

[fuente: *La Ratonera*, no. 31, enero 2011, pp. 47-54]

1

En el contexto de las concepciones estéticas tardo-medievales en Japón, concepto estrella se hace el de *yūgen* (ch. you-xuan 幽玄), desde su elaboración teórica en el comentario sobre poética *Koraijū teishō* 古来風体抄 (c. 1201) de Fujiwara no Shunzei (1114-1204), donde el vocablo presenta ya tempranamente su fuerte vinculación con el esoterismo de la escuela de budismo Tendai. Herederos de Shunzei, Kamo no Chōmei (1156?-1216) y Fujiwara no Teika (1162-1241) tomarán vías diferentes en la recepción del concepto. Por su lado, Chōmei tomará el aspecto meditativo de *yūgen*, como representante que es de una estética budo-daoísta de tipo religioso-eremítico. Es decir Chōmei opta por el componente de sabiduría que conlleva la transmisión del concepto desde Shunzei. Mientras que por su parte Teika, heredero de la estética cortesana y representante de la sensibilidad poética de la corte, recoge fielmente el componente de refinamiento, elegancia y sutilidad que también se incluye en este concepto-matriz. Se trata de dos aspectos de la estética del “misterio” en *yūgen*: el misterio de lo ignoto que sólo intuimos y percibimos mediante un entrenamiento cognitivo, no al alcance del conocimiento cotidiano, y por otro lado el “misterio” como la cualidad sutil que percibimos en el objeto estético y lo vincula a nuestro deseo. Dos componentes de una misma erótica, la del saber y la de la belleza.

Y en el contexto de la estética del teatro *nō*, tenemos también la recepción de ambas líneas derivadas del *yūgen*. Es Zeami (1363-1443) quien recoge la línea estética de Teika, y elabora un *nō* refinado y “misterioso,” sensual. Y es su yerno, discípulo y sucesor, Konparu Zenchiku (1405-1470?) quien dará un importante giro a la concepción de la representación y formación del actor de teatro *nō*, poniendo el énfasis en la transmisión del *yūgen* como un modo de saber esotérico, en la línea legada por Chōmei en su obra de comentario estético *Mumyōshō* (1212 無名抄) (Lavelle 1997). Con raíces en los clásicos del daoísmo, Laozi y Chuangzi, como rasgo conceptual de la inaprehensibilidad del dao, de aquí pasó al budismo madhyamika de la línea de Nagarjuna y su comprensión meta-conceptual del vacío, incorporándose finalmente al budismo de meditación Tendai. En la poética del *yūgen*, Chōmei hace hincapié en el valor de síntesis expresiva en que un término o un poema hace visible lo invisible por medio del signo, mediador o interfaz entre ambos planos de la realidad, entre ambos mundos (Lanzaco 2003).

Zenchiku ha escrito dos tratados fundamentales, la serie de teoría del *nō* (*nōgakuron* 能楽論) sobre los “seis círculos”, a la que pertenece “Rokurin ichiro no ki” 六輪一露之記 (1455, con su secuela en “Rokurin ichiro no kichū” 記注, 1456), y *Meishbukushū* 明宿集, un tratado de saber esotérico sobre la deidad Shukujin, de inspiración en las enseñanzas de la escuela Kegon. El primero de los tratados (“Ki” y “Kichū”), consiste en una reelaboración de las enseñanzas secretas transmitidas directamente desde Zeami, sobre la práctica del *nō*. Las circunstancias personales y familiares que favorecieron la transmisión de Zeami a Zenchiku, casado con su hija y adoptado parcialmente por la familia Kanze, nos son en parte conocidas. Sirva de referencia el texto que aparece en la obra *Kyakraika* 却来花 (1433) de Zeami:

Por supuesto, el estilo del cabeza de la compañía Konparu es básicamente correcto y éste puede ser que sea capaz de conservar nuestra tradición, pero por el momento no parece probable que se haga un gran actor. Quizá con la edad su potencial madure y se convierta en un actor muy hábil con un estilo propio. No obstante, como no espero vivir para verlo, ¿quién podrá transmitirle el sello de la maestría? Con todo, Motomasa [hijo de Zeami, recién fallecido] le ha permitido a Konparu ver uno de nuestros tratados secretos más importantes, sin duda porque piensa que no hay nadie más que pueda conservar el nombre de nuestra escuela en las generaciones futuras. (en Thornhill, 17).

