

# INTRODUCCIÓN Y ARRAIGO DEL TEATRO NŌ EN OCCIDENTE: MÁS DE CIEN AÑOS DE BIBLIOGRAFÍA

FERNANDO CID LUCAS

*Para Irene*

## Introducción

Dentro de los esfuerzos por asimilar la cultura japonesa realizados desde Occidente, los trabajos sobre su poesía clásica tienen claramente un lugar privilegiado, y han sido éstos los que se han desarrollado con mayor profusión, sobrepasando al resto de sus géneros literarios. Muy pronto, las estrofas de la poesía clásica nipona, como el *haiku* o el *tanka*, interesarán a poetas de primer orden, como Paul Claudel o Ezra Pound, quienes efectuarán sus experimentos fijándose más en la brevedad y concisión de estas formas que realizando un estudio profundo de su poética. Así, el citado Pound no tendrá reparo en bautizar una de sus composiciones como *haiku* escribiendo esto:

### In a Station of the Metro

The apparition of those faces in the crowd;  
Petals on a wet, black bough<sup>1</sup>.

Alejándose por completo de la esencia original de la estrofa japonesa, añadiendo, por ejemplo, detalles como el título o dejándola sólo en dos versos, sin respetar la acostumbrada métrica de la alternancia de versos pentasílabos o heptasílabos<sup>2</sup>.

### El teatro japonés en los occidentales y en Occidente

Sin embargo, algo más tendría que esperar el teatro clásico japonés para llegar de forma contundente a Occidente e interesar a nuestros dramaturgos y directores de escena, aunque, ya en los primeros escritos de los pioneros

portugueses y españoles de finales del siglo XVI podremos encontrar alguna remota referencia a sus formas dramáticas (creo que no muy bien comprendidas, vaya esta aclaración por delante). Sobre ellas, nos dice el jesuita luso Luís Fróis (1532-1597):

Los nuestros [los actores] llevan cascabeles y andan derechos; los de Japón abanicos en las manos y andan siempre como [?], o como personas que mirando para el suelo estuviesen buscando lo que perdieron<sup>3</sup>.

Tras la voluntaria cerrazón que sufrió Japón, que durará desde finales del siglo XVI hasta 1867, el Imperio del Sol Naciente pasará a asimilar rápidamente toda aquella expresión cultural que llegue hasta allí por dos vías principales: por los legados políticos de las distintas naciones europeas y de los EE.UU. destinados allí y por los muchos jóvenes universitarios becados por el gobierno Meiji (1867-1912) para estudiar en las mejores universidades europeas y norteamericanas, en donde se imbuirán profundamente de la cultura literaria y artística del momento. Precisamente, serán estos legados políticos, profesores, compañeros de aula y camaradas quienes fuesen los primeros depositarios de la centenaria cultura japonesa fuera de sus fronteras, quienes se mostraron curiosos y ávidos (por los muchos testimonios conservados) por conocer más sobre la idiosincrasia de aquellos exóticos compañeros de estudio o trabajo recién llegados.

Para ir entrando en materia, y aunque no dejó documento teórico alguno, permítanme al menos trasladar aquí el testimonio del general y luego presidente de los EE.UU. Ulysses Simpson Grant (1822-1885), legado político en Japón durante 1879. Allí se le agasajó con una función de Nō en su honor el 8 de julio, a la que asistió embelesado en todo momento y en la que representaron miembros de las más antiguas escuelas (*ryo*) dedicadas al teatro, como la *Hōshō* o la *Kōngō*, nacidas durante el siglo XV. Tras la representación, Grant se dirigió al ministro Iwakura Tomomi (encargado, entre otras cosas, del patrocinio

y cuidado del *Nō*) y le insistió mucho en que dicho arte centenario no podía perderse, y debía el nuevo gobierno nipón velar por él. Juicios semejantes dejaron otros grandes políticos y viajeros, como Engelbert Kaempfer (1651-1717) o Ernest Mason Satow (1843-1929), quien, al parecer, fue un gran entusiasta de este arte centenario.

