

Plumas, palabras e intérpretes: un estudio comparativo entre *Hagoromo* y *Völundarkviða*

Adaptación de Trabajo Final de Grado (Universidad Autónoma de Madrid), tutorizado por la profesora Rumi Tani Moratalla

1. Introducción

Al imaginar el contacto entre lo divino y lo humano, es recurrente la famosa escena de *La creación de Adán* que se encuentra en la Capilla Sixtina. En ella, el dedo de Adán está a punto de rozar el de su Dios. Sin embargo, este es un tema que lleva mucho tiempo rondando a la humanidad y desde los albores de la civilización han surgido representaciones artísticas a partir de esta clase de inquietudes. Alrededor de hogueras y sobre escenarios de teatro, en las montañas más altas y en los valles más profundos. En forma de mitos y relatos que se han ido asentando a lo largo de la historia, nuestros ancestros nos han legado cómo entendían su realidad y estas historias han sabido mutar y cambiar conforme a los tiempos que corren. La doncella celestial, una figura de orígenes nebulosos y presencia global, destaca como uno de esos motivos folclóricos que plasma las preocupaciones y las percepciones sobre lo que va más allá de lo humano.

Estas mujeres sobrenaturales que sobrevuelan los cielos con atuendos emplumados y descienden al mundo mortal han encontrado dos de sus obras más representativas en un poema nórdico y una obra de teatro japonés. *Völundarkviða* o *El Cantar de Völundr* es uno de los poemas mitológicos nórdicos que se encuentran en la *Edda Mayor* o *Edda Poética*. Esta recopilación de poemas anónimos constituye una de las fuentes más importantes que tenemos sobre literatura y mitología nórdica de la Edad Media. En ella se recogen por escrito en el siglo XIII poemas transmitidos oralmente sobre dioses y héroes. Existe además una *Edda Menor* o *Edda en Prosa* que también reúne diversos mitos de la zona, escrita por Snorri Sturluson durante el mismo siglo. *Völundarkviða* relata la leyenda de Völundr, un héroe germano de grandes dones; de cómo se encuentra y se casa con una de estas doncellas celestiales. Además, también cuenta el cautiverio que sufre por parte del rey Níðuðr y su cruel venganza al escapar.

Joel Mayordomo Sierra

Graduado en Estudios de Asia y África: Japonés, con estancia en Tokyo University of Foreign Studies, Universidad Autónoma de Madrid; actualmente cursando Máster Universitario en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura, Universidad Autónoma de Madrid.

Interesado en literatura japonesa, con énfasis en mitos y leyendas, cuentos de hadas, teatro nō y diversos monogatari en periodos antiguos, clásicos y medievales, así como en otras disciplinas como historia y cine.

Por otra parte, *Hagoromo* 羽衣 (*ha* 羽 significa «plumas» y *goromo* 衣 «manto, prenda») también trata el motivo de la doncella celestial. Es una obra de teatro nō que hoy en día se sigue representado con asiduidad. Su autoría también es desconocida, aunque algunos se la atribuyen a Zeami, por lo que en el periodo Muromachi (1336-1573) ya debía estar establecida como dramaturgia. En esta obra se nos cuenta el encuentro entre un hombre mortal y una mujer sobrenatural que danza para recuperar su manto. El objeto de este estudio es analizar, investigar y, por supuesto, comparar *Hagoromo* y *Völundarkviða* a través del motivo de la doncella celestial que ambos comparten. No obstante, ambas piezas de literatura deben mucho a la tradición oral y a aspectos literarios que traspasan lo meramente escrito, por lo que para poder comprender las dos obras de una forma más completa y contextualizada también se examinarán y estudiarán conceptos como la representación performática o el poder de la palabra. El trabajo se sustenta en gran parte en los entramados culturales y literarios que han permitido el desarrollo de estas obras y que las nutren de todo un universo simbólico y las sitúan en una cosmovisión. De este modo, el estudio se ha dividido en tres apartados principales que intentarán comparar ambas obras para ver el uso de la figura de la doncella celestial y de los diferentes niveles literarios derivados de la tradición que están en juego.

2. Objetivos

El propósito de este estudio es establecer una comparación entre *Hagoromo* y *Völundarkviða* mediante el análisis, la investigación y la observación de sus aspectos intrínsecos. Con el primer apartado de la comparativa, se pretende conseguir una visión concisa sobre el trato y la representación de la doncella celestial en ambas obras, recurriendo a variantes, antecedentes y concepciones del motivo folclórico en ambas literaturas. Es decir, se pretende ejecutar una radiografía sobre la figura de la doncella celestial y el papel vertebrador que cumple en las dos obras. El objetivo del segundo apartado consiste en analizar el bagaje cultural y literario contenido en las obras y cómo estas conexiones han conformado una rica tradición apoyada en las palabras. Asimismo, se busca examinar las diferentes funciones que se les ha atribuido a estas obras como productos literarios orales. La finalidad del tercer apartado es poner de manifiesto las diversas dimensiones literarias de las obras más allá del texto escrito. Es decir, esta última parte desglosa los factores performáticos que se encuentran inherentes en estas obras de tradición oral creadas para ser representadas.

Por lo tanto, el objetivo general del estudio comparativo es desvelar y profundizar en los nexos comunes, ya sean estos el uso del mismo motivo folclórico, la forma de abordar las interpretaciones o las concepciones literarias derivadas de un entendimiento sagrado. Aparte de las similitudes, también se busca explorar las particularidades que encierra cada obra y a qué se deben. Al revelar los diferentes aspectos que confluyen en *Hagoromo* y *Völundarkviða* se quiere realizar una comparativa transversal que plasme la compleja y minuciosa realidad de las obras.

3. Metodología

Para el desarrollo de este estudio, se han tenido en cuenta los principios generales de literatura comparada que expone Tötösy (1998). Sintetizándolos de manera somera, Tötösy apuesta por un

método basado en un conocimiento amplio, inclusivo e interdisciplinar que permita el diálogo entre culturas, lenguas, literaturas y disciplinas. El estudio se sustenta en una visión de la literatura desde un sentido vivo y complejo que va más allá del aislamiento de las obras o de sus textos escritos. Las piezas de literatura, en especial aquellas que le deben tanto a la tradición literaria como es el caso, no surgen del vacío ni están dispersas, sino que forman parte de una intertextualidad. Es decir, pertenecen a un conjunto de relaciones que se manifiestan en el interior del texto que se remiten a diferentes expresiones, creando una red de influencias y referencias de gran interés. Este concepto de intertextualidad implica una sociabilidad literaria en su cruce con otras creaciones que facilita la labor de comparación como indica Morales (1999). Por eso es crucial reconocer el entramado literario que alberga las obras a comparar y estudiar su relación con creaciones y conceptos anteriores.

En el afán de analizar y diseccionar, sin embargo, no hay que caer en el error de trocear en exceso las obras y removerlas en demasía en busca de sus huesos¹. Es importante, por tanto, mantener la integridad de las obras en mente como entes literarios y poéticos por sí mismos, y no simples acumulaciones o evoluciones de historias anteriores. A pesar de intentar mantener una noción de la literatura un tanto holística y amplia de miras, no ha quedado más remedio que recurrir a categorías y conceptos establecidos, que han resultado, por un lado, útiles herramientas de transmisión, pero a la vez, limitantes y separadoras. Las clasificaciones como altas mitologías, cuentos de hadas o cuentos folclóricos nos ayudan a comprender el contenido, pero también encierran los difuminados bordes de aquellas historias que hunden sus raíces en tiempos inmemoriales².

Esta idea de intertextualidad juega un papel de gran magnitud en la tradición literaria, en especial en la tradición que se gesta oralmente. Ambas obras provienen de cosmovisiones con especificidades que influyen y moldean sus literaturas. Por ende, es primordial trascender el texto y no solo descifrar sus palabras y sus significados, sino también reconocer la tradición como un ente dinámico y multivalente que preserva y transmite con una indeterminación inherente. Sus aspectos diacrónicos y sincrónicos a través del tiempo y el espacio conforman una realidad multifacética y compleja, acorde a Foley (1992). Se han tomado en consideración factores literarios fundamentales, como se argumenta, para las obras, como el carácter performativo, el formato, los elementos visuales y auditivos, el intérprete o el emplazamiento. En definitiva, se busca aplicar una mirada transversal y dilatada sobre la literatura que permita realizar un estudio comparativo rico en detalles y matices que refleje los diversos planos que confluyen las dos obras.

Como fuentes primarias, se han usado las traducciones disponibles en castellano. Para *Hagoromo*, se ha recurrido a la versión editada y traducida por Takagi y Janés (2008), siendo esta una de las obras recogidas en dicha antología. Por otro lado, el texto de *Völundarkviða* surge de la edición y traducción que Lerate (2015) ha realizado de la *Edda Mayor*. Como bien establece Tötösy, es fundamental un acentuado conocimiento de las literaturas a tratar, y ya no solo eso, sino también

1 Tolkien (2022) lo explica con una metáfora muy visual en su ensayo *Beowulf: Los Monstruos y los Críticos*. Un hombre hereda un campo lleno de piedras, parte de una construcción anterior. Con estas piedras construye una torre, pero al descubrir sus amigos que las piedras son más antiguas que la torre, la derriban para buscar inscripciones o bajorrelieves.

2 Tolkien (2022) en su ensayo *Sobre los cuentos de hadas* reflexiona sobre el sinsentido que sería preguntarse del dios Thor qué fue primero, si la personificación del trueno o los relatos sobre un granjero pelirrojo de rápida ira. ¿Quedó reducido Thor de fuerza a la naturaleza a una figura proveniente de lo humano, o fue a la inversa? Propone que es más razonable pensar que la figura del granjero apareció a la vez que se dotó de voz y rostro al trueno, por lo que, aunque el motivo de la doncella celestial adopte diferentes formas y significados, están interrelacionados a través de los formatos y las variaciones.

de contextos más amplios. Por tanto, en la elaboración de la parte nórdica se ha empleado la erudición de expertos en estudios nórdicos, como Price (2019; 2020), Gunnell (2008; 2013), Millward (2014) o Shippey (2019), así como investigaciones previas sobre el poema en sí, como las que ofrecen McKinnell (2014) o Beekman (1963). Para la parte japonesa, se ha dispuesto de diversos estudios sobre literatura japonesa, como los de Konishi (1984), Kawai (2021), Orikuchi (2022) o Pilgrim (1989), teniendo en cuenta las aportaciones a nivel nacional de académicos como Takagi (2003; 2008) y Rubio (2019; 2020; 2021). Asimismo, se ha dispuesto de fuentes en japonés, como ejemplifican Tatsuno (2021) o Yamaoka (2017). Por último, también se han utilizado obras de ambas literaturas que refuerzan la intertextualidad y proveen referencias y comprensión de gran valor, como atestiguan el *Kojiki* (Rubio y Tani, 2020), la *Edda Menor* (Sturluson, 2016), la *Saga de Egil Skallagrímsson* (Sturluson, 2006) y *El cuento del cortador de bambú* (Takagi, 2023).

4. Estudio comparativo

4.1. El motivo folclórico: la doncella celestial

Sin duda la comparación más evidente entre ambos textos surge de la aparición del mismo motivo folclórico que configura la base temática de *Hagoromo* y de lo que podríamos considerar la primera parte de *Völundarkviða*, como veremos más adelante. En realidad, el motivo que nos encontramos en estas obras es una variante de la doncella cisne, que es entendida como la forma estándar, en el cual la doncella cambia de forma entre humana y cisne. En el caso de la doncella celestial, esta tiene conexión con un lugar sobrenatural³ de carácter celestial. Este motivo, presente en numerosas literaturas a lo largo y ancho del mundo, quizás por esa gran envergadura, es escurridizo y complejo a la hora de catalogar. Muchos folcloristas lo han incluido, troceado, en otros motivos como el de la Novia Animal o el de la Mujer del Mundo Superior, sin mucho éxito, pues queda incompleto y fragmentado, sin captarlo en su totalidad. El motivo de la doncella cisne no parece haber encontrado su lugar en las clasificaciones de motivos folclóricos, ya sea porque no es tratado con seriedad o porque se mueve entre tantas categorías que nos hace replantearnos el sistema en sí (Miller, 1987a).

