despechadas persiguen a los hombres en busca de venganza. Una característica importante de estas obras de nō es el hecho de que casi siempre son adaptaciones de obras literarias. Pero veamos un ejemplo de posesión en una obra concebida especialmente para el teatro.

### *II.III.1 Sotoba Komachi y la inversión de roles*

Un personaje recurrente en las obras de nō es la poetisa Ono no Komachi. Acerca de ella se escribieron tres obras, *Kayoi Komachi*, *Sekidera Komachi* y *Sotoba Komachi*. La fascinación de la audiencia y los escritores de la época por este personaje parece explicarse por su historia personal. Belleza reconocida de su época (Heian), Ono no Komachi –su propio nombre era una especie de título de belleza- fue además una mujer frívola que disfrutaba rechazar a sus amantes. Como poetisa su fama era incomparable, sus poemas se incluyeron en el *Kokinshū* 古今集, (Colección de poemas antiguos y modernos), la primera antología imperial de poesía, y fue considerada uno de los “Seis genios de la poesía” (*rokkasen* 六歌仙). Komachi constituyó el ideal de artista del período Heian.

Aunque no se conoce realmente mucho sobre ella se le atribuye una larga vida. Su extraordinaria longevidad y la consecuente pérdida de su belleza fue uno de los motivos que inspiraron historias de contenido budista, que veían en ella un ejemplo de la impermanencia y el sinsentido de una existencia alejada del *dharma*: la abandonaron los amigos y se cree que se

---

<sup>92</sup> El espíritu celoso de Rokujo la abandona mientras duerme, sin ser ella consciente de ello. Le ocasiona la muerte a ambas mujeres. Sin embargo en el nō *Aoi no Ue* la princesa Aoi logra salvar su vida gracias a la intervención del llamado Pequeño Santo de Yokawa, especie de asceta que logra exorcizarla.

dedicó a vagar en la demencia de su vejez. Su vida fue consecuentemente adornada con una serie de leyendas acerca su vejez solitaria y triste, alejada por vergüenza de las personas que podían reconocerla y finalmente, la venganza de los amantes rechazados. De este modo Komachi representa dos polos socialmente opuestos: por un lado es la poetisa talentosa y bella, que vive en el palacio y está rodeada de amigos y pretendientes; por el otro es la anciana mendiga, semienloquecida y que lleva una vida errabunda y miserable, en las afueras de la ciudad de Kyoto, junto al río Katsura. Esta inversión de su posición social la convierte en un personaje ambiguo, que convive con lo más alto y bajo de la sociedad. La historia de Komachi parece haberse convertido en una especie de moraleja budista que advierte sobre los peligros de llevar una vida vana y llena de apegos materiales, tal y como se especifica en *Tamatsukuri no Komachishi Sōsuisho* 玉造小町子壯衰書 (*Ascenso y decadencia de Komachi*).

Komachi no es un caso aislado en la sociedad de Heian, ni aún en la de Muromachi que asiste a las representaciones de esta mujer venida a menos. La posición de la mujer era bastante insegura, y bastaba que muriera su esposo y el familiar varón que tuviera a cargo su protección para quedar a merced de las contingencias de la vida. En su *Libro de Cabecera*, Sei Shonagon devela un mundo de competencias entre cortesanos que buscan apuntalar su lugar en la corte, y la literatura de la época abunda en relatos de mujeres venidas a menos al perder a sus protectores, la propia Sei parece haber sufrido este destino. Sin embargo aquí se le da un tono distinto a la caída de Komachi, al enfatizar en aquello que ella representa: lo profano, fútil y mundano de su existencia. Su vejez trascurre, como ella misma declara en un poema, similar a la del junco que la corriente mueve a capricho.<sup>93</sup> A ella se contrapone el sacerdote (*waki*) que viene del monte Kōya, sede principal de la secta budista Shingon. Mientras que Komachi lleva una existencia sin mayores propósitos a merced de las circunstancias, el sacerdote en su

---

<sup>93</sup>*Kokinshū*, 18:938 わびぬれば身を浮草の根をたえて誘う水あらばいなむとぞ思う“Sola estoy, como un junco de agua a la deriva, si la corriente me llamara, creo que iría”.

introducción se anuncia como un monje en peregrinaje: “Soy un sacerdote del monte Kōya y voy camino a la capital, a visitar los templos y santuarios.”, y luego “Mil ri 理<sup>94</sup>son un camino corto para el pie del peregrino.”<sup>95</sup>

### II.III.II La posesión

Poseída por el espíritu violento del capitán Fukakusa, Komachi es un caso aislado donde es la mujer quien sufre por los despechos del amante rechazado.<sup>96</sup> Este es un caso excepcional de inversión de los roles, violando el patrón de la mujer celosa que se transforma en espíritu vengativo<sup>97</sup>. Los motivos por los que Komachi es atormentada por su ex amante son los mismos que tradicionalmente se achacan a las mujeres, los celos provocados por una pasión no correspondida. Esta inversión de patrón tradicional parece inexplicable y única en el nō, y aquí reiteramos que ambas obras fueron escritas por Kannami expresamente para el teatro y no como adaptaciones de obras literarias.

La escena de la posesión en *Kayoi Komachi* es una de las más emocionantes en el nō. Fukakusa, que ha muerto una noche antes de consumar su unión con Komachi, mimetiza la última visita nocturna, para luego intentar unirse definitivamente a ella. Entonces toma una

---

<sup>94</sup> Juego de palabras entre ri 理 (razones) y ri 里 (millas).

<sup>95</sup> En Waley, Arthur, *Op. cit.*, p.114.

<sup>96</sup> Existen dos obras donde se repite este esquema. *Kayoi Komachi* (*Komachi y las cien noches*) que trata de los intentos de Komachi por librarse del espíritu de Fukakusa, su antiguo pretendiente. Komachi le había impuesto como condición dormir cien noches seguidas a la intemperie en las afueras de su casa. El cumplió su promesa, sometiéndose a las lluvias y el sereno sin protestar, dejando una marca en un banco cada vez que iba. Pero en la última noche su padre murió y no pudo ir. Komachi le envía un poema burlón en el que ella misma se ofrece para hacer la marca restante.

Por su parte *Sotoba Komachi* es una disertación entre la poetisa, que representa la secta zen del budismo, que rechaza los convencionalismos budistas al no utilizar reliquias ni objetos de culto, y un sacerdote de la secta shingon. En la obra ella se sienta a descansar sobre una stupa budista y es reprendida por el sacerdote iniciando una discusión sobre el valor de las reliquias. Aunque aparentemente ella gana el debate, al final el espíritu de Fukakusa la posee y necesita de la ayuda e intervención de la stupa para librarse de él y salvarse a sí misma. El título de la obra encierra un juego de palabras “soto ba Komachi” 外場, “Komachi está afuera” y “sotoba” 卒塔婆 (stupa) “Komachi en la Stupa”.

<sup>97</sup> La mayoría de las representaciones de espíritus despechados por amores no correspondidos en el nō son de mujeres, a las que se iguala en su pasión con bestias lujuriosas. Un ejemplo paradigmático es *Dōjōji*, donde una mujer celosa metamorfoseada en serpiente persigue al monje puro y célibe que ha rechazado su amor.

copa de vino y la alza para brindar por su unión. Es en este momento en que alcanza un claro entendimiento de la transitoriedad de la vida y ambos se salvan: “Ono no Komachi y Fukakusa, el capitán, juntos han emprendido el camino de la budeidad.”<sup>98</sup>

Aquí lo interesante es que esto sucede mientras ella está poseída por el espíritu de Fukakusa, y es a través del cuerpo de ella que él también se logra salvar. Komachi expía en su cuerpo sus faltas (frivolidad, vanidad) y las de Fukakusa (apego, lujuria, deseos de venganza). Aunque no es la única que ha cometido errores ella es el chivo expiatorio. Es en este sentido que *Kayoi Komachi* es una pieza única. En los *mugen nō*, aunque se presente a los espíritus bajo apariencias ajenas, veladas, no se trata de posesiones, más bien es una forma externa bajo la cual dicho espíritu se logra manifestar, forma que se desvanece una vez que se conoce la identidad real del personaje. En *Aoi no Ue*, la princesa es víctima del espíritu celoso de su rival, pero no comparte su impureza, es el espíritu de Rokujō quien necesita ser guiado por el sacerdote, no Aoi. En cambio Komachi, al ser poseída por el espíritu de Fukakusa, logra no sólo salvarlo a él sino también a sí misma. Ella representa al artista escénico que logra purificar la impureza ajena, y mediante este acto, la suya propia.