Dejando a un lado los «meros» (aunque muy interesantes) testimonios<sup>4</sup>, y centrándonos ya en quienes dejaron producción literaria sobre el *Nō*, importante será, dentro de la labor de investigación y difusión de la literatura japonesa, el pionero William George Aston (1841-1911), oficial británico que estuvo destinado en Corea (1884-1886) y luego en Japón, y que, a la par que desarrollaba escrupulosamente sus quehaceres como Cónsul General de su Majestad, se ocupó de escribir una de las primeras obras en lengua occidental dedicada a la literatura nipona, *The History of Japanese Literature* (1899). En dicha obra se incluye un apartado dentro del capítulo dedicado a la poesía japonesa del periodo Muromachi (1336-1573) que trata sobre el teatro *Nō*, añadiendo, además, la traducción de la obra *Takasago* y los resúmenes de *Tōsen* (pieza rara en el repertorio, debida a Toyama Matagorō Yoshihiro) y de *Dōjōji* (un clásico que tendrá posteriores versiones para el *Kabuki* y el *Bunraku*). Sin embargo, la opinión de Aston sobre el *Nō* no fue demasiado entusiasta, ya que en su libro afirma al respecto:

The *Nō* are not classical poems. They are too deficient in lucidity, method, coherence, and good taste to server this description. Still they are not without charm. Jeux-d-mots are not everything in them, and the reader language will not go altogether unrewarded<sup>5</sup>.

A la luz de los muchos estudios realizados hasta el día de hoy, tanto por japoneses como por occidentales, estas aseveraciones quedan ya un tanto desfasadas y no nos indican más que Aston se fijó más en el guión que en la representación, hablando desde y por el texto de las obras, e intentando el arriesgado ejercicio de parangonarlo con el teatro europeo, al que en nada se parece. Hoy, los teóricos están de acuerdo en que la representación perfecta de *Nō* es la sabia conjunción entre texto, danza y música y no la ejecución de estas destrezas por separado.

Por esos mismos años, enseñaba en la prestigiosa Universidad Imperial de Tokio el que luego sería reconocido universalmente como uno de los principales japonólogos, me estoy refiriendo a Basill Hall Chamberlain (1850-1935), nacido en Southsea, Inglaterra. Tras su paso por Oxford, llegará a Japón en 1873, país que desde el primer momento le fascinará. La producción de Chamberlain dedicada a diferentes aspectos de la cultura japonesa es copiosa, va desde la traducción de uno de los textos sagrados del *Shinto*, religión vernácula nipona, el *Kojiki*<sup>6</sup>, a la traducción de *haikus*<sup>7</sup> o, lo que es más importante para este ensayo, el estudio y la traducción del teatro *Nō*, dentro de la que, tal vez, sea su obra capital y más reconocida, la magna enciclopedia titulada *Things Japanese* (de 1890),

en donde podemos encontrar definición y explicación de las más variadas cosas (valga la redundancia) del Japón. Allí dedicará unas páginas al *Nō* (y algunos comentarios al *Kabuki*), e incluye la traducción de una de las obras más famosas del repertorio *Nō*: *Hagoromo* (aún hoy representada por las compañías profesionales de *Nō*). Además, de manera independiente tradujo y anotó otra obra más, la titulada *Nakamitsu*.

Entre Aston y Hall podríamos situar a otro de esos pioneros cuya vida y obra han caído hoy en el anonimato, a pesar de que sus trabajos sirviesen de herramienta ideal a la inmediata generación de estudiosos de Extremo Oriente, me refiero a Frederick Victor Dickins (1838-1915). Cirujano, jurista, administrador de la Universidad Imperial de Tokio, aventurero y orientalista. Dickins visitó Japón por primera vez como médico del barco *HMS Coromande* en 1863, muy poco después de que Japón decidiese salir de su aislamiento. Establecido en la bulliciosa Yokohama, allí se relacionará con galenos japoneses y chinos y, a la vez, comenzará su labor como traductor de los clásicos nipones, admirado ante la calidad y variedad de su literatura. Su obra más conocida es la titulada *Primitive & Medieval Japanese Texts* (de 1906), compendio variado de traducciones al inglés de poemas tradicionales (populares y cultos), donde se incluyen las versiones y comentarios a las obras *Takasago* (ya trabajada por Aston) y de *Aoi no Ue*, atribuida al dramaturgo y padre del *Nō* Zeami Motokiyo (1363-1443).

