

EL CONCEPTO DE LA FLOR EN LA LITERATURA JAPONESA

Kayoko Takagi
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: Este artículo analiza el concepto de *hana* (la flor) en la cultura japonesa y, en particular, en la literatura japonesa. El ancestral fenómeno de contemplar el cerezo en flor (*hanami*) y el arte tradicional de arreglar las flores (*ikebana*) son ejemplos que reflejan la atención especial que otorga el pueblo japonés a las flores. La literatura japonesa recoge en toda su extensión este amor a la naturaleza de los japoneses hasta crear una filosofía singular sobre el concepto de la flor.

ABSTRACT: This article presents an analysis of the concept of *hana* (the flower) in Japanese culture and, particularly, in the Japanese literature. The ancient phenomenon of contemplating the cherry blossoms (*hanami*) and the traditional art of flower arrangement (*ikebana*) are examples that reflect well the special consideration rendered to the flowers by Japanese people. The Japanese literature brings together in all its extension this love for the nature of the Japanese, to the extent of creating a singular philosophy about the concept of the flower.

PALABRAS CLAVES: *Ikebana, wabicha, sakura, teatro Nō, yūgen, hana.*

KEY WORDS: *Ikebana, wabicha, sakura, Noh theatre, yūgen, hana.*

1. LA PALABRA *HANA* Y LAS FLORES

Flor en japonés se dice “*hana*”. En la lengua japonesa la palabra *hana* se usa con mucha frecuencia y con distintas acepciones. Por ejemplo, las que vemos en el jardín son flores de las plantas. El arte de las flores *ikebana* se compone de dos palabras: *Ikeru* -dar vida y arreglar- y *bana*, que en realidad es *hana* con una variación fonética en la primera consonante “h”. La palabra se traduce como un arte que da vida a las flores. A tal definición se podría objetar diciendo que las flores poseen vida por sí solas y no necesitan a nadie que les dé más vida. No obstante, los artistas de *ikebana* piensan y sienten que pueden darles otro tipo de vida.

ikebana se compone de diferentes elementos de igual importancia; a saber, las ramas, las hojas, el agua, el contenedor o el recipiente que se utiliza, pero el elemento que finalmente determina la totalidad del arreglo es, principalmente, la flor. Su forma, su color, su tamaño, su posición dentro de la estructura global del arreglo constituyen el centro de la obra. Por eso mismo, se realiza con mucho esmero el acto de colocar las flores en su sitio.

La expresión “hacer vivir las flores” suena artificial o como un intento de dominar la naturaleza que estuviera subyugada a la voluntad humana. Sin embargo, el sentido verdadero de esta expresión es más bien el de una convivencia o una interacción positiva entre el ser humano y la naturaleza. El *ikebanista* sabe muy bien qué es lo que debe hacer con cada planta que coge en sus manos porque previamente existe una cuidadosa observación y diálogo con ella. Se dice que en la jardinería *Zen*, las piedras del jardín seco mandan al creador que las coloque en su sitio. Algo parecido ocurre con las flores de *ikebana*. Las flores poseen una vida estética que ordena a los que las tocan colocarlas donde ellas demandan.

Los japoneses sienten una fuerza misteriosa de la naturaleza que puede estar representada por una simple margarita nacida en el borde de un camino. Esa pequeña flor puede ser una, pero también es la que está allí y evoca la existencia de cientos de otras detrás de ella. Para explicar este fenómeno tanto religioso como filosófico voy a relatar una famosa anécdota sobre el fundador de la ceremonia del té llamada *wabicha*, Sen no Rikyū¹. Vivió en el siglo XVI protegido por el gran señor feudal Hideyoshi Toyotomi, que llegó a unificar el país tras sangrientas guerras civiles que duraron casi un siglo.

Hideyoshi mantuvo durante mucho tiempo una relación de amistad y respeto por la personalidad y por el arte de Rikyū. Su gusto, por una parte, se resume en un materialismo extremado hasta tal punto que mandó construir un pabellón del té cuyo interior estaba totalmente cubierto de pan de oro y todos los utensilios de la ceremonia tenían que ser de oro. Por otra parte, y al contrario, su procedencia humilde le hacía comprender la expresión de una estética sumamente espiritual donde todo sobra y todo

¹ 1522-1591. Maestro del té que fundó la escuela *wabicha*. Fue maestro espiritual de Hideyoshi pero terminó su vida por la orden de éste mismo.