#### **II.IV Otra vez la mimesis: Las malas acciones recreadas**

Uno de las primeras referencias a la mimesis asociada a la purgación de faltas la encontramos en *Nihon Shoki*, donde se narra el conflicto entre los hermanos Umasachi y Yamasachi<sup>99</sup>. El desenlace, es un combate en el que el vencedor Yamasachi, le envía las mareas a su hermano

---

<sup>98</sup> Keene, Donald, “Kayoi Komachi”, en *Twenty plays of the No theatre*, Columbia University Press, 1970.

<sup>99</sup> Mito del pescador Umisachi y su hermano menor el cazador Yamasachi. Un día intercambian sus armas. Yamasachi toma el anzuelo de su hermano y éste el arco y las flechas. El hermano menor pierde el anzuelo en el mar, provocando un conflicto. Hace varios intentos por resarcir a su hermano de la pérdida, pero éste insiste en que le devuelva el anzuelo original. Desesperado, Yamasachi va a la orilla del mar a lamentarse y es llevado milagrosamente al fondo del mar, al palacio del rey dragón. Yamasachi se casa con su hija y vive allí varios años. Al regresar a la tierra el rey le regala una joya que tiene el poder de controlar las mareas. Con ella, Yamasachi derrota a su hermano mayor: le envía las mareas y hace que Umisachi y su ejército sean arrastrados por las aguas y a última hora le salva la vida. Derrotado, el hermano mayor muestra su sumisión y agradecimiento realizando una serie de pantomimas ante el vencedor.

haciendo perecer ahogados a sus hombres. Tras su derrota, el hermano vencido realiza la pantomima del combate para demostrar su sumisión.

Entonces el hermano mayor tomó arcilla roja y tiñó su rostro y las palmas de sus manos y dijo: “He ensuciado mi cuerpo de esta forma, de ahora en adelante seré tu mimo para siempre.” Entonces alzó su pie y lo estampó en imitación a su doloroso ahogamiento. Cuando la marea cubrió su pie, hizo la adivinación del pie; cuando llegó a sus rodillas, alzó sus pies; cuando llegó a sus muslos frotó su cintura; cuando le llegó a los brazos, puso sus manos alrededor del cuello; cuando le llegó a las manos las agitó en el aire.

Y desde ese momento hasta hoy, continúa haciéndolo<sup>100</sup>

*Nihon Shoki* nos presenta una forma simbólica de ver la mimesis. En vez de usar el lenguaje verbal, Umisachi prefiere expresar mediante gestos su arrepentimiento, recreando las acciones del combate. Su representación mimética engloba un significado más total y profundo de lo que podría expresar mediante palabras.

El antropólogo R. G. Lienhardt<sup>101</sup>, al estudiar el significado del lenguaje gestual en el contexto de las ceremonias de pacificación de los miembros de la comunidad Dinka de África, plantea lo siguiente:

Parece que el gesto sin palabras era suficiente para confirmar, en el universo físico externo, una intención concebida de manera interna en la moral... La acción simbólica, de hecho, imita la situación total en la cual las facciones de un feudo saben que están incluyendo tanto su hostilidad como su disposición hacia la paz, sin las cuales la ceremonia no podría llevarse a cabo. En la representación simbólica de la situación, la pueden controlar, de acuerdo con su disposición a la paz, trascendiendo así en una acción

---

<sup>100</sup> ----*Nihongi, chronicles of Japan from the earliest times to A.D. 697*. London, G. Allen, 1956, p.413.

<sup>101</sup>Ver Lienhardt, Godfrey, *Divinity and Experience: The Religion of the Dinka.*, Oxford, University Press, 1961.

simbólica el único tipo de acción práctica (esto es, la continuación de la hostilidad) que para los Dinka constituye un estado de violencia.<sup>102</sup>

El *nō* es claramente heredero de este tipo de prácticas de representación. Un simbolismo similar encontramos en *Ukai* cuando el sacerdote le pide al espíritu del pescador que, para confirmar que es el mismo que conoció en vida, le escenifique los actos pecaminosos que llevó a cabo en vida “Actuaré ante vuestros ojos el pecado que me ata, la pesca con cormoranes<sup>103</sup> de aquellos días. Oh, ¡concededle vuestras plegarias a mi alma!”<sup>104</sup>

Otro aspecto interesante es que en muchas obras un mismo actor puede interpretar a más de un personaje en la misma obra. De modo que en *Matsukaze* el shite puede ser indistintamente la joven Matsukaze o su amante Yukihiro, a quien interpreta al colocarse su capa y sombrero. Pero como ambos están muertos, en realidad quien hace todas estas interpretaciones no es Matsukaze sino su espíritu errante. De modo que asistimos a “representaciones”, dietéticas o miméticas, dentro de la “representación general” que es la puesta en escena de *Matsukaze*. El hecho de que la acción, en vez de “ocurrir” frente al espectador, sea evocada, un mero recuerdo de días pasados, nos remite a una realidad donde se alternan dos dimensiones, la terrena y la de los espíritus.

Con respecto a las obras de guerreros incluyen al final una sección en la que los soldados que han muerto en combate recuerdan la batalla imitando los movimientos de la misma. Éste constituye el momento culminante de la obra. Como todos los *shura nō* son a su vez *mugen nō*, el momento de la re-presentación de las acciones del protagonista (que aquí se produce en forma de baile mientras el coro recita el texto que correspondería al shite), coincide con la revelación de la verdadera identidad de éste (*nochi shite*) Es un momento similar a una

---

<sup>102</sup> En Marra, Michelle, *op. cit.*, p. 143.

<sup>103</sup> Semejante a los pelicanos, el pescador les ata la parte baja de la garganta y así los echa al mar. Las aves agarran al pez pero no lo pueden tragar y el pescador los toma.

<sup>104</sup> Waly, Arthur, *op. cit.*, p. 131.

posesión, donde el actor/médium narra con todo su cuerpo la manera en que perdió la vida, y todo lo que hasta entonces se había dicho a medias (la identidad del protagonista, la manera en que murió) aquí es revelado de manera total, absoluta.

Más allá del valor mágico de la representación, su relación con la expiación de faltas constituye un elemento excepcional que la conecta una vez más con los rituales de purificación. Aquí es necesario repetir las acciones con el cuerpo, recrearlas, mostrarlas con todo detalle para que la expiación sea completa.

Otra interpretación a esta mimesis dietética está relacionada con el público del nō de la época. Si tomamos en cuenta que éste estaba mayoritariamente compuesto por soldados de distintos rangos, campesinos y monjes<sup>105</sup>, que asisten a una obra cuyo protagonista es un guerrero famoso, tal vez la parte más interesante para ellos será cuando éste se muestre como tal y tome las armas, narre su última batalla y escenifique el combate mediante danzas y canto.

---

<sup>105</sup> La nobleza, representada por el shogun y sus allegados y algunos invitados insignes, era un pequeño porcentaje del auditorio, mayoritariamente compuesto por gente del pueblo.