Más interesante, por ser el primer occidental que dedicase una publicación completa a tal género teatral, resulta el trabajo del religioso francés Noël Peri (1865-1922), estudioso, además, del Budismo y colaborador habitual de la revista dedicada a la difusión de la filosofía, la religión y la moral japonesa *Tenchijin*. Se suele considerar la obra de Peri (acompañada con interesantes xilografías del ilustrador Jean Buhot), publicada en 1921 y titulada *Cinq Nō pieces*, como el trabajo más riguroso al respecto hasta ese momento. En él, su autor nos deja una extensa introducción en la que nos habla del origen y la evolución del teatro en Japón, a la que seguirá la traducción de cinco de las piezas más representativas del repertorio *Nō*. Lo que aporta Peri, en detrimento de Aston, es una mayor experiencia y un mayor interés por el teatro nipón, discernido esto de que en la citada introducción alude a elementos como la catalogación de las máscaras empleadas en él, la descripción de diferentes danzas, movimientos y músicas o los aspectos métricos, hasta entonces desconocidos por los occidentales.

#### El olvidado Ernest Fenollosa

Pero si existe un hombre cuya labor haya estado destinada casi por completo a la difusión de la cultura de Extremo Oriente y actualmente haya sido injustamente olvidado e incluso suplantada la autoría de sus obras este

es Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908). Profesor de Filosofía y Economía Política en diferentes universidades norteamericanas, viajará a Japón en 1874 invitado por el zoólogo y también orientalista Edward Sylvester Morse<sup>8</sup>, que por entonces enseñaba en la Universidad Imperial de Tokio. Una vez allí, Fenollosa pasará también a enseñar en la citada universidad. Además de su labor como docente e investigador, es recordado asimismo en Japón como impulsor de la Academia de Bellas Artes de Tokio y del Museo Imperial, empresas a las que dedicó considerable tiempo y esfuerzo.

Su labor como teórico del arte y de la literatura nipona es abundante y muy variada, ya que va desde la traducción de poemas de diversos autores japoneses en su libro *Cathay*, el estudio del *Ukiyo-e* (xilografías de temática relajada) en *The Masters of Ukiyo-e: a Complete Historical Description of Japanese Paintings and Color Prints of the Genre School* o el estudio del teatro *Nō* en un libro que es ya piedra de toque para todo aquel que desee adentrarse en la investigación y comprensión de este espectáculo: «*Noh*» or *Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan*<sup>9</sup>; en donde se recogen las traducciones completas de quince obras<sup>10</sup> y nociones sobre materias tan desconocidas y fascinantes como el entrenamiento diario del actor *Nō*. Además, nos dejó artículos seminales como «Notes on the Japanese Lyric Drama»<sup>11</sup>, donde da algunas claves para la «correcta» traducción de este tipo de obras.

A los testimonios escritos sobre el *Nō* que nos ha legado Fenollosa debemos añadir el conocimiento de primera mano que de él tuvo, por haber sido amigo íntimo y también discípulo del que está considerado vivificador de este arte a finales del siglo XIX y quien lo sacó de su enclaustramiento en palacios y monasterios, el maestro de la casa Kanze, Umewaka Minoru (1828-1909). Actor que hizo partícipe de este arte centenario a sus amigos occidentales en muchas conversaciones e invitaciones al teatro. Así, a la aproximación teórica de autores como los anteriormente citados, en Fenollosa encontramos también la práctica, ya que tenemos constancia de que fue (con el tiempo) algo más que un mero diletante; y quienes lo vieron actuar afirmaron que llegó a poseer el arte y la gracia de los actores japoneses dedicados a estas lides.