Esta anécdota está narrada en 茶話指月集 [Chawashigetsu-shū, 1701] de Kusumi Ason, maestro del té del período Edo.

MURAI, Yasuhiko (2004), 千利休 [Sen no Rikyū], Tokio, Kodansha.

es redundante. Las dimensiones de una habitación para la ceremonia del té son mínimas y lo que podemos llamar adornos se limitan a una caligrafía o un cuadro vertical junto a un pequeño *ikebana*, símbolos potentes de la estación y el ambiente que la rodean.

Se cuenta que Hideyoshi era un hombre listo pero soberbio y cruel. Como todos los que consiguen el éxito a base de su propio talento y su empeño, tenía una enorme confianza en sí mismo. Sin embargo, había una persona a su lado que podría ser su maestro estético y espiritual, Rikyū. Rikyū como maestro del té le enseñaba el camino del té. Diríase que el Hideyoshi todopoderoso sentía verdadera admiración hacia la persona de su maestro.²

Hideyoshi oye un día que el jardín de la casa de Rikyū está lleno de flores de dondiego de día. Se trata de una planta rara para la época y la noticia llama poderosamente la atención del gran señor. Manda un mensajero a Rikyū pidiendo que organice una ceremonia del té para contemplarlas. Sus deseos son órdenes. Rikyū le responde inmediatamente y le invita a su pabellón de la ceremonia del té.

Al llegar Hideyoshi a su casa, en contra de su deseo, no ve ninguna flor de dondiego de día. Extrañado al principio e irritado y furioso al final, entra agachado por la puerta pequeña del pabellón. La minúscula habitación está perfumada con el incienso y con una luz tenue que pasa a través de la ventana cubierta de papel de arroz. Cuando levanta la cabeza para incorporarse, ve en frente una flor de dondiego de día colocada a propósito para crear ese instante dramático. Todo el enfado de Hideyoshi se desvanece. Es exactamente lo que le había apetecido ver. Una sola flor que resume toda la belleza del jardín florido. Rikyū había ordenado previamente cortar todas las flores del jardín menos una para la ocasión.

Para un corazón sencillo es triste ver que corten las flores en su plenitud. Pero para un esteta que sabe convertir todos los detalles de la vida cotidiana en algo sublime, no hay duda en sacrificar muchas por una sola flor. Dicho de otra manera, prefiere ocultar las flores para que la única sobreviviente adquiera más belleza y más razón de existir. Todo el arte de Rikyū encuentra el fundamento en el intento de la captación verdadera de la naturaleza, la naturaleza que es siempre cambiante y que no se deja asir. La habitación del té es como si fuera el ojo del tifón, el punto de quietud absoluta en el centro del violento movimiento del aire.

² KUWATA, Tadachika (1981), 千利休 [Sen no Rikyū], Chukoshinsho 610, Tokio, Chuokoron.

Volvamos a la palabra *hana*, que presenta diferentes significados tanto en el lenguaje coloquial como en el escrito. En japonés se suele decir de alguien que “tiene la flor”. Esta expresión se refiere tanto a la belleza física como al talento especial de una persona que no deja indiferente a otras. Aquí *hana* significa algo atractivo e interesante de un ser humano. Otra acepción relacionada con ella es llamar al *culmen* de la belleza o del arte *hana*. Es decir, se compara el proceso de floración de la planta con el de la vida humana o de una carrera profesional. Encontramos muchos ejemplos de esta metáfora en la literatura, y me atrevo a afirmar que seguramente, no sólo en la japonesa sino también en la de otros países.

Sin embargo, las palabras japonesas que se componen con la palabra *hana* revelan el grado de atención que los japoneses sienten por este fenómeno de la naturaleza. La novia en la boda se llama *hanayome*, *la novia de la flor*; los fuegos artificiales en japonés son *hanabi*, *flor de fuego*. *Hanami*, *contemplación del cerezo*, es una de las fiestas tradicionales más populares de Japón y el empeño de los japoneses para organizar esta fiesta es casi religioso.