No se puede culpar a dichos académicos de esto, pues es un motivo altamente voluble, con versiones de toda índole, desde diferentes aves hasta criaturas sobrenaturales, que actúan como esposas y ancestros. Se manifiesta en mitos, leyendas, cuentos de hadas y poemas en las tradiciones literarias. Esto solo refuerza la idea antes comentada de entender la literatura desde una perspectiva transversal en la que coexisten diferentes niveles y formatos de una manera orgánica, sobre todo cuando tratamos con elementos literarios que provienen de una oralidad. El esquema clásico que sigue este motivo consiste en la doncella descendiendo a bañarse en algún medio acuático, y para ello debe quitarse la indumentaria o piel que le permite transformarse. En este momento, el personaje masculino, que ha estado espiando, se acerca a quitarle esta pieza de ropa para impedir que se vaya volando. Sin más remedio, la doncella se convierte en su esposa y tienen descendencia, pero un día ella recupera su capa emplumada y regresa a su hogar. En algunas versiones, el hombre le sigue para recuperarla. Algunos eruditos sostienen que el origen de este patrón viene del

3 Entiéndase sobrenatural, no como algo ajeno al mundo natural, sino al contrario, como Tolkien (2022) indicó: *sobre* actúa como un prefijo superlativo, haciendo que seres o lugares clasificados como sobrenaturales, sean en esencia mucho más naturales que el ser humano.

apareamiento y migración de cisnes, gansos y grullas, aves acuáticas de carácter totémico y chamánico (Hatto, 1961).

Se han realizado numerosas interpretaciones sobre el significado de la doncella cisne. Desde una perspectiva religiosa, o mejor expresado, en busca de una simbología religiosa⁴, han surgido teorías, por ejemplo, sobre la dicotomía entre lo sagrado y lo profano, pues sin duda los cuentos folclóricos contienen una carga semiótica de creencias que no puede ser ignorada. Así pues, se articulan como portadores de tradiciones religiosas todavía vigentes o como fósiles de las que una vez existieron (Miller, 1987a). El motivo puede ser tratado en términos binarios como mujer/hombre, cultura/naturaleza o realidad/fantasia, a los que se les pueden añadir una perspectiva de género, que deriva en estudios como el de Leavy (1994), quien debate sobre la insensibilidad masculina y cómo el deseo urgente de la doncella de recuperar su capa o piel refleja una resistencia no tanto a la sociedad humana como a la dominación masculina. Añade que el emparejamiento de hombres o mujeres en el folclore con seres de otro mundo sugiere un conflicto entre naturaleza y cultura en el caso de la dualidad si es un animal o la capacidad de imaginar un mundo mejor en el caso de seres feéricos. Sin embargo, un mensaje parece subyacer por debajo de todo en el propio motivo: no se puede domar lo sobrenatural, pues esto se escapa de nuestra comprensión.

Una vez asentadas las bases de la doncella cisne, podemos centrarnos en la variante que nos interesa. En el momento en el que la doncella cisne regresa a su hogar y este es el cielo, la doncella cobra un matiz celestial que enlaza con una concepción mitológica. Ya no es simplemente una mujer cisne más allá del mundo humano, sino que proviene de un lugar de divinidades. Si la doncella cisne pertenece a un mundo que convive con el nuestro, entonces la doncella celestial viene de un plano superior, todavía más diferenciado, digno de ser alabado en la cosmología religiosa. La propia doncella adopta unas características acordes al lugar, que no son más que una elevación y exageración de las que encontramos en la doncella cisne. La propia capa de plumas es la máxima expresión de lo celestial; sin ella, no puede regresar a casa y queda atada al mundo mortal. Si la doncella cisne indica una horizontalidad al venir de un lugar fuera de la civilización humana, pero dentro del mismo plano de existencia, entonces la doncella celestial expresa una verticalidad y una jerarquía. La doncella cisne, por ende, quedaría limitada a un plano folclórico de cuentos y leyendas, y la doncella celestial, a uno mitológico. Pero esto no son más que convenciones y categorías, creadas con la finalidad de entender con mayor facilidad. En busca de esa comprensión se han creado límites en un fenómeno fluido y multifacético, mucho más transversal. Estas dos tipologías de doncellas coexisten, a pesar de afectar a diferentes niveles, pues son en esencia el mismo motivo visto desde diferentes prismas.

Tanto *Hagoromo* como *Völundarkviða* muestran la versión de la doncella celestial, mujeres feéricas y etéreas, imposibles de comprender o retener, oriundas de mundos mejores fuera del alcance humano. No son simples cisnes ni simples mujeres, pertenecen a un orden por encima. Son un catalizador de lo divino y representan el contacto con la humanidad, que desemboca en el mensaje previamente comentado de lo sobrenatural como fuerza indomable. De hecho, el chal, vestido o capa que les permite volar o transformarse representa lo celestial, ya sea una vestimenta de plumas de manera literal o de manera simbólica, como en el caso de *Hagoromo*, en el que el atuendo contiene las plumas como motivo decorativo simplemente. Ambas obras se cuentan entre las más representativas de este motivo, debido a su posterior influencia y a su calidad literaria.

4 A falta de un término más adecuado, se usa el carácter religioso en un sentido espiritual apartado del dogma o la doctrina, como parte de una cosmovisión, una tradición y unas creencias.

Desglosemos, pues, los dos casos por separado para analizar las particularidades de cada uno, así como los puntos en común.

4.1.1. El caso nórdico

El poema éddico de *Völundarkviða* destaca dentro de la *Edda Mayor* como una obra a medio caballo entre lo mitológico y lo épico o heroico. Esto se debe a la propia estructura y temática del poema, que ha creado un cisma entre los académicos: algunos opinan que se trata de dos historias unidas posteriormente sin mucha conexión, y otros piensan que hay un razonamiento y un proceso que han llevado a la forma actual del poema bajo un sentido unitario. Acorde con esta última postura, Beekman (1963) plantea que la recurrencia de temas es la que constituye la estructura tipológica del poema, en base a las correspondencias entre las doncellas cisne y la hija de Níðuðr o la pérdida de fuerza de Níðuðr y Völundr, conseguido gracias a técnicas de tradición oral. Todos estos aspectos respecto a la composición, transmisión e intención serán desarrollados en detalle más adelante, en juego con el intérprete y la audiencia. Veamos pues, el inicio del comienzo en el que ya se nos introduce a elementos fundamentales de este motivo folclórico:

Por el Mýrkvid volando sabias doncellas
vinieron del sur a regir las suertes;
descanso se dieron las mozas sureñas
a orillas del lago; hilaban buen lino. (Lerate, 2015, p. 186)

Ninguno de los poemas heroicos recabados en la *Edda Mayor* parece tan antiguo como este, y hay frescura y originalidad en su dicción poética (Bugge, 1990). Es en la primera parte del poema donde encontramos el motivo de la doncella celestial en un estilo mitológico. Völundr⁶, junto a sus dos hermanos, se encuentra con tres damas tomando un baño y «allí tenían a su lado sus apariencias de cisne; eran valkirias» (Lerate, 2015, p. 185)⁷. Se las llevan consigo a casa y las desposan; mas al noveno año, movidas por la añoranza, regresan a su hogar. Los dos hermanos parten en su búsqueda, pero Völundr se queda, esperando a su esposa mientras, como maestro herrero, forja anillos para ella. Cabe destacar que Völundr rompe el esquema clásico del esposo que persigue a la dama. La segunda parte, más extensa y de carácter épico, relata cómo el rey Níðuðr se aprovecha de esta situación para capturarle, cortarle los tendones y encerrarlo en una isla, obligándole a forjar para él. Völundr se cobra venganza astutamente matando a sus hijos y aprovechándose de su hija, y, finalmente, escapa por medios aéreos mientras lanza escarnios.

Esta obra, aun tomando lugar en un entorno escandinavo, está entrelazada de manera estrecha con las tradiciones literarias germanas y anglosajonas, por lo que es crucial reconocer sus esferas de influencias y reflejarlas en el análisis, observando la literatura en su contexto cultural (Tötösy, 1998). Un claro ejemplo es el propio motivo: mientras que en zonas más meridionales aparece incorporado en los *märchen*, los cuentos de hadas germanos, en el norte de Europa existe bajo la forma mitológica con elementos de fe (Motz, 1986), lo que nos retrotrae al desglosamiento semiótico

5 Se ha optado por el término “nórdico”, de acorde a la tendencia actual en estos estudios, en vez de “escandinavo” o “vikingo”, puesto que define mucho mejor y engloba esferas de influencia más allá de la península escandinava e Islandia.

6 No queda claro si Völundr es un mero mortal o un elfo, ya que varía según las historias. Sea como fuere, es un herrero de habilidades incomparables.

7 Sin intención de desestimar la gran labor realizada por Luis Lerate, traductor y editor de la edición española, se ha contrastado con la versión inglesa y la original halladas en el proyecto web de Völuspá.org, que además cuentan con numerosas anotaciones.

previo del motivo y los diferentes planos que confluyen transversalmente. Sustentando estas ideas, tenemos varios elementos en el poema, como el número nueve, número mágico y de poder por excelencia en el mundo nórdico⁸, que denotan todo un entramado de creencias, supersticiones y costumbres. Es más, se dice que las tres doncellas vienen del *myrkvið* y a él regresan después; «al bosque, el oscuro, las sabias doncellas quisieron tornar a regir las suertes» (Lerate, 2015, p. 186), ese bosque oscuro de la mitología nórdica que representa un lugar liminal, ubicado, para la mente nórdica, en las zonas germanas que alcanzaron fama en la época de las migraciones (Lerate, 2015). Este término y su emplazamiento en la cosmología son una clara señal de reconocimiento hacia una de las mayores áreas de influencia del mundo nórdico.

Por otro lado, la influencia inglesa se nota, ya no solo en el contenido, pues las historias sobre *Völundr* —o *Wayland* en su versión anglosajona— también circulan por las islas británicas, sino también en aspectos lingüísticos. La gran cantidad de vocabulario presente proveniente del anglosajón ha llevado a teorizar si es una traducción de una fuente inglesa, si fue una decisión deliberada para crear exotismo, si se compuso en un área nórdica influenciada por el anglosajón o si se compuso en Escandinavia por un anglosajón nativo (McKinnell, 2014). Todas estas explicaciones pueden ser veraces y defendidas, pues las literaturas y los idiomas de ambas regiones estaban en constante intercambio, creando sedimentos en el imaginario folclórico de los dos pueblos. El poema de *Völundarkviða* es simplemente la cumbre del corpus de leyendas sobre *Völundr* que se ha ido fraguando siglo tras siglo en base a esos sedimentos acumulados.

Por consiguiente, el motivo de la doncella cisne no es ni único ni originario de las regiones nórdicas, pero allí ha encontrado una de sus mayores manifestaciones en este poema. Una explicación muy plausible sobre cómo fue introducido y entendido por un nuevo pueblo destinatario se debe al solapamiento de este con otra figura preexistente en la mitología nórdica, como es el caso de la valkiria. En el propio texto, antes mencionado, se identifica a las tres mujeres como tales. La valkiria, o *valkyrja*, es uno de los seres sobrenaturales nórdicos más populares y reconocidos, apareciendo desde la Edad Media en poemas, leyendas, inscripciones rúnicas y sagas. Las valkirias llevan a los caídos en batalla, llamados *einherjar*, al Valhalla, el gran salón de Odín, a la espera del Ragnarök. También, muchas veces pasado por alto, se nos relata que la diosa Freyja acoge a la mitad de los caídos en su campo *Fólkvangr* y es ella quien elige antes que Odín (Sturluson, 2016). Freyja, la diosa más prominente y polifacética del panteón nórdico, también cumple una función guerrera, emergiendo como el modelo a seguir para las valkirias y las *dísir* (Dobat, 2006). Cabe destacar que Freyja posee una capa de plumas de halcón que le permite adoptar dicha forma y volar (Bernárdez, 2017), como vemos en diversos mitos, lo que facilitaría ese solapamiento de valkirias y doncellas cisne.