Es preciso señalar que mucho de lo que se publicó tras la muerte de Fenollosa fueron las numerosas notas (al parecer en un grado muy alto de acabado) que su viuda, Mary McNeill Scott, entregó al ya citado poeta Ezra Pound, muy amigo de Fenollosa, y que muchas veces se ha exagerado la implicación del poeta de Hailey en dichos textos. El mismo Yeats (para quien Pound trabajó como secretario de manera eventual) será quien escriba sobre estos escritos: «Translated by Ernest Fenollosa and finished by Ezra Pound». Al parecer, la función de Pound fue la de «limar» el abrupto lenguaje académico de Fenollosa, sobre todo en las traducciones de los dramas que acompañaban a los textos teóricos que precisaban de un lenguaje más «poético»<sup>12</sup>. El mismo Pound diría en la nota introductoria

a «*Noh*» or *Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan*:

The vision and the plan are Fenollosa's. In the prose I have had but part of literary executor; in the plays my work has been that of translator who has found all the heavy work done for him and who has had but the pleasure of arranging beauty into the words<sup>13</sup>.

Dichos textos influirían de manera notable en dramaturgos de la talla del aludido William Butler Yeats o Ulick O'Connor (ambos irlandeses) al poco de ser publicados, y se convertirían en el ámbito angloparlante en los más autorizados sobre esta recién llegada materia teatral.

### El teatro *Nō* como modelo para el «nuevo teatro irlandés»: el caso de William Butler Yeats

Terminaba el epígrafe anterior aludiendo a que los textos de Fenollosa influyeron de manera decisiva en la forma de entender el teatro del poeta, dramaturgo e ideólogo de la causa irlandesa William Butler Yeats (1865-1939). Para Yeats fue trascendental topar con el *Nō*, ya que por la época en la que entra en contacto con él, a finales de la primera década del siglo XX, estaba planeando la renovación de la escena irlandesa, estancada aún en el estilo Realista, del que él mismo también había sido partícipe con piezas como *The Countess Kathleen* (1892).

Cuando Yeats llega al *Nō*, de la mano de Fenollosa y del bailarín japonés Ito Michio (que viajó a Europa para estudiar canto y actuación a la manera occidental), le impactaron sobre todo los pocos medios necesarios para llevar a cabo sus representaciones, modelo que copiará en sus *Four Plays for Dancer* (1921). Como él mismo dice en su ensayo *Certain Noble Plays of Japan* (que sirvió de introducción a la obra de Fenollosa-Pound en una edición posterior)<sup>14</sup>:

I have written a little play that can be played in a room for so little money that forty or fifty readers of poetry can pay the price. There will be no scenery, for three musicians, whose seeming sun-burned faces will I hope suggest that they have wandered from village to village in some country of our dreams, can describe place and weather, and at moments action<sup>15</sup> [...].

Aunque mucho se ha hablado y se ha escrito sobre si, en realidad, el autor irlandés conocía bien la poética del *Nō*, si le llegó a interesar siquiera o sobre si sus obras escritas siguiendo esta estética (y que llegaron a catalogarse como de *Nō* a la irlandesa) pertenecen o no a ella.

Quizá, *At the Hawk's Well* (1916) sea la pieza de Yeats más famosa de cuantas compuso según la pretendida estética *Nō*. En ella, en efecto, la nómina de personajes es reducida, como la de las obras japonesas; emplea también máscaras para sus intérpretes, incluso para los músicos, que actúan con la cara descubierta en el *Nō*, pero son

muy distintas a los objetos artísticos elaborados con sumo cuidado en madera de ciprés. Como elemento anómalo, Yeats mezclará las funciones del coro con las de la orquesta, uniendo a ambos en un mismo conjunto que canta, declama y hace sonar unos instrumentos desusados por completo en el género japonés, pero con el que consigue el pretendido objetivo del ahorro de medios a toda costa.

### Los japoneses sobre el *Nō* (fuera de su patria)

Existe, dentro de la labor de difusión del *Nō* en el extranjero, un pequeño aunque muy importante conjunto de trabajos y testimonios realizados por autores japoneses, aunque estuviesen radicados en tierras occidentales. A él pertenecerá el nombrado bailarín y coreógrafo Ito Michio (1892-1961), que ayudará a Yeats a escenificar *At the Hawk's Well* en 1916 y quien encarnaría, además, el papel mudo de la guardesa/halcón (con diseño del vestuario del ilustrador Edmund Dulac). Michio trabajaría como danzante en propuestas tan innovadoras como coreografía para los Preludios del compositor ruso Scriabin o en diferentes montajes de Broadway, lo que nos confirma que sus intereses eran más trabajar como bailarín a la occidental que como difusor de su cultura teatral, no en vano desde muy joven lo encontramos trabajando ya en Europa, a lo que debemos añadir que sus conocimientos sobre teatro clásico eran bastante limitados, y tuvo más experiencia como intérprete de *Kabuki* que de *Nō*; aunque, sí que fueron de valor algunos consejos sobre los movimientos y los decorados usados en este género para el autor irlandés.