Al decir “casi religioso”, tenemos que referirnos a una fiesta budista que se organiza a principios de abril, en plena primavera³. Se trata de adornar la imagen de buda con todas las flores de la estación para venerar el alma de las flores que fueron cortadas para decorar el altar a lo largo del año. Aunque la fiesta se celebra en los templos budistas, el espíritu de sentir la muerte de las flores es casi animista. La religión autóctona de Japón es el *shinto*, cuyo fundamento religioso se basa en la apreciación de la comunión del hombre con la naturaleza. Se trata de una sensibilidad hacia el entorno natural que rodea al hombre y, en el seno de esta naturaleza, el ser humano quiere vivir en paz con todos los elementos externos. Las flores se aprecian, se miman, se respetan y se arreglan. A través de ellas percibimos que existe una simbiosis entre el hombre y la naturaleza. Para los ojos cultivados, las flores del *ikebana* presentan una estética singular. La vida cortada deliberadamente de las flores expresan una existencia de vitalidad concentrada en ese limitado curso de su vida.

2. HANA EN LA LITERATURA

³ La fiesta se denomina *Hanae* y se celebra en el templo budista Yakushiji de Nara desde el siglo XII. Cf. Yoshida Mitsukuni et al, *Japan Style*, Kodansha International, Tokio, 1980. pp. 39,149.

En la literatura japonesa, las menciones a las plantas y a las flores son frecuentes desde la primera colección de poemas de la historia llamada *Man'yōshū* (del siglo VIII). *La colección de diez mil hojas* es la traducción del título e indica el número de poemas que se pretendía compilar en él.⁴ La hoja se interpreta en este caso como pieza de poema o palabra. Según Antonio Cabezas, traductor de la colección al español, aparecen 157 plantas o árboles en *Man'yōshū*⁵. La afición japonesa de incorporar elementos de la naturaleza en la poesía se detecta desde esa edad temprana. Un poema del autor más representativo de la época, Hitomaro, dice⁶:

En la primavera, yerto ya el invierno,
cogí una flor, la miré mil veces,
y dije: “La quiero”.

El inicio de la primavera tiene un significado especial en la cultura japonesa que se basa en el cultivo de arroz. La palabra *haru*, *la primavera*, tiene una estrecha relación con *hana*, *la flor*. El deseo de que termine ya la época del frío y de las nieves, causantes de una paralización del crecimiento y de la vida, hace que la gente desee aún más la llegada de la primavera. El poeta se encuentra en un campo donde sopla el viento del este y observa las hierbas sin escarchas y los rebrotes de nuevas hojas que pregonan la llegada del buen tiempo. De pronto, coge en su mano una de las pequeñas flores silvestres del campo y la mira. La mira mil veces, dice el poema. Con toda su capacidad intelectual y emocional mira la flor y dice: “La quiero”. La interpretación literal puede ser que el poeta toma la flor como símbolo de la primavera y le expresa su aprecio y amor como una acción que da rienda suelta al sentimiento, tras largas esperas durante el duro invierno. No obstante, se puede ver en los mismos versos un solapamiento de la emoción amorosa que ha querido añadir Hitomaro. En este caso, el último verso podría ser, en vez de “La quiero”, “ Te quiero”. La flor representa la figura femenina que ve el poeta en ella. El expresar el querer a través de una descripción de escenas naturales era una tendencia notable en la creación lírica japonesa a lo largo de la historia.

⁴ Hay otras teorías que interpretan el título como 10.000 años o generaciones. En realidad están compilados en total unos 4,500 poemas en total.

⁵ CABEZAS GARCÍA, Antonio (1980), *Manioshu. Colección para diez mil generaciones*, Madrid, Poesía Hiperión, p. 24.

⁶ *Ibidem*. P.62.

El trato que da Hitomaro a la primera flor de la primavera tiene su eco en el poema de Bashō⁷ (del siglo XVII), 1000 años más tarde:

Cuando miro con todo cuidado
veo cómo florece la *nazuna*
en el seto⁸

Aun salvando la distancia de los dos poetas y sus ideales poéticos, vemos una coincidencia fundamental. La cuidadosa observación de la flor le ofrece a los poetas la sensación de integrarse con ella y ser la misma flor, es decir, aprender de ella el misterio de la vida y finalmente fundirse con la naturaleza. Sin esta sensibilidad auténticamente japonesa es difícil entender la filosofía de la vida que ocultan los poemas japoneses.