Dísir, deidades relacionadas con la muerte, es otro término importante a la hora de analizar la figura de la valkiria, así como las nornas o *nornir*, aquellas que hilan y cortan el destino. Recordemos que las tres doncellas vuelven al bosque oscuro para regir las suertes. Incluso antes de incluir la doncella cisne, ya tenemos varios solapamientos conceptuales que resultan complicados si uno quiere aplicar categorías estrictas y pretende dejar definidos términos que por su propia idiosincrasia nunca quedarán estáticos. El destino, encarnado en las nornas, regía a todos los seres, ya fueran mortales o divinos, vivos o muertos. Generalmente se mencionan tres mujeres —*Urd*, *Verdandi* y *Skuld*— como las nornas que hilan y cortan el telar del destino, aunque posiblemente haya más nornas vinculadas a otros tipos de seres. Esta multiplicidad de nornas quizás sea más acertada y la idea de una tríada

⁸ Por ejemplo, los nueve reinos, los nueve días que se colgó Odín de *Yggdrasil* o las nueve hijas de *Ægir* y *Rán*. En el contexto japonés, el ocho es el número sagrado por excelencia.

venga de una influencia de los modelos clásicos grecorromanos. Sea como fuere, Snorri Sturluson (2016), autor de la *Edda Menor*, afirma que Skuld cabalgaba junto a las valkirias, pues estas también son agentes del destino, aunque limitadas al ámbito de la guerra.

La valkiria, en origen, era muy distinta a la imagen que nos ha llegado, pues no era una bella dama volando etéreamente por los cielos. Eran seres aterradores, inquietantes y poderosos, al servicio de un retorcido dios de la guerra, que personificaban crudas realidades. Como bien declara uno de los mayores estudiosos de este campo, Neil Price (2020, p. 74): «hay muy pocas pruebas que sugieran que eran atractivas, pero abundantes que demuestran que eran aterradoras». El mayor ejemplo de esto nos lo proporciona un poema escáldico titulado *Darraðarljóð*, en el que doce valkirias tejen y deciden quién ha de morir en la batalla de Clontarf. Su telar está compuesto por entrañas humanas, cabezas, espadas y flechas, y ellas mismas son visiones espantosas, representando una batalla de una manera realista (Shippey, 2019). En este fragmento vemos sin duda la dimensión de agentes del destino antes comentada.

Según pasan los siglos, la figura de la valkiria se va suavizando, llegando a juntarse con la doncella escudera o *skjaldmö* propia de, por ejemplo, las sagas islandesas⁹. De nuevo, varios planos literarios coexistiendo. En estas obras cobran un aspecto más trágico y típico de romances, con atributos y aspecto humano. En algunos casos conservan habilidades sobrenaturales y en otras simplemente son mortales, sin rastro ya de la valkiria primordial. Quizás el caso más sonado de este modelo de valkiria sea Brynhildr, personaje crucial en la *Völsunga saga* y en varios cantares éddicos, quien también cumple con un papel de esposa y guerrera. Es importante puntualizar que los nombres de las valkirias hacen referencia a diferentes aspectos bélicos en su mayoría, que implican una invocación en sí mismos, cargados de hechicería y chamanismo (Price, 2019), lo que resulta curioso al compararlo con el *kotodama* japonés, tratado más adelante.

Ha sido necesario este recorrido por la figura de la valkiria para poder comprender en mayor profundidad la doncella celestial que se nos muestra en *Völundarkviða*. En este poema ambas figuras confluyen sin mayor problema, quizás con la intención de que el público nórdico relacione ambas y asimile mejor el motivo de la doncella cisne. ¿Alcanzó, acaso, la doncella cisne un carácter celestial al unirse a la valkiria o fue un proceso anterior a su llegada al norte? Es un fenómeno que se puede comparar al *shinbutsu-shūgō*, ese sincretismo entre budismo y creencias sintoístas que facilitó la comprensión del budismo al pueblo japonés al situar a los *kami* como manifestaciones de budas o de *bodhisattva* (Sabio, 2022). Estamos, por supuesto, ante tres valkirias alejadas de la concepción primigenia, pero que retienen ese espíritu indomable propio de los seres sobrenaturales. En *Hagoromo* la doncella cisne es entendida como celestial por pertenecer a un mundo superior de tradiciones budistas y sintoístas, y, a su vez, las tres doncellas celestiales están ligadas a una deidad femenina que arrastra unas fuertes connotaciones mitológicas y religiosas. Son doncellas celestiales, mujeres de capas emplumadas que son atrapadas al bañarse y luego escapan, tanto como son valkirias, seres sobrenaturales con funciones de psicopompo.

4.1.2. El caso japonés

Si la doncella celestial de *Völundarkviða* queda relegada a un segundo plano ante el protagonista, en *Hagoromo* es todo lo contrario, pues la propia historia gira en torno a la interacción de la doncella

⁹ Hay que tener en cuenta que muchas de las sagas, como las *fornaldarsögur*, y las propias *Eddur* son de una época posterior ya cristiana en la que se dejan por escrito historias transmitidas oralmente del período de Vendel (540-793) y la época vikinga (793-1066). Es decir, estas obras no son contemporáneas de los hechos que relatan ni comparten las mismas circunstancias.

con el mortal, lo divino con lo humano, sin ningún relato posterior unido. Así como el motivo folclórico alcanza la península escandinava a través de las tierras germanas, a Japón llega desde el continente, desde China. Allí se encuentra como un cuento extendido y diverso, de tradición oral, combinado con la leyenda de Tanabata (Kimijima, 1969). Si bien, en tiempos antiguos existía una circulación de cuentos populares que llegaban hasta las clases más altas, como bien describió el folclorista Yanagita Kunio, en casos como el de Hagoromo o Tanabata, se transmitieron primero entre los intelectuales para luego ser diseminados hacia abajo de manera oral (Konishi, 1984). No es de extrañar, pues llegarían en textos escritos en chino, accesibles solo para aquellos con educación. No obstante, el motivo caló de manera profunda en el acervo japonés y se asentó sin mayor problema, como atestiguan sus numerosas manifestaciones.

Los ejemplos más antiguos en Japón de *ten'in nyōbō* 天人女房, esposa celestial, se remontan al siglo VIII. Tanto en *El santuario de Nagu* de *Tango Fudoki*¹⁰ 『丹後国風土記』 como en *La pequeña enseñada de Ikago* de *Ōmi Fudoki* 『近江国風土記』 aparecen historias con doncellas celestiales (Hatto, 1961; Takagi, 2023), que presentan elementos arquetípicos como el atuendo de plumas y su robo y la función de ancestro. Curiosamente, en el primer caso encontramos la figura del *okina* 翁, un anciano con conexiones chamánicas y performáticas, como destacaron Yanagita Kunio y Orikuchi Shinobu. Esa relación entre prácticas religiosas y artes performáticas será comentada más adelante. El segundo caso obedece al esquema clásico de robo de la vestimenta, matrimonio, descendencia y regreso al hogar. Más tarde, Miyako no Yoshika en el siglo IX escribe que en la cima del Fuji se vieron a dos mujeres danzando en el aire con túnicas blancas, inspiración para la obra de *nō* que nos incumbe (Takagi, 2023).

En relación con esta Esposa del Mundo Superior, está la Esposa Grulla, según clasifica Seki (1966), un cuento tradicional japonés muy popular. De manera similar, en Japón no solo encontramos una versión con matrimonio, sino también de una joven que vive con una pareja de ancianos, con este *okina* y su contrapartida, como sucede en *Tango Fudoki*. En este motivo, la mujer es una doncella cisne o doncella grulla¹¹ que, en señal de gratitud al mortal que la salva, aparece en forma humana en su casa y teje hermosas piezas en las que intercala sus propias plumas. Cuando el esposo entra en la habitación y rompe el tabú, la grulla, avergonzada, huye volando; una escena muy típica en mitos y cuentos japoneses¹². Ambos motivos contienen pájaros y símbolos indumentarios, así como una esposa sobrenatural y un esposo mortal. Además, la asociación del telar con doncellas pájaro a un nivel semiótico tiene una larga trayectoria en China y Japón, quedando por siempre unido al motivo (Miller, 1987b), creando ese sentido de profunda intertextualidad que menciona Morales (1999).

La influencia de la doncella celestial y sus ramificaciones se percibe claramente en *Taketori monogatari*¹³ 『竹取物語』, una de las grandes obras de la literatura japonesa. Este relato del siglo

10 Los *fudoki* 風土記 (lit, crónicas de la tierra y del viento) empezaron a recopilarse en el siglo VIII por orden imperial y recogen tradiciones, leyendas y cuentos de cada región.

11 La grulla es entendida como mensajera de los dioses y símbolo de inmortalidad en Japón.

12 Este patrón de la habitación prohibida se remonta a los mitos del *Kojiki* 『古事記』. El dios Ho-ori, en busca del anzuelo de su hermano por el mar, se encuentra con la princesa Toyo-tama y se casan. A la hora del parto, construye una cabaña, puesto que debe adoptar su verdadera forma, y le pide a Ho-ori que no mire. No pudiendo resistirse, se asoma y ve un cocodrilo gigante. Toyo-tama, ofendida, regresa a su hogar. A su vez, encontramos paralelismos con el mito del descenso de Izanagi a Yomi no kuni (Rubio y Tani, 2020).

13 Las complejidades y riquezas de este texto se comprenden mejor en el análisis que Takagi presenta en su edición, ya que este estudio toca tangencialmente esta obra, deteniéndose de forma breve en unos puntos determinados.

X que inaugura el género *monogatari* sin perder la potente tradición oral de los cuentos se alza como un clásico de máxima importancia en la historia de las letras niponas. Se nos cuenta la historia de Kaguyahime, una doncella venida de la luna, que vuelve a ella en contra de su voluntad tras pasar una temporada en nuestro mundo con una pareja de ancianos –de nuevo el *okina*. Durante este tiempo recibe numerosas proposiciones de matrimonio, mas las rechaza todas, incluso a los pretendientes más insistentes, quienes tienen que realizar pruebas impuestas por ella.

Si se atiende al cuento como una elaboración de dos marcos, uno exterior y otro interior, el primero queda configurado como una variante de la doncella celestial, puesto que narra el retorno de Kaguyahime a ese mundo superior, la luna. La *ten'nyo* 天女, mujer celestial, como ser sobrenatural que proviene de un lugar vertical, representa lo divino como antítesis a lo humano para el imaginario japonés, idea que está en sintonía con la hipótesis de Leavy. Aquello que se alza por encima del plano humano es, por definición, puro, intacto y mejor. El pueblo japonés tiene la creencia común de que las hadas y las doncellas celestiales están apartados de las emociones humanas, ya sean negativas como la lujuria o positivas como el afecto (Kawai, 2021). Sin embargo, en *Taketori monogatari* observamos un caso dispar, pues Kaguyahime se humaniza. Empatiza con los humanos y siente como ellos, por eso se resiste a partir; ha establecido vínculos con sus padres adoptivos. Pero no puede escapar a su sino y, en el instante en el que le ponen el vestido celeste de plumas, vuelve a ser una doncella celestial. No es un ser de este mundo y debe volver al suyo, como ocurre con las valquirias de *Völundarkviða*, pero al contrario que estas, no se mantiene alejada de la humanidad.