Zenchiku fue educado artísticamente por el propio Zeami, manteniendo una correspondencia personal cuando el maestro marchó al exilio en la isla de Sado. Zeami murió en 1443, ya sin duda alguna sobre la sucesión de Zenchiku, teniendo así éste pleno acceso a los tratados secretos de la escuela. Zenchiku asume con total responsabilidad su posición de heredero artístico de Zeami, y en consecuencia en los “Rokurin” muestra una escrupulosa fidelidad a las enseñanzas del maestro (ver Keene 1999). Precisamente es Zenchiku quien aclara el concepto de “flor de retorno” (*kyakurai*) en Zeami, entendida por Konishi Jin’ichi como una vuelta de la estética del *ga* 雅 al *zoku* 俗, a partir de los tratados de los “seis círculos” (Konishi 1982, 1993).

Pero, como hemos visto, fidelidad al maestro no excluye la exploración de una línea que sin negar la tradición heredada, se aventura en un terreno no agotado por aquel. Así vemos en el concepto de *yūgen*, cuya primera aparición en tratados de estética japonesa procede del *Wakatei jussbu* 和歌体十種 (945?), atribuido a Mibu no Tadamine, quien lo define ya en su doble polaridad, estética de “misterio,” y conceptual de “profundidad.” Zenchiku menciona el término al inicio del “Rokurin”, en relación al primero de los seis círculos o esferas:

El primero, Círculo de la Longevidad, es la fuente fundamental de *yūgen* en el canto y la danza. (“Ki,” en Thornhill, 25)

Es el recipiente (*kei* 器) que todo contiene, la matriz del *yūgen*. (“Kichū,” en Thornhill, 44)

Estos tres círculos primeros [ver *infra*] son los más altos niveles, la esencia profunda del sentimiento sutil (*yūjō no gentei* 幽情の玄底), el espíritu de pureza de los Tres Círculos (*sanrin shōjō* 三輪清浄) [“Kichū,” en Thornhill, 46]

El modo de aparición de los personajes cuando entran a escena (*demono no tei* 出物の体), la forma redonda en que mente y materia se encuentran en armonía y el *yūgen*, todo esto contiene el Círculo de la Longevidad. Entonces comienza el canto. La vitalidad del sonido se eleva alta y fría, es el estilo de la blancura distante. Este es el Círculo de la Verticalidad. Habitar pacíficamente en esta mente, es decir alcanzar la plenitud, es descansar en el Círculo de la Residencia. Estos tres niveles son los más elevados, lo último en *yūgen*. Cada movimiento de la manga, cada estilo individual de ejecutar cada personaje, cada paso y cada nota del canto, esta es la fase en que todo ello reside pacíficamente, encarnando el *yūgen*. (“Kichū,” en Thornhill, 51)

Tratándose el primero de los círculos de un círculo vacío, Zenchiku, siguiendo a Zeami, inserta su interpretación del *yūgen* en un marco conceptual de filosofía budista, cuya terminología enlaza intencionadamente al sistema “rokurin” para darle legitimidad (ver Keene 1965-66). Así también la expresión “pureza de los tres círculos” es una cita de la concepción budista de la práctica de la limosna (ver Thornhill 46-47n). *Yūgen* reviste aquí ambos caracteres, de “sutilidad” o fuerza estética, y “profundidad” filosófica. Es precisamente el componente de *yūgen*, el que hace al arte del sarugaku 猿楽 (de interpretación del *nō*), ser una manifestación visible del reino invisible de la verdad. El actor encarna el *yūgen* en cuerpo, palabra y mente, siguiendo la enseñanza budista de la triple estructura del mundo habitado por el ser humano. *Yūgen* es la fragancia que emana de la actuación cuando el actor ha alcanzado la “pureza” en las tres dimensiones, siendo su cuerpo, palabra y mente expresión del cuerpo, palabra y mente del Buda, tal como enseña el budismo esotérico. Cuerpo, palabra y mente corresponden además a los tres primeros círculos del sistema de Zenchiku, “círculo de la longevidad” (*jurin* 寿輪), “círculo de la Verticalidad” (*shurin* 豎輪) y “círculo de la residencia” (*jūrin* 住輪) respectivamente. En la actuación representan el momento de silencio en que el actor entra en escena, el comienzo del canto y la danza. Estos tres círculos corresponden, según Thornhill, a los tres rangos supremos del arte del sarugaku en el sistema de nueve rangos (*kyūi* 九位) de Zeami. Éste los presenta en términos de una simbología de luz-oscuridad, característica del *yūgen*, y que es perfectamente aplicable a Zenchiku. Así, el primer

círculo muestra la unidad de ambos elementos y la superación de su relación como opuestos. El segundo círculo muestra su diferenciación con la irrupción del canto en escena, y el tercero muestra su relación armónica manifiesta en la danza.