Saigyō es el nombre de un poeta del siglo XII que es considerado uno de los tres más grandes del poemario japonés junto con Hitomaro y Bashō. Sus poemas dedicados a la flor del cerezo y a la luna son tema de educación general para cualquier japonés. Quizás el poema más famoso de Saigyō es irónicamente el compuesto a su muerte:

Dios quiera que
me muera al pie del cerezo
en plena flor
bajo la luna llena
de primavera⁹

Parece que pide mucho al cielo al final de su vida. Un bonzo asceta que se desprende de todo lo material nunca pudo prescindir de su corazón sensible a la belleza de la naturaleza. Dice que ojalá pudiera terminar sus días debajo de un cerezo en flor contemplando la plenitud de la luna en un cielo primaveral. La noche placentera en la que la luz de la verdad búdica y el espíritu de la naturaleza embargan el cuerpo cansado y envejecido del peregrino para llevarle a la Tierra Pura.

⁷ Matsuo Bashō (1644-1694).

⁸ KOJI, Nakano (1996), *Felicidad de la pobreza noble*, Madrid, Ediciones Maeva, p. 189.

⁹ Recogido en *Sankashū* (hacia 1175) una colección de poemas *waka* de Saigyō. La traducción es mía.

Saigyō fue un *samurai*, guardia imperial en el palacio, pero a los 22 años se hizo monje budista de la escuela Shingon (Palabra Verdadera) y se echó a andar como un peregrino. Compuso muchos *waka* a lo largo de sus viajes inspirados en la soledad del viaje y las emociones sobre las escenas de la naturaleza. Su mundo poético influyó decisivamente en las obras de Bashō, el poeta más grande del género *haiku*.

En la literatura clásica de Japón es un entendimiento preestablecido que la palabra *hana* signifique por antonomasia *la flor de cerezo*. Sabemos que la técnica de abreviar las expresiones en pocas palabras es una característica importante de la lengua japonesa y también de la literatura japonesa. En el caso del *waka* son cinco versos¹⁰, 31 sílabas, y en el del *haiku*, tres versos con sólo 17 sílabas. En tan pocos vocablos hay que meter todo lo que siente el poeta. Podemos entender que se trata de una literatura densa que exige gran concentración de los sentidos. De esta manera, han nacido muchos recursos literarios para duplicar o triplicar el significado de las palabras.

Para la gran mayoría de los japoneses no es nueva la obsesión por la flor del cerezo. No en vano el *sakura*, tanto la flor como su canción, son el símbolo de la nación. El clima templado con humedad y el suelo de tierra ácida son dos elementos que favorecen la existencia del cerezo en todo el territorio del país, y su belleza y fragancia siguen atrapando la atención del pueblo entero.

El cerezo, la flor del cerezo
cubre sin fin
el cielo de marzo
¿Será la calina o la nube?
La fragancia se desprende.
Vámonos, vámonos a contemplar
las flores del cerezo¹¹

En el mundo espiritual de la edad antigua se creía que las flores del cerezo derramaban el elixir de la vida a su alrededor y que, a la vez, espantaban a malos

¹⁰ Aquí usamos por conveniencia la palabra “verso” pero en la estructura de *haiku* o *waka* no existe este concepto sino un ritmo, o mejor dicho, una prosodia compuesta de tres y cinco partes.

¹¹ Traducción mía de la canción *Sakura*, la más conocida de la composición japonesa en el mundo.

espíritus. Posteriormente, además, se acostumbraba a predecir la cosecha de arroz por la buena o mala floración del cerezo.¹² Así, la gente estaba siempre pendiente de cuándo y cómo florecía el cerezo, al igual que ahora. Esta creencia y el gusto ancestral por la belleza de la flor del cerezo está patente en el fondo de la creación poética japonesa. Saigyō, un bonzo budista de rama esotérica, en lugar de elegir la flor de loto como objeto de su meditación para alcanzar la iluminación, elige el cerezo, la flor autóctona de su tierra.