Resulta interesante traer a colación otro cuento de hadas popular para establecer una contraposición con la doncella celestial que agilice su entendimiento en la mentalidad japonesa. En el cuento de Urashima Tarō¹⁴, Otohime es una princesa sobrenatural del reino del mar, asociada a la tortuga en versiones antiguas, con agencia en el relato. En resumidas cuentas, un joven pescador rescata a una tortuga y gracias a eso, viaja al reino del mar. Allí conoce a Otohime, quien le entretiene, pero finalmente le deja ir y le regala una caja que no debe abrir. Para cuando regresa, el tiempo ha transcurrido de forma diferente en su mundo, y han pasado siglos desde que se fue. Desesperado, abre la caja y se encuentra con su propia mortalidad, muriendo de senectud. Otohime representa una realidad terrenal, asentada en la tierra y el océano, frente a una Kaguyahime que simboliza la idealización (Kawai, 2021). Como sintetiza Takagi (2023), sumándose a esta idea:

De alguna manera, la imagen femenina en Japón, así las cosas, se divide entre la doncella celestial que se sustenta solo de espíritu, representada por Kaguyahime y la princesa tortuga que vive en el mar y encarna el estado primitivo del ser humano, representada por Otohime. (p. 122)

Así pues, la figura de la *ten'nyo* comparte *grosso modo* las características comunes al motivo a un nivel universal. Más allá del esquema clásico de desarrollo del relato, el propio carácter alejado de lo humano y el mensaje de lo sobrenatural como indomable se manifiestan tanto en la leyenda de Hagoromo como en el mundo nórdico, en cada caso ateniéndose a las especificidades locales. Resulta curioso que, a pesar de ser *ten'nyo* o valquirias, pertenecientes al mundo celestial y divino, no son objeto directo de fe, sino que simplemente forman parte de la cosmovisión, quizás por no ser deidades de gran relevancia o por su falta de agencia en los mitos. Además de mantener un núcleo conceptual a lo largo de su recorrido por la literatura japonesa en diversas variantes, el motivo de la doncella celestial también ha sabido adaptarse al gusto y las inquietudes de cada contexto histórico. Por ejemplo, en el teatro de la era Edo, los temas recurrentes giraban en torno conspiraciones,

¹⁴ Las raíces de este cuento se hunden en el mito del *Kojiki* comentado en la nota 12.

venganzas y disturbios en las casas nobles, por lo que uno puede encontrar capas emplumadas y seres celestiales involucrados en esas tramas (Tatsuno, 2021).

Unido a esta concepción de la doncella celestial como figura divina hay una dimensión ritual que merece la pena pararse a observar. Desde tiempos arcaicos y debido a la idiosincrasia del sistema de creencias religiosas del pueblo japonés, han existido multitud de ritos y costumbres que están entrelazados directamente con la naturaleza. En la década de 1920, Orikuchi reivindicó en *Mizu no me* 「水の女」 la importancia del agua como elemento vital y origen de rituales de ablución, como el *misogi* 禊. Estas damas del agua son sacerdotisas encargadas de tejer y realizar los ritos y, a su vez, son las propias deidades a las que se encomiendan; es decir son sacralizadas, como recoge el autor bajo el término de *hitogami* 人神. Orikuchi nos cuenta de la existencia del *ama no hagoromo* o prenda emplumada celestial, usada en estos ritos, pieza clave en el paso entre divino y mortal (Orikuchi, 2022). Esta práctica llegó hasta la corte, aflorando en la ceremonia de *daijōsai* 大嘗祭 en el que se ofrece arroz al emperador recién entronizado. En ella, los descendientes de Fujiwara no Yamakage asumen las funciones de las damas del agua de asistir en las abluciones (Yamaoka, 2017). De nuevo, elementos ya conocidos que no hacen sino reforzar la esencia de la doncella celestial, como son el agua, la divinidad, las plumas o el telar, también presentes en el planteamiento nórdico, aunque en este también existe una dimensión referente al hado.

Una vez realizado este recorrido por los antecedentes de la doncella celestial¹⁵, así como sus implicaciones e imagen en el folclore japonés, como aconsejan los principios de Tötösy (1998) sobre la interrelación con otras expresiones artísticas y un profundo conocimiento de la literatura de origen, comprender el personaje presente en *Hagoromo* se torna labor más sencilla. En esta obra, un pescador llamado Hakuryō se encuentra un hermoso vestido colgado de la rama de un pino¹⁶ en una playa de Mio, Suruga. Una mujer celestial aparece y le pide que se lo devuelva, ya que le pertenece y no puede regresar al cielo sin él. Así lo expresa:

MUJER CELESTIAL

Oídme señor,
ese vestido es mío.

¿Por qué os lo lleváis?

HAKURYŌ

Lo cogí de una rama y me lo llevo a casa.

MUJER CELESTIAL

Es el vestido de plumas de un morador del cielo y no debe otorgarse
sin motivo a un ser terrenal. Dejadlo donde estaba. (Takagi y Janés, 2008, p. 114)

Él no quiere dárselo, pues pretende quedárselo como tesoro familiar. Atendiendo a sus súplicas, Hakuryō finalmente cede, si a cambio le muestra un baile. Tras danzar, se eleva por los aires. Ya solo la trama indica una ruptura frente al desarrollo arquetípico del motivo. Mientras que en *Völundarkviða* era Völundr quien no partía en busca de su esposa, cambiando así el desenlace, en este caso la doncella celestial no llega ni a casarse con el pescador. Quizás una de las razones por las que se produjo esta variación es por el propio carácter del teatro *nō* que posteriormente será

15 Además de los antecedentes vistos, existen incluso obras modernas inspiradas por este motivo, especialmente por la obra de *nō*, como es el caso de la novela *Rantōba no ten'nyo* 『卵塔場の天女』 de Izumi Kyōka (Higashitani en Zeami, 1999).

16 Al igual que la grulla, el pino es símbolo de inmortalidad, reforzando la figura de la *ten'nyo* como ser celestial y superior. Además, el pino es la única decoración del escenario de *nō* por su sacralidad desde tiempos antiguos.

analizado. La acción o una historia larga no son elementos propios de este teatro, que aboga por el simbolismo y la expresión; las obras de *nō* serían consideradas escenas en otros contextos, el tiempo que transcurre en sus ficciones es corto. Además, el *nō* obedece rigurosamente la estructura de *jo-ha-kyū*, en la que las acciones empiezan lentas, cobran velocidad y acaban rápidamente (Zeami, 1999). Por lo tanto, que el desenlace sea inmediato y no tras años de matrimonio es de esperar.

Un rápido vistazo a la obra desvela una miríada de referencias a la literatura japonesa, uniéndose a esa gran tradición mediante la intertextualidad cuya relevancia destaca Morales (1999). El motivo de la doncella celestial ha ido arrastrando consigo detalles y homenajes a sus diversas encarnaciones, por lo que la obra de *nō*, de tiempos medievales, bebe de los antecedentes presentados. Por ejemplo, la *ten'nyo* recita un poema que aparece en *Tango Fudoki* y menciona una pieza china de *Cantares de la Eterna Tristeza* del poeta Bai Juyi de la dinastía Tang de temática parecida (Takagi y Janés, 2008). Otra clara alusión, justo al final, dice que «el celeste vestido de plumas vuela por el viento de la ensenada por el pinar de la ensenada de Mio, por el monte Ashitaka y por las cimas del monte Fuji» (Takagi y Janés, 2008, p. 126), acorde al escrito de Miyako no Yoshika en el que hay mujeres bailando sobre el monte Fuji.

Sin duda, el momento álgido de la obra es la danza de la *ten'nyo*, pero el mensaje que subyace en lo encontramos en una frase pronunciada por la doncella. No es necesario explicar o decir más, pues se valora la sutileza y lo velado, y con esas pocas palabras queda definido el carácter de la mujer celestial y su interacción con Hakuryō. Como se ha resumido, tras las insistencias de la dama, el pescador finalmente acepta a devolverle el atuendo a cambio de un baile. Ella le reclama que le retorne el celeste vestido antes de la danza para poder ejecutarla, mas el hombre se niega, pensando que lo cogerá y escapará. Entonces, ella responde: «No, lo dudoso reside solo en los seres humano. El cielo no conoce la falsedad» (Takagi y Janés, 2008, p. 119). Hakuryō, avergonzado, se lo devuelve al instante. En este enunciado se aprecia la clave para entender la figura de la *ten'nyo*; es un ser ideal, superior, elevado. Está por encima de las emociones, en esencia de lo que caracteriza al ser humano, tanto de las positivas como de las negativas. Es la pureza de Kaguyahime, una vez se viste con el celeste vestido y asciende a la luna, en contraposición a la terrenal Otohime. En esencia, es una otredad que se escurre entre nuestros dedos, inabarcable para el entendimiento humano. No se le puede aplicar juicios de valor humanos; no conoce la bondad ni la falsedad, pues estas son categorías de los mortales.

Por consiguiente, el motivo folclórico de la doncella celestial constituye un elemento esencial en ambas obras firmemente arraigado en sus respectivos universos simbólicos. No habría un personaje tan rico en detalles y cargado de significado en *Hagoromo* sin el asentamiento previo de la figura de la *ten'nyo* en el imaginario japonés. Asimismo, las tres doncellas celestiales de *Völundarkviða* no podrían existir sin los sedimentos culturales producidos en zonas de constante intercambio o sin la unión y transformación con una figura preexistente. Estas mujeres no se encuentran inconexas, sino que forman parte de un entramado más grande, más profundo, más elaborado. Son parte de una literatura que se pasa de generación a generación, en grandilocuentes mitos y en cuentos relatados a la hora de dormir, creando la conciencia del colectivo. Allá donde la humanidad se cuestiona su propia mortalidad, surge la figura de la doncella celestial, pues existe para contrastar su inmortalidad con nuestra finitud y recordarnos que hay asuntos que se escapan a nuestro control. Por mucho que un humano consiga su capa de plumas, esto no es más que momentáneo, no se la puede retener al no ser de nuestro mundo.

4.2. La palabra, la poesía y su poder

Este apartado versará sobre el aspecto poético y la dimensión de la palabra en ambas obras, es decir, sobre el texto como formato y articulación. Es crucial detenerse a observar y comparar cómo las interpretaciones de conceptos como la palabra o la poesía han ido moldeando las literaturas de ambas regiones, extendiendo su influencia hasta *Hagoromo* y *Völundarkviða*, obras que, por su eminente carácter u origen oral, surgen como ramas del tronco central de la tradición literaria. Acorde a los postulados de Tötösy (1998), se ha establecido una comparación que recurre a la inclusión y análisis de varias formas artísticas y disciplinas.

Las palabras tienen poder. Pueden destruir o crear, pues tienen el poder de moldearnos, influirnos, convencernos, herirnos. Las palabras poseen la asombrosa capacidad de alterar la realidad o de mantenerla tal y como es. La literatura, entonces, se puede entender como el arte que se articula en torno a la palabra; es la palabra en su máxima expresión, más allá de un carácter meramente comunicativo. Dentro de la literatura, la mayor demostración de maestría y dominio de la lengua se encuentra en la poesía. Es una espada de doble filo para el poeta, pero sin duda encierra un gran poder. No es de extrañar que muchas tradiciones literarias surjan en verso y mantengan esa reverencia por el género a través del tiempo. Así se ha dado tanto en Japón como en el mundo nórdico, donde la poesía, la palabra y su poder han afectado en diferentes esferas sociales y religiosas, no solo ya en la artística.

No hay que remontarse muy lejos para encontrar ejemplos en Japón del peso y poder que ejerce la poesía. En 1911, el líder socialista y periodista Kōtoku Shūsui fue acusado de alta traición y ejecutado en base a un poema que había compuesto sobre la nieve de Año Nuevo (Rubio, 2021). La semihistórica *Saga de Egil Skallagrimsson* cuenta otro ejemplo, en este caso nórdico, de cómo la poesía salva vidas. En una de las escenas más memorables, Egil, vikingo y consumado poeta, se halla en el reino de su enemigo el rey Eiríkr tras un naufragio. En la audiencia real, su amigo Arinbjörn intenta defender su caso y el propio Egil recita una *drápa*, sin éxito, pues había matado al hijo de Eiríkr. Tras conseguir aplazar el juicio hasta la mañana, Egil se queda despierto toda la noche componiendo otra *drápa* en honor a su enemigo. Al recitar este poema de veinte estrofas alabando al rey, Egil consigue apelar su caso y salir impugne (Sturluson, 2006). La poesía puede ser un asunto de vida o muerte, pues tal es su poder.