### Capítulo III Representaciones de impureza en el nō

A lo largo de este capítulo se ejemplificará con obras concretas representaciones de oficios contaminantes y otras formas de impureza en el nō. A lo largo del trabajo se han hecho referencias generales a algunas obras. Sin embargo, aquí se pretende abordar de manera más amplia este fenómeno, documentándolo a partir de los siguientes criterios de selección. En primer lugar analizaremos el shura nō, las obras cuyos protagonistas son guerreros, que en todos los casos son guerreros venidos a menos o caídos en combate. En segundo lugar, se analizarán algunas obras donde se representan oficios tradicionalmente considerados impuros, tales como la pesca, la caza, la jardinería y los oficios femeninos. A pesar de que tanto en el primero como en el segundo caso hay un denominador común que permitiría agruparlos, el carácter impuro de la actividad a la que se dedican, la relevancia social de la casta guerrera en esta época aporta una serie de matices al tratamiento de estos personajes que permite diferenciarlos de otras profesiones donde el prejuicio social es mucho más claro. Finalmente se analizarán obras donde el criterio de marginación, más que las profesiones propiamente, son los individuos que las realizan: personas con defectos físicos que se especializan en ciertas tareas y viven en zonas limítrofes.

Resulta irónico el hecho de que las obras de nō, devenido espectáculo del gusto aristocrático, se haya hecho eco desde un principio de los sectores desplazados de la sociedad. Y no podía ser de otra manera. Siendo los actores de origen marginal, los temas que hayan representatividad son justamente los conflictos de este sector de la población. La mayoría de los estudios sobre nō obvian su intención social, y resaltan sus valores espirituales y a su afán de trascender el mundo. Tal vez estos puntos de vista no estén del todo errados, y el objetivo último del nō sea justamente trascender el mundo de impurezas del que proviene y transformarlo, mediante la belleza estética, en un espacio purificado y purificador.

Un punto abordado en relación a la dicotomía contaminante/puro, y que pretendemos traspolar al contexto social del Japón medieval y sus divisiones por oficios, es el de la relación entre los entes marginados y los que cuentan con una legitimidad dentro de la comunidad. Esta relación está igualmente marcada por su carácter interdependiente, “la liminalidad implica que el que está arriba no podría estar arriba de no existir el que estuviese abajo, y el que está arriba debe experimentar lo que es estar abajo”<sup>106</sup> y este es un punto esencial que se aborda en numerosas obras de nō. Los temas recurrentes del *Heike Monogatari* se exponen siempre desde el punto de vista de los derrotados, los guerreros del clan Taira venidos a menos. Genji, el príncipe esplendente que ilumina la corte de Heian, aparece en el nō *Suma Genji* 須磨源氏<sup>107</sup> como el desterrado caído en desgracia. Komachi, Semimaru y Sakagami, personajes estos últimos de los que se hablará más adelante, son igualmente personas que caen de lo más alto a lo más bajo de la sociedad.

La diferencia entre estos dos mundos radica básicamente en el rol social y reconocimiento de sus miembros, pues paradójicamente están regidos por leyes semejantes. El mundo de la comunidad está marcado por el *status*, los sistemas de nomenclatura social, la propiedad y la heterogeneidad. Mientras que el mundo marginal o liminal aparentemente carece de *status*, de propiedad y es homogéneo. Sin embargo, el estudio de las estructuras de organización de muchas de las agrupaciones de artistas de sarugaku y otros oficios contaminantes de la época, arroja como resultado la existencia de una estricta estratificación de estos grupos sociales. Durante los tiempos de Zeami eran comunes las competencias entre actores (*tachiai* 立会い) en la que la compañía vencedora recibía un premio o era contratada por algún poderoso señor. El uso de las máscaras estaba restringido en un principio sólo a los

---

<sup>106</sup> Turner, Victor W, *op., cit.*, p. 104.

<sup>107</sup> *Suma Genji* narra el destierro de este príncipe a la bahía de Suma, lugar que desde la literatura de Heian se asocia a la soledad y la melancolía.

actores que tenían una autorización expresa y los gremios (*za* 座) controlaban determinadas zonas utilizando el poder y respaldo de los templos y santuarios a los que estaban afiliados. De este modo podían hacer que las funciones de los advenedizos fueran suspendidas y que la ley los castigara con la cárcel.<sup>108</sup>

Una cualidad que distingue a los individuos marginales que se representan en el *nō*, es que desde el punto de vista de la construcción de los personajes poseen una mayor profundidad psicológica que el resto de los que participan en la trama: el amor no correspondido, el odio impotente, el rechazo, la no aceptación, la muerte anónima son algunos de los conflictos que los son portadores. La contraposición está dada por el par *shite/waki*, donde el *shite* -excluido de la sociedad- encarna los sufrimientos del *samsara*; mientras que el *waki*-sacerdote representa la trascendencia del mundo y a la vez, el orden social, la legitimidad de la religión, la estabilidad social.

### **III.I Profesiones y oficios relacionados con la muerte: los guerreros**

Cuando en el período Tokugawa comienza la jerarquización del *nō* como arte representativo del shogunato y se divide en categorías según el tema de las obras, una de estas categorías es justamente la de *shura nō* u obras de guerreros. Estas piezas están basadas, en la mayoría de los casos, en la épica guerrera del siglo XII *Heike Monogatari* 平家物語, que narra la guerra entre los clanes guerreros Taira y Minamoto. Se cree que las representaciones de estas historias de guerreros tienen su origen en los recitadores del *Heike*, personas que se ganaban la vida contando las hazañas de los antiguos guerreros.

En estas obras lo característico es que los espíritus de los guerreros caídos en combate no hayan su descanso final, entiéndase la iluminación o el reencauce en el ciclo de muerte y

---

<sup>108</sup>Ver el estudio de Steven T. Brown sobre la institucionalización del *nō*, *Theatricalities of Power. The Cultural Politics of Nō*. Stanford, Stanford University Press, 2001, Cap. 1 y 2.

renacimiento, y están condenados a vagar por el mundo en la forma de espíritus vengativos. Por su profesión, los soldados estaban obligados a lidiar a diario con la impureza de la muerte y la sangre. Sus pasiones, los odios y resentimientos que se acumulan a lo largo de una vida de violencia, les impiden despedirse en paz del mundo y permanecen atados a la existencia anterior, llenos de deseos de venganza y de rencor.

### *III.I.I Atsumori*

Tomando como referente hechos históricos narrados en el capítulo “La muerte de Atsumori” de *Heike Monogatari*, se compusieron varias obras de nō en el período Muromachi inspiradas en este adolescente, casi niño, que muere en un combate desventajoso. La obra de Zeami parte de hechos ya consumados. Nos presenta al shite, el sacerdote Rensei, quien carga con la culpa de haber dado muerte a Atsumori y se ha convertido en sacerdote para rezar por salvación del joven. La obra se enfoca en el diálogo que se establece entre el sacerdote y un joven segador (mae shite) que posteriormente se devela como el espíritu de Taira no Atsumori. A través de este diálogo se narra la gloria y caída de los Taira, no sin cierto efecto moralizante de trasfondo budista. El desenlace es la reconciliación entre el espíritu vengativo de Atsumori y Rensei.

En Atsumori la salvación sólo es posible a través de la figura mediadora del sacerdote. Éste mismo, un antiguo guerrero, no ha encontrado otra forma de purgar sus faltas que convirtiéndose al sacerdocio. El espacio en que se desarrolla la acción son los campos de Ichi no Tani, donde se produjo la batalla final entre ambas facciones militares, el espacio donde se ha producido la muerte, un lugar desolado, alejado de las ciudades y al vida civilizada. Es allí a donde llega Rensei en busca de solaz. Pero hay algo más con respecto a Atsumori: si bien el joven (en este caso su espíritu) busca la salvación, igualmente Rensei necesita salvarlo. Ya en la entrada a escena el sacerdote exclama: “¡Ojalá encontrase a alguien de la familia de

Atsumori para rezar por la salvación de su alma!”<sup>109</sup> Rensei y Atsumori se necesitan mutuamente para poderse redimir.