Del monte Yoshino

pensarán que desciendo

cuando la flor de cerezo termina

pensarán que desciendo¹³

Los que conocen mi amor por la flor pensarán que abandono el monte Yoshino si no hay más flores que ver. Pero no voy a salir de aquí porque la visión del cerezo en flor dentro de mis ojos me sigue atrayendo con más fuerza que la belleza de las verdaderas. Declarar que la imagen virtual del cerezo no deja tranquilo al poeta es un paso más allá del simple aprecio de la belleza visible. Se detecta aquí el reflejo del ejercicio espiritual budista que enseña a ver el secreto de la iluminación en todo lo que rodea al ser humano hasta en lo invisible. La percepción correcta de la poesía japonesa pasa por este intento de captar lo sublime en cualquier fenómeno de la vida. El resultado es que tanto las palabras como las descripciones son sumamente sencillas pero la esencia de su encanto está solamente reservada para aquellos que saben de antemano lo que significa este tipo de visión filosófica del mundo.

Aunque cronológicamente es anterior a la aparición de Saigyō, la colección oficial de poemas *waka*, llamada *Kokinshū*¹⁴, nos ofrece un desarrollo diferente del sentido de la flor en la literatura japonesa. Es la época de una cultura brillante de la corte imperial y los poetas de renombre, tanto hombres como mujeres,

¹² NISHITUNOI, Masahiro (1979) 民族芸能入門 (*Introducción a las artes dramáticas*), Tokio, Bunken shuppan, pp.24-26, 130-133.

¹³ Cf. Nota 9. La traducción es mía.

¹⁴ *Kokinwakashū* (colección de poemas de ahora y del pasado), 905.

compusieron innumerables poemas *waka*. En comparación con la época de *Man'ōyshū*¹⁵, la tónica general vuelve a ser mucho más intimista y elegante, propia de la clase noble dedicada plenamente al sentido estético de las cosas. La flor en plenitud empieza a evocar el lado contrario del deleite y el placer de la belleza. Los poetas de la época describiendo las escenas de una naturaleza hermosa cantan a la melancolía y la tristeza de la evanescencia de la vida. El sentido de la fugacidad y la mutabilidad de todo lo relacionado con la vida empieza a ocupar el centro de la preocupación humana. Aunque está viendo la flor en su momento de magnitud, el corazón del poeta no puede evitar el sentimiento anticipado por su triste final.

En día de primavera
cuando la luz del cielo
brilla cálida,
¿por qué se derraman las flores
con el corazón inquieto?¹⁶

Se trata de uno de los poemas más conocidos de la citada colección y resume de manera excelente el tono general de la obra. El poeta pasea entre las ramas del cerezo en flor en un día de primavera. No hay viento ni lluvia que amenace. La tranquilidad del ambiente es absoluta. Sin embargo, el corazón del poeta está inquieto al pensar que los pétalos que se van cayendo poco a poco terminarán dejando las ramas sin flor. Todo lo hermoso tiene su fin y no hay nada que escape a esta suerte. El poeta reprocha tímidamente a la flor preguntando por qué tiene prisa en derramar sus pétalos. Esta personificación de la flor es la misma técnica que hemos visto en los dos primeros poemas del principio. La intranquilidad del poeta se solapa con el fenómeno natural de la flor, como si la flor supiera entender la inquietud del poeta.

Ver la tristeza en la alegría, sentir la muerte en la vida y dotar de calma al movimiento constituyen la dualidad del valor estético de la cultura japonesa. Los artistas japoneses buscan el equilibrio en esta dualidad, en otras palabras, en la fusión de los elementos opuestos. Seguramente la expresión que explica mejor este intento

¹⁵ La primera colección de poemario japonés compilada hacia 759.

¹⁶ Poema de Ki no Tomonori en *Kokinshū*. Traducción es mía.

estético sería *yūgen*, el concepto principal de la época dorada de la cultura japonesa, el período Muromachi (s.XIV-s. XV).

Yūgen, en su origen taoísta, significaba algo que está colocado a tanta profundidad que no nos deja ver ni entender. El concepto varía bastante según el contexto pero al igual que el ideal central de Muromachi, lo entendemos como “misterio, oscuridad, profundidad, elegancia, ambigüedad, calma, tristeza y fugacidad”. Son todos valores que han determinado de manera fundamental el atractivo de esta cultura.