Siguiendo el acercamiento un tanto holístico que se le pretende aplicar a la literatura proveniente de la tradición oral, es primordial pararse a analizar los textos intentando descifrar el significado que se le ha otorgado a sus palabras y su poesía según el entendimiento de ambas culturas. Aun siendo obras con un gran carácter performativo, uno no debe olvidar que el medio de comunicación principal que permite todo esto son las palabras. Por supuesto, no debemos pretender reducir experiencias como lo son una puesta en escena o una recitación a meros textos, pero para poder comprenderlos en su totalidad es necesario contemplar la palabra y su poder, y más incluso, pues ambos textos son obras poéticas.

4.2.1. Orígenes mitológicos

Rubio (2019) presenta tres razones fundamentales sobre los orígenes y el desarrollo de la poesía japonesa. La primera corresponde a su asociación con lo divino y lo sobrenatural, esa conexión entre dios, chamán y poeta –pensemos en esas damas del agua que son tanto deidades como sacerdotisas–; la segunda, su identificación con la música, la fonética y la sonoridad tiene un impacto sin igual, especialmente en la declamación; y, por último, su prosodia, temas y tonos, esencial para

la poesía. Estas tres razones son extrapolables al contexto nórdico, ya que tiene un origen mítico, la poesía va de la mano de la música, y su métrica y figuras retóricas son características indispensables. Todo escaldado del medievo nórdico que se precie debe dominar el bello arte de la *kenning*¹⁷ por ejemplo, ya sea para elogiar al rey o para narrar las gestas de los Ases.

Para un espectador o lector contemporáneo a las obras, la explicación de por qué la poesía es poderosa reside en la mitología, pues tradicionalmente ha sido así. No es de extrañar, si los mitos hacen referencias a grandes fuerzas que mueven el mundo, ¿cómo no van a hablar de la poesía? Esta comienza no con los humanos, pero con los dioses; pertenece a un período mítico. Acorde al razonamiento planteado por Rubio, la poesía es un arte vinculado a lo divino, por lo que encontrar mitos referentes a la lírica es tarea fácil. En el caso japonés, la génesis poética es indirecta, es decir, no hay una historia explicativa de cómo surge o por qué, sino que, en el *Kojiki*, así como en el *Nihon shoki*, existe un episodio en el que un dios recita unos versos, considerados como el inicio del *waka*. Susanō, hermano de Amaterasu y deidad fundamental en el ciclo de Izumo, termina de construir su morada, y al verla, proclama:

Hay ocho nubes
en palacio de Izumo,
el de ochos vallas,
donde mora mi esposa,
de ocho vallas guardada. (Rubio y Tani, 2020, p. 80)

Con este poema se crea la poesía japonesa. En parte se piensa así porque es el vestigio más antiguo que nos ha llegado hasta nuestros días. Asimismo, marca el modelo del *waka*, con su estructura alterna entre el cinco y el siete, y se le atribuye un significado ritual y religioso.

Es necesario puntualizar que el teatro japonés también hunde sus raíces en la mitología. *Hagoromo* es tanto poesía como teatro, artes unidas y en perfecta simbiosis. Tanto la lírica como las artes performáticas tienen una dimensión religiosa y chamánica. Los ritos otorgan entidad al teatro, no hay más que observar la evolución de este: el *nō* tiene como predecesores a diferentes artes teatrales de carácter ritual, como *kagura*, *sarugaku* o *dengaku* (Takagi y Janés, 2008). *Okina*, una de las piezas de *nō* más intrigantes, es en esencia un ritual sagrado, donde aparece la curiosa figura del anciano antes comentada. Justamente es el origen del *kagura*¹⁸, lo que aparece plasmado en el *Kojiki*. Tras el ocultamiento de la diosa solar Amaterasu en una cueva, los demás *kami* se reúnen para hacerla salir y recuperar el sol en el mundo. Entonces, Ame-no-uzume empieza a bailar y contonearse de manera cómica y obscena, creando tales risotadas entre los dioses que, Amaterasu, picada por la curiosidad, entreabre la puerta rocosa de la cueva y ve su reflejo en un espejo. En ese momento, el dios Ame-no-ta-jikara aparta la roca y Amaterasu sale de nuevo (Rubio y Tani, 2020). Este famoso mito explica los eclipses y posiciona a Ame-no-uzume como patrona del teatro. En el *Nihon shoki* viene recogida otra versión en la que la diosa baila también, pero se obvia la conducta sexual.

17 La *kenning* es la figura retórica de la poesía en nórdico antiguo por excelencia. Consiste en nombrar la cosa a través de una anécdota o haciendo asociaciones, como un circunloquio, creando una frase o palabra compuesta. Por ejemplo, a la batalla se le puede llamar «el fragor de los dardos» y a Odín se le conoce como «el Enemigo del Lobo» por uno de sus mitos.

18 *Kagura* 神楽 es una antigua ceremonia de tintes teatrales con danza y música en honor de los dioses. Era representado en la corte por las sacerdotisas *miko* que se trataran más adelante.

Por el contrario, en el norte de Europa sí tienen un mito sobre la poesía más directo y desarrollado, como recoge Snorri Sturluson (2016) en su *Edda Menor*. El sabio Kvasir, engendrado de la saliva de los Ases y los Vanes para sellar la paz, es asesinado por dos hermanos *dvergar* en sus vagabundeos, quienes usan su sangre para crear el hidromiel de la poesía. Este brebaje acaba en manos del *jötunn*¹⁹ Suttungr, que lo protege como su tesoro máspreciado. Tras una serie de aventuras y hazañas, Odín consigue acceder al hidromiel haciendo uso de su astucia e ingenio. El hidromiel está salvaguardado por la hija del gigante, por lo que Odín la seduce para lograr su cometido. Una vez ha vaciado las tinajas que lo contenían de tres grandes tragos, se transforma en águila y escapa a Asgard. Pero Suttungr emprende vuelo también y le persigue tan de cerca que Odín suelta parte del hidromiel por el orificio de atrás. No obstante, logra llegar sano y salvo y quedarse con el hidromiel. Se dice que aquella parte que se le escapó es la que les tocó a los malos escaldos. Por lo tanto, este mito narra no solo el origen de la poesía en sí, sino también de dónde provienen los escaldos sin talento. Es notable destacar que este mito viene recogido en la segunda parte de la obra, llamada *Skáldskaparmál* o «el lenguaje del arte escáldico», donde Sturluson aprovecha estos mitos para explicar el origen de varias *kenningar*, reforzando esos lazos entre mitología y poesía.

Queda más que establecida la poesía como arte proveniente de lo divino en ambos casos, faceta presente en *Hagoromo* y *Völundarkviða*. Más allá del carácter sobrenatural de las doncellas celestiales, también se puede apreciar que diversas características de la poesía, como la métrica o la entonación, ayudan a concederle a estas obras una dimensión ritualista derivada de una concepción de lo sagrado. La poesía no se limita al papel, a estar escrita, existe para ser declamada y recitada. Es ahí cuando verdaderamente puede lucirse como arte, y todos esos matices y colores que uno puede percibir en el texto, se vuelven vívidos y nítidos y alcanzan todo su potencial. En estos casos, los versos transportan al oyente a un tiempo mítico cuando las montañas eran jóvenes y las emociones estaban magnificadas. Fijémonos, por ejemplo, en este extracto de *Hagoromo*, en el que se aúna el refinamiento poético con la concepción divina que surge de la naturaleza y de los antepasados:

El color de la primavera en Miogasaki
 es más excelso que la luna de otoño en Kiyomigata
 y la nieve del monte Fuji.
 Y estos albores de primavera,
 a pesar de las olas y el viento que corre entre los árboles,
 realzan la calma de la ensenada.
 Además, cielo y tierra no se separan.
 El soberano desciende
 del dios del santuario exterior
 y del dios del santuario interior de Ise.
 Ni la luna conoce su sombra;
 es el país del sol naciente. (Takagi y Janés, 2008, pp. 122-123)

4.2.2. *Kotodama* y *seiðr*

En gran parte, el poder de la poesía deriva del de la palabra, y este bebe también de lo divino y chamánico. Como enuncia Tötösy (1998), es imprescindible observar la literatura dentro de su contexto cultural pues este lo moldea. Dentro de una concepción animista que otorga ánimas a la

19 Los *jötnar* son seres sobrenaturales de difícil definición. Suelen representar ideas y fuerzas más primitivas y caóticas en contraposición a los dioses Aesir y Vanir, pero su relación con ellos no es solamente de antítesis. Comúnmente se les ha llamado gigantes, aunque son de diversas formas, y habitan en el reino de Jötunheimr.

naturaleza y los fenómenos de la vida, es común dar una identidad espiritual a las palabras y los nombres. En Japón este fenómeno recibe el nombre de *kotodama* 言霊, compuesto por «palabra» y «espíritu» en su grafía más habitual. Se pensaba que había un espíritu oculto en las palabras que, una vez relevado, podía afectar de manera positiva o negativa a la realidad. Esta acción era llamada *kotoage* 言挙げ, es decir, «elevar las palabras» (Takagi, 2023). *Kotodama* se establece entonces como una manifestación de la palabra que apela a lo más profundo y poderoso del alma de las cosas, por lo que no se han de decir en vano. Asimismo, conforme avanza la sociedad japonesa de los tiempos antiguos, se le atribuye a este concepto la verdadera naturaleza de la literatura de Yamato, es decir, de la literatura nacional en contraposición a las influencias extranjeras, tanto en historias como en el propio lenguaje. *Kotodama* pasa a ser el corazón y el orgullo de la literatura de Yamato y solo puede ser desencadenado mediante *wago* 和語, palabras puramente japonesas (Konishi, 1984).

Recordemos el pasaje antes mencionado de *Hagoromo*, en el cual la *ten'nyo* le reprocha al pescador que la duda solo reside en los seres humanos y el cielo no conoce la falsedad. Si el baile es el punto álgido de la representación performática, estas palabras lo son del texto, de sus palabras y de su poesía. La doncella celestial es un ser divino y el *kotodama* hace referencia a lo místico y sobrenatural, por lo tanto, hay una vinculación clara. Conjeturar que son *kotodama* quizás sea llevarlo al extremo, pero sí se puede afirmar que son palabras con una connotación y un poder reseñables y que, si el fenómeno del *kotodama* no es directo, al menos está actuando como sedimento en la tradición en la que se incrusta esta obra.

Hay una faceta del *kotodama* muy interesante referente a la denominación, al acto en sí de nombrar. El pueblo japonés entendía en concreto los nombres de las deidades como nomenclaturas llenas de significación mágica que explicaba su origen, su sexo y sus atributos. El hecho de decir en voz alta sus nombres conllevaba invocarlos y manifestarlos. Los nombres divinos de los dioses japoneses, por tanto, constan de una parte calificativa con características positivas y de los nombres propios, causando unos nombres largos y detallados, siempre en busca de ensalzar a los dioses. Un buen ejemplo sería *Amenikishi Kuninikishi Amatsuhiko Hiko Hononinigi no Mikoto*: *Amenikishi Kuninikishi* hace referencia a la prosperidad del Cielo y de la Tierra, *Amatsuhiko* se refiere al nombre del dios del Cielo, *Hiko* es hijo del Sol de manera bella, *Hononinigi* para la buena cosecha de espigas y *Mikoto* es el sufijo honorífico de las deidades. Por esta razón no ha existido en Japón el sentido de tabú respecto a los nombres divinos que hay en otras civilizaciones (Takagi, 2023).

En la cultura nórdica no existe un concepto como *kotodama* en sí, pero sí hay un gran énfasis en la palabra dicha y su poder en ese sentido mágico o chamánico que se le concede a los encantamientos. Para ello, primero uno debe tener nociones básicas sobre el *seiðr*, las prácticas mágicas que se realizaban en torno a la adivinación y otras artes de carácter chamánico. Entraban en juego la voluntad, la mente y la invocación de espíritus y otros seres, y guardaba una estrecha relación con la fertilidad y la sexualidad. Eran rituales realizados con máscaras, varas y cánticos en espacios consagrados. Otra categoría de magia denominada *galdr* centrada en el canto en voz aguda, el ritmo y la entonación sobresale como práctica mágica, aunque probablemente fuera un elemento particular destacado dentro del complejo mundo mágico nórdico. Aquellas que hacían uso del *seiðr* eran en su mayoría mujeres, y recibían varios nombres como *volur* o *seiðkonur*, aunque también existían hombres, llamados nombres como *seiðmenn*, a los que se les achacaba una conducta de *ergi*, considerada una desviación sexual (Price, 2019).