### *III.I.II Yashima*

Las convenciones *shura nō* ofrecen pocas variaciones en cuanto al tratamiento de sus personajes. Lo más interesante de estas obras es la visión humanizada que presenta de los guerreros. En este sentido, *Yashima* es un ejemplo puntual de la desmitificación de los héroes de *Heike Monogatari*, pues se centra en uno de los personajes más populares del folklore japonés, Minamoto no Yoshitsune (1159-1189). Yoshitsune, hermano del fundador del primer shogunato, Minamoto no Yoritomo (1147-1199), ganó las tres batallas cruciales contra los Taira: Ichi no Tani, Yashima y Dan no ura. Como héroe romántico ha inspirado innumerables historias y romances. Enemistado con su hermano huye al norte, donde busca la protección de los Fujiwara de Hiraizumi, en la provincia de Mutsu, donde finalmente muere traicionado.

Yashima, donde Yoshitsune combatió con apenas cien hombres y derrotó a los Taira, es el escenario de esta obra de *nō* en la que su protagonista es el espíritu errante del héroe. El shite aparece primeramente bajo el aspecto de un pescador (*mae shite*) y lentamente revela a los peregrinos su verdadera identidad con toda la solemnidad que requiere: “el enviado de su majestad el emperador retirado, el Mariscal de Campo de las fuerzas Minamoto, Censor del Quinto Rango, Minamoto no Yoshitsune”<sup>110</sup>. Sin embargo poco a poco se va revelando como una persona débil y de un orgullo pueril. El momento crucial de la obra es cuando Yoshitsune narra como arriesgó su vida para rescatar su arco del las olas y evitar antes que sus enemigos lo encontraran y se burlaran luego de él. La idea del honor burlado es lo que lo retiene en el mundo en un estado deplorable de existencia fantasmal y el *shura nō* deviene un verdadero *nō* de *asuras*, demonios combatientes que no encuentran el reposo.

---

<sup>109</sup> Waley, Arthur, *op. cit.*, p, 23.

<sup>110</sup> Véase Tyler, Royall, *Pinning Wind, A Cycle of Nō Plays*, New York, Cornell East Asia Series, 1978, p. 56.

### III.II Otros oficios contaminantes

*Ukai*, “El pescador de cormoranes” es una obra paradigmática en cuanto representatividad de oficios impuros. En este caso es el de un pescador que utiliza cormoranes para pescar. La obra se desarrolla en una zona boscosa, cerca de las márgenes de un río. Allí dos sacerdotes en peregrinaje se encuentran con el espíritu de un pescador de pelícanos, a quien uno de los monjes conoce. Este se encuentra sufriendo por haber ocasionado la muerte a numerosas aves y peces y Yama, rey del infierno, no lo deja escapar. Solo la intervención de los dos sacerdotes peregrinos le permiten el perdón y consigue evadir el castigo. Igualmente en *Hagoromo* 羽衣, *El manto de plumas*, el protagonista es un pescador encuentra el manto de plumas de un ángel, y se niega a devolverlo hasta que éste no haya ejecutado para él una danza. El prejuicio contra su profesión se resume en las palabras del *tsure* cuando: “Hakuryō no atenderá a esta graciosa súplica, por el contrario su obstinación aumenta: desalmado como siempre he sido, yo, un pescador.”<sup>111</sup> Matsukaze y Murasame, las amantes de Yukihiro, son igualmente jóvenes que viven en la costa y tienen profesiones humildes.

El prejuicio social se manifiesta cuando el waki peregrino pide alojamiento para la noche y el *shite* se rehúsa debido a la humildad de su vivienda. En otra obra, *Ashikari* 芦刈 (El cortador de juncos) un matrimonio se separa por haber perdido su fortuna. La esposa va a la capital y prospera. Regresa para buscar a su esposo y éste, que se gana la vida humildemente vendiendo juncos, se esconde de la presencia de la esposa por temor a que lo vea en esta condición.

Los cambios y transformaciones sociales que se experimentan en Muromachi influyen de manera directa en los oficios que se ejercen y la forma en que son valorados. Veamos por ejemplo la jardinería. Los árboles estaban asociados a las antiguas concepciones kamistas que

---

<sup>111</sup> El *tsure* puede utilizar la primera persona y hablar en lugar del *shite*. En Tyler, Royall, *op. cit.*, p. 76.

los concebían como vehículos que comunicaban a la tierra con los kami. Posteriormente la jardinería pasa a ser una profesión asociada a templos y santuarios, tal y como se menciona en la lista de oficios de Muromachi que incluimos en el primer capítulo. En *Takasago* 高砂 (Los pinos), obra de orígenes marcadamente rituales, una pareja de ancianos cuida de dos pinos donde se cree habitan dioses, y luego se revela que los mismos ancianos son emanaciones divinas. Esta obra está considerada como una de las obras más antiguas pues está basada en una leyenda, de la que encontramos mención en *Manyōshū* 万葉集 (*Colección de las diez mil hojas*), considerada la primera compilación de poesía japonesa (siglo VIII).

Sin embargo, en las obras donde no hay un antecedente literario claro y los autores tienen una libertad creativa se refleja un prejuicio hacia esta profesión, que en Muromachi es considerada degradante por cuanto lidia con la suciedad. Esto se pone de manifiesto en *Aya no Tsuzumi* 綾の鼓 (*El tambor de damasco*), una obra donde un viejo jardinero es cruelmente burlado por una dama del palacio donde trabaja y de la cual se ha enamorado. El jardinero se suicida y regresa como onryō en un intento de venganza, hasta que finalmente perdona a la dama. *Koi no Omoni* 恋の重荷 (*La carga de amor*), de argumento similar, narra la venganza de un jardinero despechado a quien una mujer de alta posición ha rechazado.

Una categoría aparte la constituyen los oficios femeninos. Es significativa la presencia de personajes femeninos relacionados con el mundo del arte y específicamente la interpretación. Komachi, Izumi Shikibu y otras prestigiosas poetisas de Heian algunos de los personajes recurrentes. Las llamadas entretenedoras públicas o shirabyoshi son otra de las presencias significativas en el nō. Las mujeres también formaban parte activa de las profesiones contaminantes. Ellas estaban doblemente asociadas a la impureza debido a la asociación a que se le asociaba con la tentación carnal. El tratamiento de la mujer en el nō habla de una pérdida

de protagonismo social que la afecta de manera directa. La mujer había jugado desde épocas antiguas un papel fundamental en la religión, pero con la llegada del budismo pasó a un segundo lugar y cedió su puesto al hombre, que tenía amplias preferencias para ocupar puestos en la estratificada jerarquía religiosa. Este desplazamiento se hace evidente en la obra *Aoi no Ue* 葵上, donde la chamanesa Teruhi es incapaz de exorcizar a la princesa y sólo un monje budista logra salvarla. La posición precaria de las mujeres que ejercían el arte de la composición poética y el baile de manera itinerante, es descrita en la colección de las llamadas canciones modernas (*imayō* 今様) del *Ryōjin hishō* 梁塵秘抄 (*Canciones que hacen bailar al polvo*) del siglo XII. En su mayoría eran consideradas prostitutas y dependían de la protección de algún señor para sobrevivir. Su profesión de entretenedoras había estado durante mucho tiempo relacionada con los oficios funerarios, donde eran las protagonistas, pero perder al ser desplazadas se convierten en simples y mundanas entretenedoras o prostitutas que brindan servicios que podían cubrir desde favores sexuales hasta la interpretación de baile y el canto. Por lo general aparecen como mujeres que llevan una vida nómada, como en el episodio de la vida del monje Genshin 源信 (942-1017), probablemente ficticio, donde se encuentra con una bailarina que baila y canta *imayō* para él.