El fundador del estilo del teatro Nō, que hoy día entendemos como tal, se llama Zeami. Vivió en la última mitad del siglo XIV y la primera mitad del siglo XV y su vida se podría comparar con la de Rikyū, ya que desarrolló sus actividades artísticas bajo el inestimable mecenazgo del *shōgun* de la época. Fue a la vez actor y dramaturgo y escribió varios tratados sobre el arte de la representación, entre los cuales el más famoso es *Fūshikaden*¹⁷. El título original significa *La transmisión de la Flor sobre el estilo del arte del Nō*, aunque *Fūshi* literalmente quiere decir *la figura del viento*, mucho más poético.

Zeami cita tres conceptos fundamentales del arte del teatro Nō. A saber, el concepto de *hana*; el concepto de *yūgen* y el concepto de *monomane*, literalmente *la imitación*. Dejaremos para el final el concepto de *hana* como elemento central de su teoría y veremos a continuación los significados de *yūgen* y de *monomane*.

Zeami aplicó el concepto de *yūgen* al teatro Nō y llegó a afirmar que todos los estilos de este arte deben tener los valores que representa *yūgen*, que puede ser garbo, brillantez, encanto, gracia, etc. Las piezas que escribió formaron un tipo de teatro Nō que se denominó *Mugen-nō*, en el que la línea divisoria entre la realidad y el sueño se presenta ambigua y la belleza etérea de los espíritus se intercala con los personajes.

Monomane, *imitar la realidad* es el principio de todo arte dramático. Zeami recuerda a los que aprenden el arte de Nō que no se olviden del espíritu del comienzo. Saber imitar bien la apariencia de un viejo, una mujer o un guerrero es el reto de

¹⁷ Zeami, *Fūshikaden* [Trad. Javier Rubiera e Higashitani Hidehito], Trotta, Madrid, 1999.

cualquier actor del teatro Nō. La palabra Nō incluso proviene de un carácter que significa *imitar las figuras y formas*. El arte de Nō, en suma, consiste en manifestar correctamente la apariencia física de los personajes y, a la vez, su belleza elegante, interior, es decir, *yūgen*.

Dice en el capítulo VI de su tratado:

“Aunque parece fácil conocer en el Nō [la distinción entre] “lo fuerte”, “*yūgen*”, “lo débil”, y “lo rudo”, [...] hay muchos actores débiles o rudos por no conocerla de verdad. Ante todo hay que saber que en todas las imitaciones, cuando hay falsedad en ellas, la actuación resulta ruda o débil. Esta frontera [entre lo falso y lo no falso] no se podrá distinguir por medio de un esfuerzo mediano. Es una cosa que hay que reflexionar y conservar en el fondo del corazón.

[...] si se concentra únicamente en la imitación, se mete de lleno en el papel y no hay falsedad, la actuación no será ni ruda ni débil. Además, cuando es más fuerte de lo que debe ser, será particularmente ruda. Y cuando se pretende actuar con más suavidad que el estilo de *yūgen*, eso será particularmente débil.”

18

Vemos que *monomane, imitar la realidad*, tiene un sentido mucho más trascendental de lo que la palabra “imitación” nos sugiere hoy día. Cuando con el arte de imitar, un actor consigue meterse en el papel de lleno, ya no existe la falsedad de la imitación y adquiere el atractivo que representa *yūgen*.

Zeami escribió el tratado para transmitir la Flor del arte de Nō y otorgó la máxima importancia a explicar el sentido de la Flor. Entonces, ¿qué es esta Flor de la que tanto habla? El concepto de *hana* visto por Zeami es el momento del florecimiento del arte en el actor, arte que sorprende y entretiene al espectador. Afirma que el actor de Nō tiene la Flor cuando tiene 14 y 15 años, pero esa Flor no es verdadera sino que es algo que el talento del joven actor deja entrever inconscientemente. El sentido de la Flor

¹⁸FŪSHIKADEN, Zeami (1999), [Trad. Javier Rubiera e Higashitani Hidehito], Madrid, Trotta, p. 149

se va intensificando a medida que avanza la edad del actor, con la constante práctica de las piezas diferentes. Cuando llega a los cincuenta años,¹⁹ la Flor del actor que ha aprendido y representado la variedad de los estilos a lo largo de toda su vida será algo incuestionable frente al arte de los más jóvenes. Zeami ve incluso la belleza física en la representación de su padre arrugado por la vejez.