Las deidades que representan y patrocinan estas prácticas *seiðr* no son otras que Odín y Freyja. Ellos son los patronos de la magia y sus mayores practicantes. De hecho, se nos dice que Freyja, diosa de

origen Vanir, es la que introduce a Odín en esta magia (Sturluson, 2016), y ella misma posee, como se ha comentado, una capa de plumas que le permite adoptar la forma de un halcón. Odín, figura central del panteón nórdico, reúne facetas de chamán, poeta y guerrero junto a su divinidad, características intrínsecamente unidas como hemos estado viendo. La dimensión hablada de esta magia, ese *galdr*, ya apareció en el apartado anterior en colación a los nombres de las valkirias, y en este ya se ha introducido la figura retórica de la *kenning*. Si en Japón los dioses tienen nombres largos y explicativos, en el contexto nórdico las divinidades poseen una miríada de apelativos que resaltan sus proezas o sus facetas, útiles a la hora de enriquecer las composiciones poéticas e invocar a los dioses.

No obstante, también había una concepción tabú respecto a los nombres. Estos no se debían decir a la ligera, pues conocer el verdadero nombre de alguien confiere poder sobre este²⁰. El caso más sonado en la literatura y mitología nórdica nos lo presenta el corpus de los Volsungos. Sigurðr, gran héroe de la talla de Völundr, según nos cuenta la versión del *Fáfnismal* de la *Edda Mayor*, da muerte al dragón Fáfñir clavándole su espada por el vientre. Entre estertores, la gran sierpe le pregunta por su nombre y «Sigurd le ocultó su nombre porque se creía antiguamente que las palabras de un hombre marcado de muerte tenían gran poder si maldecía a su enemigo por su nombre» (Lerate, 2015, p. 249). Sin embargo, Fáfñir demuestra ser más astuto y finalmente consigue que revele su nombre.

En el caso de la *Edda Mayor*, los propios nombres de los poemas indican su afinidad con el carácter mágico y oral. Por ejemplo, los que terminan en *-mál* provienen del verbo en nórdico antiguo «hablar», *-kviða* se refiere a «cantar, corear», *-þula* a «recitar» y *-ljóð* a «hechizar» (Gunnell, 2013). De ahí que en castellano fuera traducido como *El Cantar de Vólund*. Por el contrario, la riqueza de recursos literarios japoneses parte de procesos que vuelven complejos el lenguaje, creando una agudeza verbal destacable. En Hagoromo, encontramos *kakekotoba* 掛詞 o «palabras pivote», un término clave que liga dos ideas diferentes. También hay *makurakotoba* 枕詞 o «palabras almohada», muy parecido a la *kenning*, en el que un término aparece fuertemente asociado a otro, con lo que mencionando uno se refiere al otro. Por último, también figuran *engo* 縁語, un recurso que relaciona elementos poéticos en función de un parecido sonoro o semántico (Zeami, 1999).

Por tanto, las conexiones entre las palabras, la poesía, su influencia y lo divino están presentes en ambas civilizaciones desde las primeras concepciones literarias y mitológicas. Son parte de un mismo entramado que actúa como base cultural para las obras aquí analizadas. Las nutren y las dotan de contenido y continente, creando un concepto de intertextualidad (Morales, 1999). Tanto dentro del propio texto, como puede ser el caso del juicio de valor enunciado por la *ten'nyo*, como fuera de él, pues sus formas poéticas cumplen una función social, performática y religiosa. Como encarnaciones medievales de leyendas e historias que llevaban mucho tiempo circulando, estas obras arrastran con ellas un trasfondo que supera el entendimiento de una mera lectura moderna y cumplen unas funciones sociales y religiosas que trascienden lo meramente literario. El receptor, véase el público o los escasos lectores de aquel entonces, conocía de manera instintiva el poder de las palabras y sus consecuencias, el sentido chamánico de la poesía y la historia en sí como una persona de la actualidad sabe quién es Drácula o cómo decodificar los elementos cinematográficos sin necesidad de explicación directa, simplemente por medio de una especie de osmosis cultural.

20 Esta idea caló profundamente en la fantasía moderna del siglo XX y ha sido usado por numerosos escritores. Por ejemplo, en *El Hobbit* de J. R. R. Tolkien, el encuentro de Bilbo con el dragón Smaug está basado directamente en el caso que se presenta de Fáfñir. Otro ejemplo es el ciclo de *Terramar* de Ursula K. LeGuin, donde la magia gira en torno a los verdaderos nombres de las cosas y el poder que otorgan.

Sin embargo, para aproximarnos al corazón de ambas obras debemos profundizar más, dar otro paso más allá del motivo folclórico y de lo comentado en este apartado. Estas son obras que se interpretan, se viven, se expresan. Para ello, tanto el intérprete como la audiencia son piezas clave. El texto cobra sentido al ser recitado o entonado, el *kotodama* surge efecto al ser enunciado en voz alta, los nombres confieren poder al ser declamados. Como los rituales de *seiðr* o las representaciones de *kagura*, se necesitan movimientos, elementos somáticos y herramientas que puedan encargarse de la comunicación no verbal con la que la obra se enriquece. Hay una dialéctica entre el texto y lo performativo que actúa como motor esencial en la literatura oral que se tratará en el siguiente apartado.

4.3. La representación: el intérprete y la audiencia

Con este tercer y último apartado del estudio comparativo se completa el análisis que se ha desarrollado desde diferentes perspectivas partiendo de métodos como el de Tötösy (1998). Estas dos obras, que hunden sus raíces en un motivo folclórico de origen nebuloso e inmemorial en la psique humana, fueron concebidas, o mejor dicho, fueron moldeadas dentro de los primeros pasos de sus respectivas literaturas hasta llegarnos en las actuales encarnaciones que se están tratando. Por ende, son parte de una noción de la literatura como arte que traspasa los textos, un arte verbal que se sustenta en la oralidad y en la tradición. La representación, sea puesta en escena o narración, actúa como un evento que permite la promulgación y la recepción de ese arte verbal, mientras que la tradición funciona como referente.

Foley (1992) propone no insistir en una perspectiva centrada en el texto, ya que puede oscurecer más que esclarecer. Apuesta por una visión más amplia, puesto que estas formas de arte verbal surgen y florecen en su totalidad dentro de la tradición oral, y aunque algunas de esas obras han sobrevivido como textos únicamente, tienen una firme base en la tradición oral que no puede ser negada. Los contextos que yacen más allá de las palabras impresas o de la versión recibida están activos para el intérprete o autor y para la audiencia, y la representación requiere considerarlos. El caso de *Hagoromo* puede verse como uno afortunado, dado que ha sobrevivido al paso del tiempo y nos ha llegado como no solo un texto, sino como una obra de teatro que se sigue representando. Esto se debe a que el teatro *nō* no se ha visto interrumpido y a su gusto por respetar lo establecido, es decir, a mantener el arte del *nō* inmutable, sin renovación²¹. Por el contrario, al decaer la figura del escaldo por factores sociohistóricos, el poema de *Völundarkviða* quedó silenciado con su faceta performativa olvidada, convertido en un texto leído individualmente.

4.3.1. El escaldo y el gran salón

Destacan, por lo tanto, dos elementos a la hora de la representación de este tipo de obras: el intérprete y la audiencia, el emisor y el receptor, la parte activa y la pasiva. Son figuras que se retroalimentan; sin una, la otra no existiría. En el contexto nórdico, el escaldo o *skald*, aquel que domina la *kenning*, cumple el papel de intérprete. En el anterior apartado se introdujo el origen mítico de la poesía y cómo este afecta a la competencia de los poetas. Aunque la figura del escaldo no ha perdurado hasta nuestros días, sí lo ha hecho su voz. Esto se debe a la compleja estructura y al tipo de rima de la poesía nórdica, que requiere, como pasa en el *nō*, que se mantengan los versos

21 Acorde a los principios de la estética japonesa, se valora positivamente ejecutar los mismos pasos cada vez. A través de ellos se puede llegar a la máxima refinación del arte, y esa reiteración no se torna tediosa, sino que está llena de significado y dedicación. Por ejemplo, los marionetistas del teatro *ningyō jōruri* dedican diez años a perfeccionar el movimiento de una extremidad antes de aprender otra.

intactos. La habilidad poética era un rasgo admirable en la época vikinga con gran impacto social. Esto, unido a la relevancia del legado de una buena reputación tras la muerte, impulsó este arte a las cumbres más altas (Price, 2020). No es de extrañar, por lo tanto, que en el panteón nórdico exista un dios de la poesía, el escaldo por excelencia, Bragi, quien refuerza los lazos entre la poesía y lo divino.

Los escaldos necesitaban una gran memoria para acumular un amplio conocimiento mitológico para usarlo en sus versos, así como una afilada mente capaz de crear ingeniosas *kenningar*. Al internalizar fórmulas de *kenning* a través de reglas mnemotécnicas, no solo conseguían memorizar fórmulas poéticas orales, sino que también desarrollaban una doble visión, en la que las palabras eran tanto vocablos corrientes de uso diario como potenciales señales para predeterminadas *kenningar*. Esto agilizaba las improvisaciones léxicas y métricas dentro de las normas escáldicas (Haley-Halinski, 2019). Pensemos de nuevo en Egil Skallagrímsson, quien tuvo que componer en una noche un poema entero alabando al rey, haciendo uso de su habilidad para hilar versos ingeniosamente.

El entorno natural del escaldo era la corte, donde recitaba ante el rey o los *jarls*. Allí donde hubiera un gran salón que se preciara, tenía que haber un escaldo. Estos espacios descomunales para la interacción pública contaban con un asiento de honor en el que el señor de la casa recibía a visitantes, diseñados para relatar historias durante banquetes e intercambiar anillos como muestras de alianza. Aquí la poesía reverberaba, y el escaldo hacía uso de esa doble visión para recitar los conocimientos necesarios de su pasado colectivo. Este espacio se convirtió en el escenario por excelencia, donde se reunían el intérprete y su audiencia, pues «la gran sala es sinónimo de la civilización, la luz, la fama, el honor, la memoria, la historia y la alegría» (Price, 2020, p. 115). Estas salas largas de una sola habitación para banquetes también se veían reflejadas en la mitología y en la literatura, como atestiguan los numerosos salones de los dioses, entre el que destaca el Valhalla, o el famoso Heorot, que casi puede ser considerado como un personaje más en el poema épico de *Beowulf*.

Este espacio físico, como escenario de la representación, se volvía una encarnación del cosmos nórdico en un estado ritual. Por ejemplo, los *dvergar* que sujetan el firmamento eran las vigas principales que sostenían el techo y el asiento de honor se convertía en Hliðskjálf, el trono de Odín. Mediante gestos y otras formas de interpretación, el escaldo transformaba momentáneamente el salón en el escenario de grandes gestas, y su audiencia se sentía incluida en las narraciones, como si fueran testigos de esos hechos. En las representaciones de algunos poemas éddicos, el escaldo mismo encarnaba a los dioses y a los héroes, ayudado por la propia forma y métrica de los poemas. En otros, debido a que están compuestos en tercera persona, el escaldo actuaba como narrador, un mediador entre el pasado y el presente (Gunnell, 2008; Millward, 2014). Estas condiciones sociohistóricas finalmente decayeron, y en el gran salón dejaron de resonar las hazañas de Sigurðr y las artimañas de Loki.