Como un eco de esta situación, las mujeres artistas del *nō* aparecen en posiciones desfavorables, como las desterradas que han perdido el favor en la sociedad. En *Hanagatami* 花筐 (*La cesta de flores*) se narra la historia del príncipe Ōatobe y su amante Teruhi. El abandona su retiro en provincia para subir al trono y le envía a Teruhi una carta y una cesta de flores despidiéndose de ella. Años más tarde, siendo el emperador, se encuentra admirando los arcos cuando una anciana demente se acerca con una cesta de flores en la mano. Es Teruhi, enloquecida por su amor que tiene la esperanza de volverlo a ver. Se reencuentra y felices, él

la lleva de nuevo al palacio. La historia parece resumir la de los artistas escénicos que, una vez desplazados del palacio, como los asobi-be que pierden el favor real, logran finalmente reinsertarse en la sociedad.

### **III.III La discapacidad física y los oficios relacionados**

Una de las primeras alusiones a la discapacidad física la encontramos precisamente en *Kojiki*. Tras su ritual de matrimonio, Izanagi e Izanami consuman su unión y ella es la primera en expresar el placer sexual. Por este motivo, se explica más tarde, es que el primer hijo de la unión no tiene huesos, es un amasijo de carnes al que llaman “niño-sanguijuela”. Sin dudarlo mucho, ambos padres lo echan al mar en una balsa de común acuerdo.

La incapacidad física aparece aquí como producto de las culpas de los padres, y la solución está en separar a los seres imperfectos de la sociedad. Como el niño sanguijuela que es echado al mar, las personas con defectos físicos eran segregadas en Muromachi debido a este tipo de prejuicios en su contra. No tenemos una base clara de en qué consistía concretamente la razón de este prejuicio, parece ser un simple rechazo a lo diferente, a lo defectuoso, y a aquellos individuos que no podían valerse del todo por sí mismos. El tema de personas con defectos físicos que se excluyen de la comunidad escondiéndose de la vista pública es frecuente en el nō. En *Kagekiyo* 景清 atribuida a Zeami, un antiguo guerrero al quedar ciego se exilia voluntariamente a las montañas, afeita su cabeza y se dedica a pedir limosna.

Como no podían realizar los mismos oficios que los demás, y parece ser que quedaron relegados a una serie de profesiones en las que llegaron a especializarse, constituyendo especies de gremios. Una de esas profesiones parece haber sido la de los músicos ambulantes, en particular la de los intérpretes de laúd. Se cree que algunos de ellos eran considerados

sacerdotes que habían renunciado a su ministerio y se habían dedicado a vivir de las limosnas que les proveía su arte.

### *III.III.I Semimaru*

Como obra teatral *Semimaru* 蝉丸 es imprescindible a la hora de analizar el problema de la impureza dentro del sistema imperial. Un dato interesante es que durante el período Taisho (1912-1926) la representación de *Semimaru* fue prohibida. La historia de un vástago imperial que había nacido con defectos físicos y devenido músico mendigo no era del agrado de los defensores del orden imperial que buscaba exaltar como pocas veces antes en la historia de Japón la figura del emperador, en especial cuando el propio emperador, Yoshihito, era cuidadosamente mantenido alejado de su pueblo y de la vista pública en general por tener defectos físicos.

La historia de Semimaru, el hijo ciego del emperador Daigo que es abandonado por órdenes de su padre en las montañas de Ōsaka con su laúd por compañía, debido a su imperfección física, es bastante conocida, si bien ha sufrido diversas transformaciones con el paso del tiempo. En algunas historias aparece simplemente alusión al “hombre loco de Ōsaka”, un músico ciego que poseía grandes secretos sobre arte de la música. Se creía que los músicos de la corte iban a aprender de él a las montañas de Ōsaka, un lugar entonces de difícil acceso. También es conocido como el patrón de los músicos ciegos del laúd (*biwa hōshi* 琵琶法師), creándose una especie de línea genealógica fantástica entre él y los posteriores músicos, que lo consideran patrón de su arte.

En japonés, el nombre Semimaru consta de dos caracteres. El primero es el de *semi*, 蝉 cigarra, y *maru* o *maro* 丸, que se usa de manera independiente para objetos redondos. En el

período Nara era usado como segundo elemento en los nombres masculinos. En Heian, se añade a los nombres propios como mote, y es probable que tuviera connotaciones peyorativas de clase desde que se usaba para los animales, como es el caso del perro Okinamaro que aparece en el *Makura no sōshi* de Sei Shōnagon. Ohnuki-Tierney afirma que este es un nombre común entre los *senmin*<sup>112</sup>. Como muchos de estos eran artistas, no es de extrañar encontrarlo en uno de los más famosos poetas del *Manyōshū*, Kakinomoto-no Hitomaro, quien llevaba una vida itinerante.

Existe una versión de Zeami para *nō* de la leyenda de Semimaru<sup>113</sup>. En ella aparece como el cuarto hijo del emperador Daigo, ciego de nacimiento, que por órdenes de su padre es abandonado en las montañas de Ōsaka. Los sirvientes cambian sus túnicas principescas por el *mino* de los campesinos<sup>114</sup> y se marchan. La única compañía que le queda al joven es la del laúd que ha llevado consigo. Atraída por la música del laúd, aparece Sakagami 逆髮. Ella es la princesa, hermana mayor de Seminaru, y al igual que él tiene un defecto físico: como su nombre lo indica, el cabello le crece al revés. Luego de reunirse y contarse sus mutuas penas, ella parte y ambos hermanos se despiden llorando.

### III.III.II La purificación

El hecho de que Semimaru haya sido expulsado del palacio por su propio padre, como más adelante se revela en la obra, se debe a esta imperfección física. Desde tiempos antiguos existía el prejuicio en Japón contra personas con defectos físicos. En la extensa mitología del *Kojiki* encontramos que la pareja dividida de procreadores, Izanami e Izanagi, debido a un error

---

<sup>112</sup> Ohnuki-Thierney, *op. cit.*, p. 76.

<sup>113</sup> Semimaru está basada en la leyenda india del príncipe Kunala, que debido a una intriga de su madrastra es obligado por su padre el rey a marcharse del palacio real. El joven sin protestar se exilia en una lejana provincia. Haciéndole creer que es una orden de su padre, la madrastra le envía una carta donde le exige sacarse los ojos. Ciego y desvalido, el joven sale a vagar acompañado de su laúd. Un día su padre, de recorrido por esas tierras, lo reconoce al oírle tocar las melodías que el mismo le había enseñado, se reconcilian y los ojos del joven son milagrosamente restaurados.

<sup>114</sup> Especie de sobretodo de paja que se colocaba por encima de la ropa para protegerse de la lluvia.

cometido durante la ceremonia de matrimonio<sup>115</sup>, conciben un hijo defectuoso, el “niño sanguijuela”, al que echan sin mayores escrúpulos al mar. Aquí el niño es claramente el expiatorio de las faltas de sus padres.

En el caso de *Semimaru*, de Zeami, se explicita que Semimaru no carga con las culpas ajenas sino las que él mismo cometió en una vida anterior, y se deja bien claro que su padre, el emperador Daigo, no ha hecho más que cumplir con su deber filial porque de ésta forma (abandonándolo a una vida dura) le permitirá purificar su mal karma y renacer posteriormente sin defectos. Cuando los sirvientes critican al emperador por su falta de piedad, el joven Semimaru les contesta que: “Es su plan para purgar la carga de mi pasado y ahorrarme sufrimiento en la próxima vida.”<sup>116</sup> Semimaru es lanzado a un espacio marginal donde los subordinados pasan a ocupar una posición preeminente, semejante a los rituales mágicos donde los gobernantes deben asumir la posición de súbditos. Las características distintivas de la liminalidad, según Turner, son la inversión de las relaciones sociales de obediencia y mando, la obediencia y el silencio, (ente liminal como *tabula rasa* en la que se inscribe el conocimiento y la sabiduría del grupo) y la continencia sexual<sup>117</sup> Semimaru puede verse como la objetivación de estas cualidades.