Los tres primeros círculos del sistema “rokurin” son conocidos por su relación con *yūgen*, *jōsanrin* 上三輪 (los ‘tres círculos superiores.’ Ver Thornhill, 74-77). En el ensayo perteneciente a la serie “Rokurin,” titulado “Rokurin ichiro hichū” 秘注 (‘comentario secreto al rokurin’) [ver Doi, sobre la transmisión secreta en Zeami], que tiene carácter de compendio final, hallamos las siguientes referencias a *yūgen*:

Quien no conozca estos tres círculos no puede entrar en el reino del *yūgen*. (en Thornhill, 74)

En resumen, en nuestra profesión el fundamento del *yūgen* del canto y la danza deriva del logro supremo de la pureza de los tres círculos en las tres actividades de cuerpo, declamación y mente. Así se forma el espíritu de los seis órganos sensoriales (*rokekon* 六根), los Seis Círculos y la Gota de rocío. (en Thornhill, 167)

Y en la obrita referente al *yūgen*, titulada “*Yūgen sanrin*,” que explica los tres primeros círculos del sistema, hallamos la siguiente referencia:

En términos de la vía de aprendizaje representada por los seis círculos y la gota de rocío, considero los tres primeros círculos como el fundamento del *yūgen*. Incluso cuando se extiende a todos los estilos que incluyen personajes heterodoxos o demonios, si el arte propio está dotado del *yūgen* de los tres primeros círculos, se alcanzan las Tres Causas de la Naturaleza Búdica. (en Thornhill, 85)

Thornhill interpreta la diferencia entre el concepto de *yūgen* en Zeami y Zenchiku del siguiente modo: “Expresándolo sucintamente, *yūgen* para Zenchiku no es un estilo de actuación particular, la belleza grácil principalmente referida por el uso del término en los escritos de Zeami, sino una actitud *mental* cultivada por el actor” (Thornhill, 74). Los tres círculos hacen pues referencia a la consecución por parte del actor de los correspondientes estados mentales, basados en la filosofía Tendai de la meditación (*samādhi*). Así, en el primer círculo hemos referido la necesidad de alcanzar un estado mental que ha alcanzado el “*yūgen* de la no dualidad de mente y materia” (Thornhill, 75). El segundo círculo hace aparecer en el espectador la “sensación de un *yūgen* supremo” (*ibid.*), equivalente a la noción de *hana* en Zeami. A ello se añade el revestimiento discursivo de referencias continuas al universo budista, como es la coincidencia de la expresión “tres círculos” con la tríada budista de cuerpo, palabra y mente, mencionada arriba. Igualmente ocurre con el mundo simbólico del shinto. De hecho, para entender el universo intelectual de Zenchiku, hemos de partir del paradigma sincrético-eclecticista que domina el Japón del siglo XV. Nos referimos al paradigma religioso-intelectual del *Sanjyō ichi* 三教一致, que en tiempos de Zenchiku es un sistema referencial cruzado donde las mismas verdades se expresan en términos budistas, shintoístas y confucianos. Tal es el carácter de discurso que favorece el sistema de las cinco montañas del zen Rinzai, actuando el zen como catalizador de los diversas enseñanzas en su entrecruzamiento textual. Y más en particular dentro del discurso budista, Zenchiku logra entrecruzar zen, Tendai y Kegon en una unidad de doctrina coherente. Así, Thornhill hace referencia a los conceptos de “honestidad” y “sinceridad” propios del discurso shintoísta de la época, como relevantes para apreciar aspectos del *yūgen* de los tres primeros círculos. Una vez alcanzado el *yūgen* de los tres círculos el actor procede al círculo cuarto, el Círculo de las Formas, en que su interpretación se fundamenta en el *yūgen* logrado previamente.

En una obra posterior a los tratados “Rokurin,” con el título de *Shidō yōshō* 至道要抄 (1467), Zenchiku explicita un estilo de actuación como *yūgen-on* 幽玄音 (‘sonido *yūgen*’), a partir del estilo del canto. Zenchiku aquí identifica el *yūgen* con la budeidad, en el sentido de que todos los roles interpretados pueden mostrar *yūgen*, si contienen la suficiente capacidad de “penetración.” Con ello el *yūgen-on* se convierte en un estilo de *yūgen* “profundo” frente a otros estilos más amables, y

confirma la posibilidad abierta por Zenchiku para incluir estilos poco refinados, de tipo *monomane* 物真似, propios de las técnicas antiguas del sarugaku.