Después de 1050, y sin duda después de 1100, la poesía dependiente de la tradición pagana estaba moribunda o muerta en la antigua Escandinavia, y esto quiere decir que también lo estaba el verso escáldico fuera cual fuese su tema, igual que las baladas que trataban de temas mitológicos, pues el verso y el lenguaje escáldico se basaban en un conocimiento de estos mitos por parte del escritor y del oyente, ambos pertenecientes a eso que llamaríamos aristocracia: nobles, reyes y cortesanos al estilo del norte. En Islandia sobrevivió algún tiempo. (Tolkien, 2016, p. 28)

Por suerte, como bien dice Tolkien, estas costumbres hallaron refugio en Islandia; el gran salón se cambió por la casa comunal, esa *langhus* normalmente cubierta de turba, y allí se reunían los colonos para compartir relatos frente a la lumbre. Cuando la oscuridad cae, pesada y absoluta, y el frío mordisquea cada dedo sin resguardar, los tizones del fuego en el salón se convierten en el mejor aliado. Allí, rejuntables, tan cerca de las brasas que casi se puede morder el carbón, la larga noche se hace más soportable con historias y cuentos. Las interpretaciones de los poemas estaban ligadas a este espacio concreto porque constituía el centro del hogar y de la vida en unos terrenos que se presentaban casi inhóspitos. Como se ha mencionado anteriormente, el corpus literario de Völundr estaba muy extendido, por lo que su leyenda, sin duda, era narrada en todos los salones. El escaldo, entonces, recurría a todo su arte para representar la historia mediante no solo palabras, sino también tonos, ritmos y gestos en un espacio que facilitaba al espectador entrar en la historia, conectar con ella. Si el escaldo hace bien su labor, entonces en la siguiente estrofa el oyente se puede poner en la piel de Völundr, comprender la soledad y la añoranza que le inundan, y casi oír el son de los golpes del martillo:

Vólund, él, solo, quedóse en Ulfdáilir;
allá rojo oro en el yunque labraba,
repleta una sarta de anillas llenó;
esperaba él así a su clara esposa,
que acaso con él volvería un día. (Lerate, 2015, pp. 186-187)

Völundarkviða cuenta su historia mediante una mezcla de diálogo y narración, y las interacciones entre estas voces configuran el estilo del poema, haciendo gran uso de la repetición (Sandberg, 2018). Retomando la problemática respecto a la composición y la temática del poema, es crucial tener en cuenta que el público que escuchaba estas historias ya estaba familiarizado con ellas, es decir, se le presupone una base cultural. Gracias a las repeticiones de palabras y a su conocimiento previo, el oyente podía recordar lo narrado en la primera parte durante la segunda, e incluso anticipar la segunda parte durante la primera. Por lo tanto, la unión de estos dos relatos sobre Völundr funciona, ya sea debido a la decisión intencionada de un poeta o por la influencia de la tradición oral, que moldea la obra con el tiempo (Burson, 1983).

4.3.2. *Shite, hana* y *yūgen*

Antes de adentrarnos en el teatro *nō* y sus características, es necesario realizar un breve recorrido por otras figuras preexistentes en el Japón antiguo que actuaban como intérpretes. En primer lugar tenemos a la sacerdotisa o *miko* 巫女, una mujer que en los tiempos arcaicos estaba en contacto con los *kami*, sirviéndoles de médium u oráculo divino. Hoy en día, la *miko* ha quedado relegada a un papel secundario en los templos *shinto*, despojada de poderes sobrenaturales y chamanísticos, pero en los albores de la civilización japonesa, era toda una autoridad, a cargo de numerosos ritos y costumbres (Rubio, 2021). Estaban ligadas a la diosa Ame-no-uzume y se encargaban de representar el *kagura* y de enunciar los *kotodama*, eran esas damas del agua que Orikuchi denomina *hitogami*. En definitiva, la figura de la *miko* recogía en sí las nociones primordiales de literatura, chamanismo y representación.

El relevo de intérprete lo recogió la profesión de las *kataribe*²² 語り部, mujeres narradoras que aprendían los mensajes divinos y los relatos legendarios de memoria, convirtiéndose en

22 Tanto Yanigata como su discípulo Orikuchi apoyaban la idea, ahora extendida, de que el oficio de *kataribe* era propio de mujer y destacaron el papel de la transmisión oral como matriz indiscutible de la literatura japonesa (Rubio, 2021; Orikuchi, 2022; Takagi, 2023).

receptáculos de sabiduría y poder. Eran los escaldos del Japón antiguo, el epítome de la literatura oral. Las *kataribe* asumieron el rol de guardianas del *kotodama*, del poder de la palabra. Aunque su oficio se vio desplazado por la creciente efectividad de las letras escritas, su influencia pervivió por mucho tiempo (Takagi, 2023). Sin duda, una de las *kataribe* más prestigiosas fue Hieda no Are, quien dotó de contenido al *Kojiki* con su prodigiosa memoria. Resulta significativo destacar la labor realizada por *miko* y *kataribe*, es decir, figuras femeninas, para tener en cuenta perspectivas de diversidad y otredad que crean narrativas que difieren de lo históricamente canónico (Tötösy, 1998), ya que a menudo han sido infravaloradas en los estudios literarios.

Aunque el teatro *nō* en sí no es establecido hasta el periodo Muromachi, ya vimos en el anterior apartado que no es sino la evolución de distintas formas teatrales con génesis divina. Gracias a Kan'ami (1333-1384) y a su hijo Zeami (1364-1443), este arte se reformó y elevó, llenándose de simbolismo, elegancia y budismo zen. Además, supieron ganarse el favor del *shōgun* Ashikagawa Yoshimitsu, asegurando de esta manera la predominancia y el continuismo de su arte (Rubio, 2019). Desde entonces, el *nō* ha mantenido su esencia sobria e irreal, con obras sobre deidades, guerreros muertos, mujeres enloquecidas o demonios. Por lo tanto, el *nō* se alza como una expresión artística en la que confluyen la poesía, la danza y la música con una fuerte connotación ritual. La lentitud de sus movimientos y la temática sobrenatural favorecen el ambiente ceremonioso. Pilgrim (1989) contempla que el objetivo primordial del *nō* no es contar qué ha pasado, sino más bien crear un efecto religioso-poético que ocasione la aparición del *shite*. Su carácter ritual está arraigado en su habilidad para desmembrar el *ethos* y recordarle el *mythos* sagrado a la mente del intérprete y del espectador. En definitiva, para ser una forma religiosa, debe presentar un *mythos* viviente en la experiencia de los involucrados.

El *nō* existe para ser representado, su fuerza radica en ello. Todos los elementos visuales y físicos de una puesta en escena tienen una *raison d'être*. Desde el escenario, con su largo pasillo y su solemne espacio con solo la ilustración de un pino como decoración, hasta las máscaras, demasiado pequeñas para ocultar el rostro, que son la quintaesencia del personaje. El vestuario también juega un papel importante, sus patrones son laboriosos y ricos, y su impacto visual refuerza las palabras del texto (Bethe, 1992). En la obra que nos atañe, la propia identidad de la *ten'nyo* está atada a esa capa de plumas simbólica. Todo ello contribuye a crear una atmósfera onírica, a transportar al espectador a la historia, como sucedía con los grandes salones nórdicos. Como hemos observado, lo performático y el texto van de la mano, y en el caso de este arte, el texto es parte del irrealismo, como se refleja en la narración mezclada con el diálogo, uso de la tercera persona por parte de un personaje para referirse a sí mismo, la asignación ilógica del diálogo o el coro usando la primera persona como si hablara un personaje (Yasuda, 1973).

Aunque puede haber varios actores en una obra *nō*, solo dos son imprescindibles, el *waki* 脇/ワキ y el *shite* 仕手/シテ, y el peso del argumento recae exclusivamente en el *shite*. Este personaje, el *shite*, es el protagonista, el que porta la máscara, baila y canta, la encarnación de alguna emoción poderosa. El *waki* es un personaje que actúa como desencadenante, que ayuda al *shite* a entrar en la catarsis dramática. En *Hagoromo*, la *ten'nyo* es el *shite*, el papel protagonista, y Hakuryō ocupa el rol de *waki*. Su interacción, entre lo divino y lo humano, encaja a la perfección con la temática que el *nō* representa. *Hagoromo*, como obra perteneciente a la categoría de mujeres, pone un especial énfasis a la danza. En el primer apartado ya se adelantó que el punto álgido de la obra es el baile de la *ten'nyo*; gracias a él consigue su celeste vestido de vuelta. Los movimientos de danza se juntan con la música y la obra alcanza su culmen, creando un momento lleno de belleza y elegancia (Sato,

1972). Para que el *shite*, el máximo intérprete, consiga alcanzar y conmover a la audiencia, debe tener en cuenta dos principios estéticos fundamentales en este teatro: *hana* y *yūgen*.

Fue Zeami (1999) quien asentó las bases estéticas del *nō* a través de su tratado *Fūshikaden* 『風姿花伝』, traducido como transmisión de la flor y de los estilos de interpretación. En él plasmó su visión sobre este arte dramático recurriendo a varios conceptos fundamentales del *nō*, de los cuales cabe destacar dos por su relevancia en la sinergia entre intérprete y audiencia. El primero, *hana* 花, significa literalmente «flor» y hace referencia al florecimiento del arte del actor, una belleza que se muestra en escena y es reconocida por el público. Para ello, el actor debe conocer todo el repertorio y sobresalir en él, pudiendo así en cada actuación presentar una *hana* fresca y novedosa que fascine al espectador. De esta manera el actor conseguirá que su flor no marchite y perdure durante toda su carrera, pues «después de dominar a fondo todos los tipos de imitación y de hacer el máximo esfuerzo en toda invención de recursos, conocerá la clave para que la flor no desaparezca» (Zeami, 1999, p. 159). Sin embargo, esta flor estaría incompleta sin la presencia del *yūgen*, como nos cuenta Rubio (2019):

Hay que hacer hincapié en el mencionado *hana*, «la flor», que se aplica a la afinidad entre intérprete y espectador y se define como una comprensión de la belleza desarrollada en el curso del proceso dramático. Esa belleza que transmite el *noh*, tanto en su materia poética como en la gracia de sus actores, sería superficial si no estuviera cargada de un trasfondo o *yūgen*, es decir, de un poder oscuro y oculto, inmanente e impalpable, que debe impregnar la actuación del actor. (p. 292)

Yūgen 幽玄 es un término elusivo y escurridizo, que puede ser captado por la mente pero de difícil expresión en palabras. Es la máxima evocación, como la silueta de la luna tras las nubes en una misteriosa noche. Es un concepto susceptible a muchos matices que hace referencia a la elegancia y el garbo, y en posteriores tratados de Zeami, deriva en un encanto misterioso y profundo con tintes de tristeza (Zeami, 1999). En *Hagoromo*, el *shite*, con una inescrutable máscara femenina y el celeste vestido de plumas ya recuperado, demuestra en la última danza la cúspide de su arte gracias a su *hana* y el *yūgen*. Es el vínculo definitivo entre el intérprete y su audiencia, el alma de toda representación.

Los orígenes míticos de la poesía y el teatro nunca dejan de marcar el carácter performativo de este tipo de representaciones, en los que confluyen el poder de la palabra con el impacto visual y la puesta en escena de diferentes elementos de interpretación. Tanto *Hagoromo* como *Völundarkviða*, al ser obras enraizadas en la tradición oral y, por ende, en las representaciones performáticas como medio de transmisión, sitúan una especial carga en el intérprete. Es el trabajo del intérprete sumergir al espectador en la historia, contrastar a la doncella celestial con lo humano y dotar al espacio de un ambiente sacralizado, recurriendo a las *kenningar* o a su *hana*.

5. Conclusiones

Tras el transcurso del estudio comparativo, brotan de manera natural varias conclusiones. Se puede observar cómo ambas obras parten de un mismo motivo folclórico que actúa como temática vertebradora en lo que se refiere al contenido. Esta figura de la doncella celestial ha sabido adaptarse a los diferentes contextos y formatos, ya no solo en las literaturas japonesa y nórdica, sino, en especial, en las obras que nos atañen. No obstante, a pesar de compartir el mismo patrón,

cada obra lo ha moldeado y adecuado según las circunstancias expuestas. Por ejemplo, *Völundarkviða* aúna la figura de la valquiria con la de la doncella celestial en busca de una mayor asimilación y la *ten'nyo* de *Hagoromo* muestra tanto la pureza sobrenatural que se le atribuye en Japón como un cambio estructural respecto al desarrollo clásico. En esencia, las dos piezas de literatura giran en torno al contacto de lo divino con lo humano y la futilidad del hombre en intentar domar lo sobrenatural.