Como sacerdote supremo del país, el emperador simbolizaba la pureza absoluta. El tennō Daigo, a quien se atribuye la paternidad de Semimaru y Sakagami, fue considerado como un emperador especialmente ejemplar. A su pureza se contraponen sus dos hijos llevan en su cuerpo la marca de la impureza.

---

<sup>115</sup> Al consumar la unión, Izanami es la primera en expresar el placer sexual, en vez de dejar que sea Izanagi (el varón) el que tome la iniciativa. Tras este intento fallido repiten la ceremonia “correctamente” y procrean un hijo sano.

<sup>116</sup> *Semimaru*, de Zeami, en Matisoff, Susan, *Semimaru, the Blind Musician of Japan*, New York, Columbia University, 1978, p.179.

<sup>117</sup> Turner, Victor W., *op., cit.*, p.112-113. A pesar de que Turner hace referencia a un contexto concreto (y tribal) algunas de las cualidades que atribuye a lo liminal pueden aplicarse de manera general.

Pero además de abandonarlo, el emperador ha ordenado que le sea afeitada la cabeza: “Eso significa que se convertirá usted en sacerdote. Un evento por demás afortunado”<sup>118</sup>, le explican los sirvientes. Semimaru tiene que purgar las culpas del pasado, y para eso nada mejor que convertirse en *biwa hōshi* y habitar en soledad las zonas limítrofes del monte Ōsaka, las zonas destinadas a los descartados de la sociedad. Siendo hijo del emperador, Semimaru representa la contaminación que ha calado la institución imperial y la necesidad de ésta de auto regenerarse a través de la amputación de uno de sus miembros.

#### **III.IV Rebeldía contra el orden social**

Tal vez sea arriesgado decir que el *nō* tenga una intencionalidad de protesta social, pero sí hay una presencia fuerte y significativa de individuos desplazados de su antigua posición. El tema de la caída en la jerarquía social es bastante frecuente, pero pocos son tan rotundos como el del personaje de Sakagami en *Semimaru*.

Sakagami, princesa y hermana de Semimaru, aparece como una mujer enloquecida. Su antigua vida en el palacio, llena de lujos y comodidades, contrasta fuertemente con la vida errática y miserable que lleva. Su historia es brevemente narrada: el cabello de la princesa crecía hacia arriba por más que lo peinara. Un día enloqueció y fue expulsada del palacio real. Desde entonces vaga por los campos, teniendo que sufrir las burlas de los campesinos. A diferencia de Semimaru, Sakagami no acepta la realidad. No está dispuesta a interpretar este rol pasivo y resignado y constantemente cuestiona su destino:

Sakagami: Soy una princesa, sin embargo he caído  
y me mezclo con la masa de gente común.

---

<sup>118</sup> Matissof, Susan, *op. cit.*, p. 180.

Mi cabello, que se alza por encima de mi cuerpo,  
se vuelve blanco al rozar las estrellas y la escarcha:  
¿El orden natural o al revés?  
Que asombroso que ambos vivan en mí.

-----

¿He de arrancarlo de mi cabeza, arrojarlo lejos?<sup>119</sup>

Durante la época Heian, era costumbre entre las mujeres de la corte dejarse el cabello lo más largo posible. Éste era un símbolo de belleza y estatus, y constituía uno de las más preciadas posesiones de la mujer. En el episodio de *Ukifune*, de *Genji Monogatari* los amantes de la protagonista lamentan como un acto irreversible cuando Ukifune corta su cabello para entrar a la vida religiosa.

En el caso de Sakagami, su cabello lejos de constituir un punto a su favor es su vergüenza. A pesar de ser princesa, ella no podrá casarse al tener este defecto, pero en lugar de resignarse y cortárselo, persiste en conservarlo. Es un personaje por naturaleza rebelde, y contrario a la costumbre entre las mujeres que no contraían matrimonio, no se afeita la cabeza ni ingresa a la vida religiosa para escapar al escarnio. Al igual que Komachi es una mujer que ha caído de lo más alto de la sociedad –la hija del emperador-, a lo más bajo: una pobre loca vagabunda que provoca la burla y el rechazo aún de los campesinos.

Esto contrasta con la resignación del hermano es rebelde, a ella no le interesa purgar sus faltas y no oculta su cabellera rebelde. En este sentido Sakagami se convierte en especie de renegada que no acepta siquiera este “espacio liminal”, definido ideológicamente por la aceptación del destino como forma de superarlo, de aprender de él y “purgar sus faltas”. Al rechazar las reglas del mundo marginal, intenta hacer valer las normas de la comunidad donde

---

<sup>119</sup> Matisoff, Susan, *op. cit.*, p. 181.

sí existe una clara diferenciación de *status*, la igualdad de rango del mundo liminal es para ella inaceptable.

La obra fue compuesta por Zeami, y curiosamente cuando él se refiere a ella en sus textos no la llama *Semimaru* sino *Sakagami*. En la obra ella es el *shite* (protagonista) y el es simplemente el *tsure* o acompañante. Al parecer un personaje como Sakagami era demasiado chocante o agresivo para ser considerado el personaje central que diera nombre a la obra y quedó *Semimaru* como título<sup>120</sup>. El hecho de que el protagonismo de Sakagami haya sido posteriormente disfrazado de esta forma pudiera ser indicativo de una intención de presentar a Semimaru, el hijo sumiso, como el verdadero modelo a seguir. Pero es significativo el hecho de que en tiempos de Zeami se permitiera la representación de esta obra tomando como personaje principal a una mujer marginada y rebelde.

---

<sup>120</sup> Tashiro, Keiichiro, *Yokyoku Semimaruni tsuite (Sobre el nō Semimaru.)* Tokio, Hikaku Bungaku Kenkyū, 1973, p. 14.

## Consideraciones generales

*La liminalidad, la marginalidad y la inferioridad estructural son condiciones en las que con frecuencia se generan mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte. Estas formas culturales (...) incitan a los hombres a la acción a la vez que a la reflexión.”<sup>121</sup>*

Las ideas de purificación y contaminación no deben ser entendidas como inmutables y rígidas, sino como concepciones que mutan y se transforman en su largo devenir. De este modo, a la impureza original de la muerte y la sangre humanas se añaden los prejuicios contra quienes mantienen contacto con animales muertos, los que realizan labores de limpieza en la sociedad y finalmente, hacia los que se ocupan de la remoción mágico-simbólica de la impureza en su acepción más general, categoría en la que entran las artes escénicas.

La transformación que sufre en el período Muromachi no es equivalente a la pérdida de estos elementos rituales vinculados a la eliminación de la impureza. Más bien se produce una contextualización de esta idea de purificación a la realidad socio-política en que estratos marginales tratan de legitimarse dentro de la comunidad. Es decir que el *nō* actúa como agente de limpieza ritual, en cuyo locus vital por excelencia, la puesta en escena, se expían las faltas de individuos que pretenden ascender en la escala social, y que para ello necesitan “purificarse” de su pasado.

El *shura nō*, subgénero que surge justo en este momento, responde precisamente a la necesidad de la clase guerrera de apuntalar su posición en un contexto donde su misma naturaleza, el ser guerrero, está íntimamente vinculado a la idea de la contaminación de la muerte, del acto condenable de quitar la vida ajena. Los guerreros de Muromachi, que buscan ser cada vez más cortesanos y menos guerreros, encuentran una representatividad idealista en las obras teatrales que los representan bajo una imagen de sensibilidad artística no conocida

---

<sup>121</sup> Turner, Victor W., *op. cit.*, p. 113.

hasta entonces en las artes japonesas. Personajes como Atsumori, que va al combate con los dientes elegantemente pintados de negro según la usanza de la corte y toca la flauta la noche antes de ir al combate o Tadanori, quien tras su muerte regresa como espíritu errante porque no puede superar el dolor de que su poema, incluido en una antología imperial, no llevara su nombre. Los guerreros-artistas sufren por haber muerto en combate, cuando este debía ser motivo de orgullo.