2

En la estética de los grados de interpretación de Zeami, destaca el filosóficamente cargado concepto de no-estilo (*mufū* 無風), que aparece en la obra *Kakyo* 花鏡 (1424).

Cuando se domina completamente el *nō*, cuando se llega a ser un actor de una habilidad extraordinaria, y así se accede al reino de la tranquilidad, el grado de lo sublime, cuando se pierde la más mínima conciencia de los movimientos en ejecución, cuando se exhibe el arte de quien ha alcanzado el rango de no-mente y no-estilo (*mushin mufū* 無心無風), ¿no es esto próximo a lo maravilloso (*myō* 妙)? (en Thornhill, 51n)

Zeami aquí equipara el concepto estético de no-estilo al concepto budista zen de no-mente. Es decir es un tipo de actuación que se consigue cuando se alcanza el vacío total en la mente, propio de la meditación zen, y así se logra acceder a un estilo de interpretación “sin forma” (*katachi naki sugata* 形なき姿). Por su parte, Zenchiku incorpora este concepto en “Kichū” del siguiente modo, en referencia al último círculo, del Vacío (*kuirin* 空輪):

Se torna en disminución y finalmente en no-estilo, conforme retorna al Círculo de Longevidad original.

.....

Cuando estas actuaciones [de los círculos anteriores] se han agotado, se actúa sin estilo u ornamentación (*mumon* 無文), mientras se irradia fragancia y luz. (en Thornhill, 51)

Zenchiku incorpora aquí el concepto de no-ornamentación, de la estética de lo sublime en Zeami, como característica del no-estilo. Conceptos (*mufū*, *mumon*) relacionados con el budista de no-forma (*mushiki* 無色), que aparece en el texto del “Ki.” Con el concepto de *mufū*, Zenchiku da un salto al terreno de la meta-estética y nos introduce en el reino filosófico de la no-mente y el poder liberador del inconsciente. De hecho, el primer tratado de los “seis círculos” (“Ki”) va más allá de un simple ensayo de estética o estilo, e incluye sendos comentarios al mismo de parte de un abad budista de renombre en la época, conocido como Shigyoku (1383-1463), y del representante de la intelligentsia *wagaku* en la corte, Ichijō Kanera (1402-1481). Es especialmente relevante para nosotros el que Shigyoku conecta el texto de Zenchiku con la tradición principal del budismo Kegon, comenzando por *El despertar de la fe* (大乘起信論) y sus comentaristas. En el comentario al Círculo de la Verticalidad, Shigyoku hace referencia al clásico del mahayana, en el pasaje donde se describe un mar tranquilo y “sin viento” (*mufū*), expresión que coincide con el concepto de “no-estilo” que desarrolla Zenchiku en “Kichū” y cuya coincidencia merecería cierta consideración en el contexto de la obra de éste. Los tratados de los “seis círculos” constan por tanto de un texto de Zenchiku, que funciona como premisa y en que reelabora concepciones de la escuela de Zeami a la luz de la propia tradición Konparu. Este texto es breve y críptico, conteniendo una fuerte impronta esotérica, y conocemos como “Ki.” Este texto necesita de un segundo texto que lo explicita y lo explica a la luz de las grandes tradiciones del saber, en este caso de tipo exotérico. En esto consisten los comentarios budista y confuciano de Shigyoku y de Kanera, el cual incorpora y completa los comentarios de Shigyoku. Pero además permite un tercer texto (“Kichū”), obra también del propio Zenchiku, donde explica el sistema partiendo de la incorporación de los comentarios precedentes. Es decir tenemos un caso de un texto abierto, y de autoría múltiple, donde el texto original alimenta a un segundo y este a un tercero, en una cadena sucesiva de textos con referencias de unos a otros, en un red de intertextualidad, cuyo modelo en la época lo hallamos en la concepción de creación poética del renga. Zenchiku tuvo conexiones claras, por otro lado, con la poética del waka y el mundo del renga.