El motivo de la doncella celestial une estas obras a una rica tradición anterior, pero no es el único elemento que causa la conexión con los antecedentes. Los estrechos vínculos entre las palabras, la poesía, su influencia y lo divino están presentes en todo momento, como legado de las concepciones literarias y mitológicas. Todo ello constituye un entramado que actúa como base cultural y sedimentos literarios para las obras aquí analizadas. Los primeros versos de Susanō, la obscena escenificación de Ame-no-uzume o el poder del *kotodama* confieren a *Hagoromo* una intensa intertextualidad. Asimismo, el hidromiel de la poesía, las prácticas mágicas del *seiðr* o el uso de la *kenning* realizan el mismo papel. Por lo tanto, ambas obras muestran formas poéticas que cumplen una función social, performática y religiosa.

De igual manera, se han examinado factores que trascienden el texto escrito, ya que ambas son obras con un fuerte carácter oral y performativo. Los elementos visuales, la puesta en escena o el crucial papel del intérprete y su relación con la audiencia son algunos de los aspectos que han sido analizados por su inherente cometido tanto en *Hagoromo* como en *Völundarkviða*. Es inconcebible para un escaldo no recurrir a las *kenningar* o no transformar el espacio en una encarnación del cosmos a la hora de representar una historia. Por otro lado, el *shite*, que entra en comunión con su personaje a través de la máscara, debe convocar toda su *hana* cada vez que sale al austero escenario. Destaca, por tanto, en especial el intérprete, como figura encargada de recrear la historia, transmitir el mensaje y sacralizar el espacio.

En definitiva, al comparar ambas obras, este estudio ha desvelado y profundizado en varios nexos en común, ya no solo entre ellas, sino también a un nivel intertextual con las tradiciones literarias de las que surgen. Además, ha permitido resaltar tanto las similitudes como las particularidades de las obras al exponer los diversos planos literarios que se alojan en ellas.

Algunas cuestiones, sin embargo, se han tratado de manera somera o no han podido ser incluidas, lo cual lleva al planteamiento de futuras investigaciones. Por ejemplo, ahondar más en la figura de la valquiria o de otras figuras femeninas en la literatura nórdica medieval podría esclarecer mejor la incorporación del motivo de la doncella celestial y su entendimiento por parte del pueblo nórdico. Un exhaustivo análisis de las figuras retóricas empleadas en *Hagoromo* podría fortalecer las bases asentadas aquí sobre su relación con el *kotodama*. Sin duda, una comparación más amplia y detallada entre el escaldo y el *shite* proporcionaría una perspectiva interesante en el modo de transmitir y representar obras literarias. Y por supuesto, el estudio comparativo podría crecer y alcanzar otros patrones y motivos literarios, técnicas y elementos performativos o recursos poéticos que ayudarían a acercar ambas culturas.

Bibliografía

- Beekman Taylor, P. (1963). The structure of 'Völundarkviða'. *Neophilologus*, 47(3), 228. Último acceso 21/05/2024 en <https://www.proquest.com/scholarly-journals/structure-völundarkviðoa/docview/1301911798/se-2>
- Bernárdez, E. (2017). *Mitología nórdica*. Alianza Editorial.
- Bethe, M. (1992). The Use of Costumes in Nō Drama. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 18(1), 7-101. Último acceso 23/05/2024 en <https://doi.org/10.2307/4101575>
- Bugge, S. (1990). The Norse lay of Wayland ("Völundarkviða"), and its relation to English tradition. *Saga-Book*, 23, 275-316. Último acceso 21/05/2024 en <https://www.jstor.org/stable/48612431>
- Burson, A. (1983). Swan maidens and smiths: a structural study of "Völundarkviða". *Scandinavian Studies*, 55(1), 1-19. Último acceso 21/05/2024 en <http://www.jstor.org/stable/40918267>
- Dobat, S. A. (2006). "Bridging Mythology and Belief: Viking Age Functional Culture as a Reflection of the Belief in Divine Intervention" En Andren, A. Jennbert, K. Raudvere, C. (eds.) *Old Norse Religions in Long Term Perspectives: Origins, Changes and Interactions, an International Conference in Lund, Sweden, June 3-7, 2004* (pp. 184-189). Nordic Academic Press.
- Foley, J. M. (1992). Word-Power, Performance, and Tradition. *The Journal of American Folklore*, 105(417), 275-301. Último acceso 23/05/2024 en <https://doi.org/10.2307/541757>
- Gunnell, T. (2008). The Performance of the Poetic Edda. En Brink, S. y Price, N. (eds.) *The Viking World* (pp. 299-303). Routledge.
- . (2013). Vǫluspá in Performance. En Gunnell, T. y Lassen, A. (eds.) *The Nordic Apocalypse: Approaches to Vǫluspá and Nordic Days of Judgement* (pp. 63-77). Brepols Publishers. Último acceso 21/05/2024 en <https://doi.org/10.1484/M.AS-EB.1.100823>
- Haley-Halinski, K. (2019). "The Eagle's Oars are Feathers" - *Skaldic Practice and Perception Beyond Performance*. Último acceso 23/05/2024 en <https://doi.org/10.17863/CAM.41682>
- Hatto, A. T. (1961). The Swan Maiden: A Folk-Tale of North Eurasian Origin? *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, 24(2), 326-352. Último acceso 22/05/2024 en <http://www.jstor.org/stable/610171>
- Kawai, H. (2021). *Mukashibanashi to Nihon jin no Kokoro*. (昔話と日本人の心 [Cuentos antiguos y la psicología de los japoneses]). Iwanami Shoten 株式会社岩波書店.
- Kimijima, H. (1969). *Hagoromo oboegaki: Hishō to henshin* (羽衣覚書 : 飛翔と変身[A note on Hagoromo]). *Geibun kenkyū* (藝文研究 [The geibun-kenkyū: journal of arts and letters]) 27 (3), 411-421. Último acceso 23/05/2024 en https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00270001-0411
- Konishi, J. (1984). *A History of Japanese Literature: Volume One: The Archaic and Ancient Ages*. Princeton University Press.

- Leavy, B. F. (1994). The Animal Bride. En *Search of the Swan Maiden: A Narrative on Folklore and Gender* (pp. 196-244). NYU Press. Último acceso 21/05/2024 en <http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qg995.9>
- Lerate L. (ed. y trad.) (2015). *Edda Mayor*. Alianza Editorial.
- McKinnell, J. (2014). Völundarkviða: origins and interpretation. En D. Kick & J. D. Shafer (eds.), *Essays on Eddic Poetry* (pp. 221-248). University of Toronto Press. Último acceso 21/05/2024 en <http://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt6wrf94>
- Miller, A. L. (1987a). The Swan-Maiden Revisited: Religious Significance of “Divine-Wife” Folktales with Special Reference to Japan. *Asian Folklore Studies*, 46(1), 55-86. Último acceso 21/05/2024 en <https://doi.org/10.2307/1177885>
- . (1987b). Of Weavers and Birds: Structure and Symbol in Japanese Myth and Folktale. *History of Religions*, 26(3), 309-327. Último acceso 23/05/2024 en <http://www.jstor.org/stable/1062378>
- Millward, A. (2014). *Skaldic Slam: Performance Poetry in the Norwegian Royal Court* (Doctoral dissertation). Último acceso 22/05/2024 en [https://citeseerx.ist.psu.edu/...](https://citeseerx.ist.psu.edu/)
- Morales, M. (1999). *Breve introducción a la literatura comparada*. Servicio de Publicaciones de la U.A.H.
- Motz, L. (1986). New thoughts on Völundarkviða. *Saga-Book*, 22, 50-68. Último acceso 21/05/2024 en <https://www.jstor.org/stable/48612754>
- Orikuchi, S. (2022). Las damas del agua (水の女). En Rodríguez, A. (ed.) *Orikuchi Shinobu. Textos fundamentales* (pp. 59-103). Satori Ediciones.
- Pilgrim, R. B. (1989). The Japanese Noh Drama in Ritual Perspective. *The Eastern Buddhist*, 22(1), 54-70. Último acceso 23/05/2024 en <http://www.jstor.org/stable/44361846>
- Price, N. (2019). *Viking Way: Magic and Mind in Late Iron Age Scandinavia*. Oxbow Books.
- . (2020). *Vikings: la historia definitiva de los pueblos del norte*. Ático de los Libros.
- Rubio, C. (2019). *Claves y textos de la literatura japonesa: una introducción*. Ediciones Cátedra.
- . (2021). *Mil años de literatura femenina en Japón*. Satori Ediciones.
- Rubio, C. y Tani, R. (ed. y trad.) (2020). *Kojiki. Crónicas de antiguos hechos de Japón*. Editorial Trotta.
- Sabio Anguiano, A. (2022). *Los orígenes del Estado Japonés con el sintoísmo*. (Trabajo Fin de Grado Inédito). Universidad de Sevilla, Sevilla. Último acceso 23/05/2024 en <https://idus.us.es/handle/11441/143751>
- Sandberg, P. B. (2018). *Repetition in Old Norse Eddic Poetry: Poetic Style, Voice, and Desire*. Doctoral thesis (Ph.D), UCL (University College London). Último acceso 23/05/2024 en <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10051080>
- Sato, T. (1972). A study of a Noh, “The robe of feathers”. *CLA Journal*, 16(1), 72-80. Último acceso 22/05/2024 en <http://www.jstor.org/stable/44328479>

- Seki, K. (1966). Types of Japanese Folktales. *Asian Folklore Studies*, 25, 1-220. Último acceso 23/05/2024 en <https://doi.org/10.2307/1177478>
- Shippey, T. (2019). *Laughing Shall I die*. Reaktion Books LTD.
- Sturluson, S. (2006). Bernárdez, E (ed.) *Saga de Egil Skallagrimsson*. Miraguano Ediciones.
———. Lerate, L. (ed. y trad.) *Edda Menor*. Alianza Editorial.
- Takagi, K. (ed. y trad.) (2023). *El cuento del cortador de bambú*. Ediciones Cátedra.
- Takagi, K. y Janés, C (2008). *9 piezas del teatro No*. Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- Tatsuno, Y. (2021). 'Yū tsubasa no ten'nyo-zu' shi kō: Edo chūki no shibai no naka no 'hagoromo' to 'tenjin' (「有翼の天女図」四考 : 江戸中期の芝居の中の「羽衣」と「天人」 [On Ten-nyo (Heavenly Maidens) with Wings, Part 4: Ten-nin (Heavenly Maidens) and Hagoromo (Feathered Robes in Theaters in the Mid-Edo Period)]. Okayama University. Último acceso 21/05/2024 en <https://ousar.lib.okayama-u.ac.jp/...>
- Tolkien, J.R.R. (2016). Tolkien, C. (ed.) *La leyenda de Sigurd y Gudrún*. Ediciones Minotauro.
———. (2022). *Los Monstruos y los Críticos y otros ensayos*. Ediciones Minotauro.
- Tötösy, S. (1998). *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Rodopi B. V.
- Völuspá.org. (s.f.). *Völundarkviða - The Lay of Völund*. Último acceso 22/05/2024 en <https://www.voluspa.org/volundarkvida.htm>
- Yamaoka, T. (2017). *Yamakagechūnagon to ten no hagoromo* (山蔭中納言と天の羽衣 [Yamakagechunagon and the Feathered Robe Worn by Heavenly Beings]). *Kokugakuin zasshi* (國學院雜誌 [Revista de la Universidad Kokugakuin]) 118-8, pp. 57-73. Último acceso 22/05/2024 en <https://doi.org/10.57529/00000298>
- Yasuda, K. K. (1973). The Structure of Hagoromo, a Nō Play. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 33, 5-89. Último acceso 23/05/2024 en <https://doi.org/10.2307/2718885>
- Zeami (1999). Fernández, J y Higashitani, H (ed. y trad.) *Fushikaden: Tratado sobre la práctica del teatro No y Cuatro dramas No*. Editorial Trotta.