En el capítulo tercero del tratado contesta a la siguiente pregunta:

“Pregunta: Al ver estos artículos de enseñanza [se entiende que] conocer la Flor en el Nō es lo primero de todo. Es importante. Y al mismo tiempo es difícil de comprender. ¿Cómo se debe considerar esto?”

Respuesta: Conocer la Flor pertenece a la etapa de alcanzar el secreto de este camino. Lo que se considera “problema difícil” o “cosas secretas” apunta a este único objetivo. Las generalidades sobre la Flor ya están explicadas detalladamente en los artículos de práctica y de imitación. Las cosas como la Flor temporal, la Flor de la voz y la Flor del garbo se ven a los ojos de la gente, pero como son flores que brotan en la naturaleza, por eso pronto llega la hora de deshojarse. Por tanto no son eternas y la fama dura poco tiempo. Por otra parte, la Flor verdadera puede florecer o deshojarse según la libre voluntad del actor. Si es así esa flor se mantendrá por mucho tiempo [...]

En primer lugar, deben aprenderse, distinguiéndolos bien y grabándolos en el corazón, los artículos de la práctica año por año desde los siete en adelante y los diversos tipos de imitación, [...] será, por decirlo así, la semilla de la flor. Es decir, si se quiere conocer la Flor, primero hay que conocer la semilla. La flor será el corazón y las semillas serán las técnicas.”²⁰

En otro capítulo Zeami habla de una cuestión fundamental de la estética japonesa. Dice “Hay que saber que la Flor debe ser guardada en secreto. Si está oculta

¹⁹ Cincuenta años era la medida común de la expectativa de la vida del hombre en la Edad Media japonesa.

²⁰ FŪSHIKADEN, Zeami (1999), [Trad. Javier Rubiera e Higashitani Hidehito], Madrid, Trotta, pp.125-126.

existe la Flor. Si no saben guardar el secreto ya no existe la Flor”. Se podría interpretar de varias maneras el sentido de estas frases. Pero lo que llama la atención es la aparente contradicción que nos recuerda las famosas preguntas filosóficas de la religión Zen. Ver lo invisible y oír lo que no se oye. Se requiere una concentración espiritual para percibir lo que la materia no transmite a simple vista.

Las piezas que escribió Zeami dan vida a los fantasmas y a los espíritus que en el mundo real ya habían desaparecido, pero su existencia en el escenario nos transporta al mundo ilusorio que sigue tan real como el otro. En otras palabras, sus obras del Nō, en la profundidad del sueño, sirven de alegoría para explicar la visión del mundo real. En muchos aspectos de la cultura japonesa vemos este intento de utilizar el fenómeno material para expresar espíritus etéreos e invisibles. Por eso mismo, el fin último de los artistas japoneses ha sido siempre captar la esencia que está oculta dentro del objeto.

Las flores que se arreglan por las manos de un *ikebanista*, la flor que representa el amor a la naturaleza de los japoneses, las flores que se derraman causando el dolor en el corazón del poeta, la flor como símbolo de lo bello y lo efímero y, por último, la Flor como esencia del arte dramático.

Hemos visto hasta aquí, el concepto de la Flor que ocupa un lugar singular dentro de la cultura japonesa. Y si la literatura es el fiel reflejo de lo que piensa y siente un pueblo, podemos afirmar que en el caso de la japonesa es útil parar a pensar y reflexionar sobre lo que transmiten las flores.

BIBLIOGRAFÍA

CABEZAS GARCÍA, Antonio (1980), *Manioshu. Colección para diez mil generaciones*, Madrid, Poesía Hiperión.

FŪSHIKADEN, Zeami (1999), [Trad. Javier Rubiera e Higashitani Hidehito], Madrid, Trotta.

NAKANO, Koji (1996), *Felicidad de la pobreza noble*, Madrid, Ediciones Maeva.

NISHITUNOI, Masahiro (1979), 民族芸能入門 (*Introducción a las artes dramáticas*), Tokio, Bunken shuppan.

KUWATA, Tadachika (1981), 千利休 [*Sen no Rikyū*], Chukoshinsho 610, Tokio, Chuokoron.

MARAI, Yasuhiko (2004), 千利休 [*Sen no Rikyū*], Tokio, Kodansha.