Además del comentario de Shigyoku, que conecta a Zenchiku con la sabiduría budista de la escuela Kegon, y la inspiración zen de Zeami, es posible que Zenchiku tuviera alguna influencia en su época tardía del monje zen retirado Ikkyū (1394-1481). Esta posibilidad se sustenta sobre la

coincidencia de residencia de ambos en una misma localidad de retiro, en la época de las guerras Ōnin. Un interés común se da en el valor de la poesía como medio de expresión de la sabiduría. Pero Ikkyū representa un modelo iconoclasta, bastante alejado de la sabiduría monacal de Shigyoku. De hecho, un antiguo compañero de Ikkyū, Nankō Sōgen (1387-1463), añade un epílogo al “Ki,” donde hace breves comentarios alusivos a Shigyoku y Kanera, abriendo la puerta a una comprensión del arte de la danza y el canto de tipo heterodoxo, como expresión del “*samādhi* de la ‘práctica hacia atrás,’” del vino y la lascivia (Thornhill, 42). En este sentido, siendo conocido Ikkyū como el “monje infractor” (*hakai no bōzu* 破壊の坊主), Thornhill advierte la coincidencia del carácter *ba* con el Círculo de Ruptura (*harin* 破輪), quinto de los círculos del diagrama (Thornhill, 116). En cualquier caso, no cabe duda de que tanto Konparu como Ikkyū son dos figuras representativas de la estética y el mundo intelectual de la denominada “cultura Higashiyama” del s. XV en Japón.

El *Meishukushū* 明宿集 desarrolla la concepción filosófica de Zenchiku en el terreno de la etnografía simbólica, inspirada básicamente en el pensamiento Kegon, pero con elementos shinto. P. ej. Zenchiku cita el *Toyo ashihara shinpū waki* 豊葦原神風和記, obra de Jihen, donde este diserta sobre el poder espiritual que anida en la base del universo. Se trata de una obra sincretista del shinto esotérico medieval (ver 神道聖典). Zenchiku diserta en esta obra sobre la figura del *okina*, desde una perspectiva simbólica. El *okina* se convierte en una figura de valor arquetípico, relacionada con otras figuras del universo shinto-budista, como los *jizō* o Amida. El carácter *shuku* hace referencia por su parte al dios de las artes dramáticas *shukunjin*, interpretado aquí en clave de esoterismo, como una manifestación del *okina*. En conjunto ofrece una amplia perspectiva de la dimensión que llega a ofrecer la visión simbolista y esotérica de Zenchiku.

Nakazawa Shin'ichi relaciona el uso filosófico de *okina* en Zenchiku con el concepto-arquetipo de *marebito* (ver Falero), elaborado por el etnógrafo Origuchi Shinobu (1872-1953). La razón es que ambos tienen valor desde el punto de vista de una antropología “estructural,” en el sentido de que son conceptos que incluyen en su ámbito de aplicación una gran variedad de figuras concretas del campo de la iconografía y el folclore japonés. El hecho es que Origuchi no conoció el *Meishukushū* debido a que se trata de un texto custodiado por la casa Konparu, que no ha visto la luz hasta 1965. El texto comienza así:

Si investigamos el origen de la existencia del ser sagrado del *okina*, descubrimos que ya surge en el momento de la generación del universo. (...) Si investigamos el lugar original (*bonji* 本地) del *okina*, descubrimos el cuerpo de la ley de Dainichi Nyorai, que trasciende tanto al mundo visible como invisible, o también el cuerpo de retribución de Amida Nyorai que cubre a todos los seres, o bien el cuerpo de aplicación Shakyamuni, que difunde las enseñanzas en el mundo humano, en resumen en un solo cuerpo se realizan las tres formas de existencia de la verdad última, es decir el cuerpo de la ley, de la retribución y de la aplicación. La manifestación del cuerpo único que contiene la plenitud perfecta, en tres formas diferenciadas de existencia (*sanmi* 三身), se muestra en la expresión “tres tipos de la categoría del *okina*” que se usa en sarugaku. (en Nakazawa, 322)

Para Nakazawa el *Meishukushū* hay que entenderlo desde la perspectiva de globalidad que reproduce el principio hologramático que representa la filosofía Kegon, de modo que para entender las afirmaciones particulares hay que partir del gran entramado de significación que incluye la totalidad. P. ej. la comprensión del significado en la obra del término “Miwa” ha de partir de la diferencia de la filosofía de Zenchiku respecto al uso del mismo que hallamos en las crónicas japonesas de la antigüedad. Zenchiku parte de la percepción de los moradores originales de la región de Nara, e interpreta el término desde una apropiación globalizadora de las diversas formas de “pensamiento salvaje” (Nakazawa) que se dan en la zona. De este modo el término “Miwa” viene a presentar una misma identidad estructural que el término *okina*, como concepto simbólico-totalizador. Para Zenchiku el *okina* representa un tipo de saber esotérico, relacionado con el espacio “trasero” (*ushirodo* 後戸) de los templos. De esta zona de marginalidad simbólico-geográfica procede, en la región de Nara, el progenitor de la casa Hata de sarugaku:

También Kawakatsu está inscrito en el Kannōkan como procedente de Yamakawa. (en Nakazawa, 194)

Es decir el ancestro creador del prototipo del “okina,” procede del lugar “trasero” de la región de Miwa. En este sentido, la montaña de Miwa viene a representar el “rostro” en el mundo fenoménico del poder espiritual que anida en la masa montañosa. Nakazawa advierte una relación de equivalencia entre Miwa-Hase (ubicado en la zona de Sakurai, Nara) y el Gran Santuario de Kasuga - Kasuga no Miya de Narazaka, en clave de lugar “delantero” (mundo visible, Kongōkai 金剛界) y lugar “trasero” (mundo invisible, Taizōkai 胎藏界). Es en este sentido de saber esotérico en que Zenchiku puede afirmar que “Miwa” y *okina* forman una unidad indivisible. Parece ser que Zenchiku también veía esta relación de identidad última entre el *okina* e “Ise.” Zenchiku incluye un apéndice al *Meishukushū*, consistente en un manual de peregrinación al Santuario Exterior de Ise. En el manual se dice que en la parte posterior al santuario se encuentra un lugar donde “a veces se puede encontrar a un *okina* que no puede ser de este mundo” (en Nakazawa, 195). Nakazawa interpreta que Zenchiku ve aquí otra relación de equivalencia con los casos de “Kasuga” y “Miwa.” Al hallar la misma relación binaria de lugar manifiesto (el santuario) y lugar oculto (montaña trasera), “Ise” también debe pertenecer a la identidad *okina*. Igualmente ocurre con el caso de la aparición del *okina* en relación al Hashiriyuyama Gongen de Izu. En la clave esotérica del *Meishukushū*, el término “Hashiriyuyama” se refiere a la bipolaridad manifiesta entre la montaña Izusan Gongen y el santuario “trasero” de Shirayama Jinja. La montaña se percibía como manifestación del *okina* como *shukujin* 宿神.

De este modo, el *Meishukushū* nos ofrece una perspectiva de la profundidad de la visión esotérica de Zenchiku, y complementa en el plano de la filosofía Kegon de la totalidad la importancia de los tratados “Rokurin” en cuanto a la estética del sarugaku.

Referencias

- Calahorra, G./Keene, D. (1984) *Diez obras de teatro Nō*, La Habana: Arte y Literatura “Yokichi”, 158-173
- El despertar de la fe*, trad. J. Masiá, Sígueme 2003
- Doi, Takeo (1985) *The Anatomy of Self: The Individual Versus Society*, Kodansha Int. 2001
- Falero, Alfonso (2010) “Origuchi Shinobu’s *Marebito* in Global Perspective: A Preliminary Study”, en Heisig, J. (ed.) *Frontiers of Japanese Philosophy* no. 7, en proceso de edición
- Ikkyū, Sōjun (s. xv) *Zen hilo rojo: Iluminación, amor y muerte del maestro zen*, Miraguano 2001
- Keene, Donald (1999) *Seeds in the Heart: A History of Japanese Literature* (Vol. 1). New York: Columbia University Press
- Keene, Donald (1965-66) *Nō and Bunraku: Two Forms of Japanese Theatre*, Columbia University Press 1990
- 小西甚一 『日本文学史』 講談社、1993
- Konishi, Jin’ichi (1982) *A History of Japanese Literature* (Vol. Two: The Early Middle Ages) Princeton University Press 1986
- Lanzaco, Federico (2003) *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Verbum 2009
- Lavelle, Pierre (1997) *La pensée japonaise*. Presses Universitaires de France
- 中沢新一 『精霊の王』 講談社、2003
(trad. parcial por A. Falero, “Seirei no ō: El rey del mundo oculto”, en *Kath’autón*, Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca, año II, no. 2, marzo 2008, 61-66)
- 『神道聖典』 仏教伝道協会、1983
- Sologuren, J./Silva-Santisteban, R. (eds. 2004) *El rumor del origen: Antología general de la literatura japonesa*, vol. 1, Pontificia Universidad Católica del Perú
“Teika”, 373-391
- Thornhill III, Arthur H. (1993) *Six Circles, One Dewdrop: The Religio-Aesthetic World of Komparu Zenchiku*, Princeton U. P.

Alfonso Falero Folgoso 2010