Las otras representaciones de impureza frecuentes en la época representan valores que se contraponen simbólicamente a la figura del guerrero: personas con limitaciones físicas, que no pueden valerse por sí mismos y vinculados por sus “oficios” y modo de vida a los entretenedores/artistas (poetas, bailarinas, “cortesanías”). Semimaru es un ejemplo de la pérdida de estatus, de este gekokujō donde todo está al revés y, precisamente por ser un miembro de la familia imperial, simboliza la nobleza de los artistas callejeros a los que tampoco se reconoce su valor, desposeídos de aquello que por naturaleza les corresponde. La alta presencia de artistas ambulantes en las obras habla elocuentemente del fenómeno de ascenso y nuevo protagonismo social de este estrato social en Muromachi. Si bien no existen personajes con la relevancia que tendrá después, por ejemplo, Sen no Rikyū<sup>122</sup>, esta es la época en que se gestan los estrechos lazos entre los artistas y los hombres poderosos del país, y donde se implanta el mecenazgo artístico como una práctica de legitimación social y construcción simbólica de la imagen del poder.

Con la consumación del nō como género representativo de la élite guerrera, a partir del mecenazgo de los Ashikaga, el oficio de actor comenzará a ser revalorado hasta convertirse en un arte legítimo y respetado en siglos posteriores con el shogunato Tokugawa. De este modo, el nō tiene un doble papel: no responde solamente a los intereses de la clase en el poder, sino

---

<sup>122</sup>千利休, (1522-1591). Considerado el maestro de la ceremonia del té más influyente de todos los tiempos, en particular de su tradición, la wabi-cha. Vivió en Sakai, Ōsaka, y se convirtió en amigo y confidente del regente Hideyoshi. Se cree que Rikyū intrigaba y participaba en la política. Una enemistad con Hidetoshi lo obligó a cometer suicidio ritual (seppuku) a la edad de setenta años.

que, en consonancia con un momento histórico donde las barreras sociales se resquebrajan, legitima también su propia posición como arte y otras profesiones degradantes con las que comparte su origen marginal. Es por ello que sus conflictos con los de personas desplazadas que las profesiones vinculadas al entretenimiento, como bailarinas, poetas y músicos ambulantes, que aparentemente no tienen mucha relación con la clase guerrera, son tan frecuentes en sus obras. Es aquí donde estos dos polos se unen en un acto ritual que alcanza aquí una dimensión social, que se convierte en herramienta para la completa purgación y un nuevo comienzo, tanto para quines que la realizan, los actores, como para los que alcanzan, en el marco simbólico de la representación teatral, su completa redención.

## Anexo<sup>123</sup>

### Obras escritas por Zeami

<b>Título</b>	<b>Tratado en que se menciona</b>	<b>Oficios/acciones representados</b>
Aridōshi 蟻通	<i>Sandō</i>	Cuidador de santuario, poeta
Atsumori 敦盛	<i>Sandō</i>	Guerrero, monje peregrino
Ausaka Monogurui 逢坂物狂	<i>Sandō</i>	Músico ciego
Hakozaki 箱崎	<i>Sarugaku Dangi</i>	<i>No está en el repertorio actual</i>
Higaki 桧垣	<i>Sandō</i>	Ermitaño, bailarina
Kiyotsune 清経	<i>Sandō</i>	Guerrero
Koi no Omoni 恋重荷	<i>Sarugaku Dangi</i>	Jardinero
Oimatsu 老松	<i>Sandō</i>	Ancianos que cuidan árboles sagrados (jardineros)
Sanemori 実盛	<i>Sandō</i>	Sacerdote, guerrero
Tadanori 忠度	<i>Sandō</i>	Sacerdote, guerrero-poeta
Taisan Pukun 泰山府君	<i>Sandō</i>	Cuidador de árboles, bailarina celestial
Takasago 高砂	<i>Sandō</i>	Cuidador de árboles

---

<sup>123</sup> Según datos de Hare, Thomas Blenman, 1989, p. 44-47

Tōru 融	<i>Ongyoku Kuden</i>	Noble que ha perdido la fortuna
Unoha 鵜羽	<i>Sandō</i>	Pescador de cormoranes
Yorimasa 頼政	<i>Sandō</i>	Guerrero, sacerdote peregrino
Yōrō 養老	<i>Sandō</i>	Leñadores
Yumi Yawata 弓八幡	<i>Sandō</i>	Sacerdote

Obras que pueden ser consideradas de Zeami

Fujisan 富士山	<i>Sarugaku Dangi</i>	Oficial de la corte, pescadora
Fushimi 伏見	<i>Sarugaku Dangi</i>	No está en el repertorio actual
Hanagatami 花筐	<i>Sarugaku Dangi</i>	Shirabyōshi
Hanjo 斑女	<i>Sarugaku Dangi</i>	Prostituta
Hōjōgawa 放生川	<i>Sarugaku Dangi</i>	Pescadores, sacerdote
Izutsu 井筒	<i>Sarugaku Dangi</i>	-----
Kinuta 砧	<i>Sarugaku Dangi</i>	-----
Kōya Monogurui 高野物狂	<i>Sarugaku Dangi</i>	Músico ciego
Minazukibarae (Misogigawa 御祓川)	<i>Go ongyoku no jōjō</i>	-----
Nishikigi 錦木	<i>Sarugaku Dangi</i>	Sacerdote peregrino

Nomori 野守	<i>Go on</i>	Yamabushi
Nue 鵜	<i>Go on</i>	-----
Saigyō sakura 西行桜	<i>Sarugaku Dangi</i>	Poeta
Sekidera Komachi 関寺小町	<i>Ongyoku kuden</i>	Poetisa
Semimaru 蝉丸	<i>Sarugaku Dangi</i>	Músico ciego
Senju 千手	<i>Go on</i>	Guerrero, shirabyōshi
Suma Genji 須磨源氏	<i>Sarugaku Dangi</i>	Sacerdote peregrino
Taema 当麻	<i>Go on</i>	-----
Tsuchi guruma 土車	<i>Sarugaku Dangi</i>	Sirviente
Ukon 右近	<i>Sarugaku Dangi</i>	Sacerdotes peregrinos, mujeres que recitan poemas.
Yashima 八島	<i>Sarugaku Dangi</i>	Sacerdote, guerrero

### Obras revisadas por Zeami

Ashikari 芦刈	<i>Go on</i>	cortador de juncos
Funabashi 船橋	<i>Sandō</i>	amantes separados
Kashiwazaki 柏崎	<i>Sarugaku dangi</i>	-----
Kayoi Komachi 通小町	<i>Sandō</i>	poetisa, guerrero

Matsukaze 松風	<i>Sandō</i>	pescadoras, poeta
Michimori 通盛	<i>Sandō</i>	guerrero
Shunnei 春栄	<i>Go on</i>	guerrero
Tango monogurui 丹後物狂	<i>Sandō</i>	vagabundo enloquecido
Ukai 鵜飼	<i>Sarugaku dangi</i>	pescador, sacerdote peregrino
Ukifune 浮舟	<i>Sandō</i>	-----
Unrin'in 雲林院	-----	poeta

#### Obras de autoría incierta que menciona Zeami

Aoi no Ue 葵上	<i>Sarugaku dangi</i>	exorcista
Eguchi 江口	-----	entretenedora
Kōya shōnin 高野聖人	<i>Sarugaku dangi</i>	-----
Mimosuso 御裳濯	<i>Nōhon sanjū goban</i>	campesino
Murogimi 室君	<i>Nōhon sanjū goban</i>	entretenedoras
Naniwa 難波	<i>Nōhon sanjū goban</i>	jardineros
Obasute 姨捨	<i>Sarugaku dangi</i>	(anciana abandonada)
Sumiyoshi monogurui 住吉物狂	<i>Nōhon sanjū goban</i>	-----

Tamura 田村	<i>Nōhon sanjū goban</i>	<i>shikinin</i> de templos
Tomonaga 朝長	<i>Nōhon sanjū goban</i>	guerrero
Yamauba 山姥	<i>Sarugaku dangi</i>	bailarina

## Bibliografía

- Ages ago: thirty-seven tales from the Konjaku Monogatari collection*. Cambridge, Mass, Harvard University. 1959
- Araki, James T., *The Ballad Drama of Medieval Japan*, University of California, Berkeley, California, 1965
- Barucha, Rustom, *Theatre and the World. Essays on Performance and Politics of Culture*. Manohar Publications, New Dehli, 1990
- Blacker, Carmen, *The Catalpa Bow. A Study of Shamanistic Practices of Japan*, Unwin Hyman Limited, London, 1989
- Brazell, Karen, *Twelve plays of Noh and Kyogen theaters*, N. J.: East Asian Program, Cornell University, Ithaca, 1988
- Brown, Steven, *Theatricalities of Power: The Cultural Politics of Noh*. Stanford University Press, 2001
- Chifumi, Shimazaki, *Restless Spirits from Japanese Noh Plays of the Forth Group*, Cornell East Asia Series, Volume 76, 1995
- *Engi shiki: procedures of the Engi Era*, Sophia University, Tokyo, 1970
- Eliade, Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Fondo de Cultura Económica, 1976
- Etsuko, Terasaki, "Wild words and specious phrases: kyogen kigo in the Noh play Jinen Koji." En "*Harvard Journal of Asiatic Studies*", v.49. 1989, p. 519-52
- Keene, Donald, *Twenty plays of the No theatre*, Columbia University Press, 1970
- Kenny, Don, *The Kyogen book: an anthology of Japanese classical comedies*, Japan Times, Tokyo 1989
- Goff, Janet Emily, *Noh drama and the Tale of Genji: the art of allusion in fifteen Noh plays*. N.J.: Princeton, New Jersey, 1991

- Grossberg, Kenneth Alan, *Japan's renaissance: the politics of the Muromachi Bakufu*. Cambridge, Mass. Council on East Asian Studies, Harvard, 1987
- Hall, John Whitney, *Japan in the Muromachi age*. Los Angeles, Calif.: University of California. 1977
- Hare, Thomas Blenman, *Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo*, Stanford University Press, Stanford, California, 1989
- Harrison, Jane, *Prolegomena to the study of Greek Religion*. Meridian Books, New York, 1957
- Inuora, Yoshinobu, *A history of Japanese theater: Noh and Kyogen*. Yokohama: Kokusai Bunka Shinkokai. 1971
- Kim, Yung-Hee, en *Songs to make the dust dance : the Ryojin hisho of twelfth-century Japan*, University of California, Berkeley, California, 1994
- Klein, Susan Blakeley, "When the moon strikes the bell: Desire and Enlightenment in the Noh play Dojoji." en *The Journal of Japanese Studies*. v.17, 1991, p. 291-322
- Kojiki, record of ancient matters*, Traducido por Basil Hall Chamberlain, Rutland, Vt, C.E. Tuttle, 1981
- Kusano, Eisaburo, *Stories behind Noh and Kabuki plays*. Tokyo News Service. Tokyo.1962
- Law, Jane Marie, "Religious Authority and Ritual Puppetry. The Case of Dokumbo Denki" en *Monumenta Nipponica*, v.47, no.1, 1992
- Lim, Beng Choo, *Kanze Kojiro Nobumitsu and Furyu Noh : a study of the late Muromachi Noh Theatre*, UMI Dissertation Services, 1997
- Marra, Michele, *Representations of Power: The Literary Politics of Medieval Japan*. University of Hawaii, Honolulu, Hawaii, 1993
- Matisoff, Susan, *The legend of Semimaru, blind musician of Japan*, Columbia University, New York, 1978

- Matsuoka, Shinpei, *Chūsei geinō wo yomu. (Leer las artes escénicas medievales.)* Iwanami Seminar Books, Tokio, 1983
- Morley, Carolyn Anne, “Transformations, Miracles and Mischief: The Mountain Priest Plays of Kyogen” en *Monumenta Nipponica* v.49, n.1, 1994, p. 123-125
- Nihongi, chronicles of Japan from the earliest times to A.D. 697*, Rutland, Vt., C.E. Tuttle, 1972
- Nippon Gakujutso Sinkōkai, *The Noh drama: Ten plays from the Japanese selected and translated by the Special Noh Committee*. Rutland, Vt.: C.E. Tuttle. 1960
- Norito: a translation of the ancient Japanese ritual prayers*. Traducción de Philippi Donald L. Princeton N.J., Princeton University, 1990
- Rimer, Thomas, *On The Art of the Noh Drama: The Mayor Treatises of Zeami*. Princeton, N.J., Princeton University Press. 1984
- Ohnuki-Tierney, Emiko, *The Monkey as Mirror: Symbolic Transformation in Japanese History and Ritual*, Princeton University Press, 1987
- Ortolani, Benito, *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press, Princeton, 1990
- Pinnington, Noel J, “Invented origins: Muromachi Interpretations of “Okina Sarugaku” en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London v.61 n.3, London, 1998, p. 492-518
- Rath, Eric Clemence, *Actors of Influence: Discourse and Institutional Growth in the History of Noh Theater*, UMI Dissertation Services, 1998
- Rath, Eric Clemence, “Legends, Secrets and Authority: Hachijō Kadensho and Early Modern Noh.”, en *Monumenta Nipponica*, v. 54, n. 2, 1999, p. 169-194
- Raz, Jacob, “The Actor and his Audience. Zeami’s View on the Audience of the Noh” en *Monumenta Nipponica* v.31 n.3, 1976, p. 251-274

- Rimmer, Thomas, "Taema: a Noh Play Atributed to Zeami" en *Monumenta Nipponica* v.25, n. 3/4. 1970, p. 431-445
- Sakai, Kasuya, *Introducción al Noh: teatro clásico japonés*. Instituto Nacional de Bellas Artes. México.1968
- Stock, Brian, *The implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton University Press, Princeton, 1983
- Terasaki, Etsuko, "Is the courtesan of Eguchi a Buddhist metaphorical woman? A feminist reading of a Noh play in Japanese medieval theater" en *Women's Studies*.v.21, n.4, 1992, p. 431-56
- Tsubaki, Andrew T, "Zeami and the Transition of the Concept of Yugen: A Note on Japanese Aesthetics", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* v.30, n.1. 1971, p. 55-67
- Turner, Victor W., *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus, Alfaguara S.A. Madrid, 1988
- Tyler, Royal, "The Noh Play Matsukaze as a Transformation of Genji Monogatari", en *Journal of Japanese Studies* n20, n.2, 1994, p. 377-422
- Tashiro, Keiichiro, *Yokyoku Semimaruni tsuite (Sobre el nō Semimaru.)* Hikaku Bungaku Kenkyū, 1973
- Tyler, Royall, *Granny Mountains. A Second Cycle of Nō Plays*. East Asia Program, Cornell University, 1978
- Tyler, Royall, *Pining Wind. A Cycle of Nō Plays*. East Asia Program, Cornell University. 1978
- Ueda, Makoto, *Literary and Art Theories in Japan*, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, 1967
- Ueda, Makoto, *The old pine tree, and other Noh plays*. Lincoln, Neb. University of Nebraska,1962

-Waley, Arthur, *The Noh Plays of Japan*. Charles E. Tuttle Company, Tokio, Japan, 1976

-Yamaguchi, Masao, "The Dual Structure of Japanese Emperorship" en *Current Anthropology*. v.28, n. 4, 1987