Mejor conocedor de su rico patrimonio teatral fue el prolífico escritor Yone Noguchi (1875-1947), relacionado también con el círculo de Yeats, Pound, etc., y quien en 1893 ya se encontraba en San Francisco. Además de novelista y poeta, realizó algunas traducciones de obras clásicas japonesas al inglés, de entre las que merecen destacarse las reunidas en *The Japanese Noh Play*, publicadas en el número 5 de la revista *Egoist* en 1918, o la versión libre de la obra *Yuya*, que apareció en el *Poet Lore* como *The Sorrow of Yuya* el año anterior. En las traducciones de Noguchi en ocasiones puede más el creador que el estudioso, tomándose muchas libertades al acometer el texto hasta casi desdibujarlo.

El último de esta tríada de pioneros nipones que nos transmitieron algo de su caudal teatral fue Yoshi Oida (1933- ), el mejor entrenado de los tres en las artes escénicas japonesas. En Japón ya trabajó como actor profesional de *Kyogen* (intermedio cómico que se representa entre dos funciones de *Nō*). Pronto dará el salto a Occidente, interesado por la vanguardia teatral europea. En los sesenta trabará contacto con el reputado director británico Peter Brook, con quien ha trabajado en multitud de proyectos obteniendo siempre notables éxitos.

Oida es autor de dos libros, por fortuna traducidos a nuestra lengua, *Un actor a la deriva*<sup>16</sup> y *El actor invisible*<sup>17</sup>, ambos a mitad de camino entre la biografía y las reflexiones teóricas, en los que intercala pensamientos sobre los diversos géneros clásicos japoneses y donde también narra al lector, con una sencillez pasmosa, sus experiencias personales tras más de cuarenta años dedicado al oficio de actor.

Y, aunque no haya nacido en Japón, aun de padres nipones, criado y educado en ambientes japoneses (se licenció en la Universidad de Waseda en Literatura y en Filosofía), merece la pena citar la labor encomiable del argentino Kazuya Sakai (1927-2001). En 1951 regresa a Argentina, donde, junto al estudioso de la poesía japonesa Osvaldo Svanacini, fundan la editorial *Ashoka*, especializada en temas de Extremo Oriente. Sakai es autor de un estudio en español sobre *Nō* muy interesante: *Introducción al Noh: Teatro clásico japonés*, difícil de encontrar hoy en día, y que incluye traducciones de algunas de sus obras más representativas y un análisis pormenorizado de cada uno de los elementos que conforman la poética del *Nō*, además, ha publicado traducciones aisladas de obras como *Kantan* o *Yuya*<sup>18</sup>, que merecieron los elogios de reputados especialistas en literatura japonesa como Antonio Cabezas.

### El maestro Arthur Walley y la escuela de traductores *Nō*

Figura capital desde muy pronto, y cuyo magisterio aún se mantiene, será la del traductor inglés Arthur Walley (1889-1966), que ya ayudó a Pound a «dar a luz» la obra planificada por Fenollosa varias veces aludida ya en este artículo, encargándose de algunas cuestiones de traducción y de nomenclatura específica. Educado en la férrea disciplina de la Universidad de Cambridge, en 1913 lo tenemos trabajando como catalogador de las piezas orientales del British Museum. Poco después comenzará a publicar sus primeros artículos y traducciones en la revista *The Little Review*, impulsada por el ya aludido Ezra Pound. Desde entonces, su producción sobre asuntos de Extremo Oriente no hizo sino aumentar año tras año, dejando importantes traducciones y estudios sobre poesía clásica china y sobre diversos aspectos de la literatura nipona, como la traducción del *Gengi Monogatari* (1921-1933), del *Makura no sōshi* (1928) y algunos estudios sobre el *Nō* de entre los que merece destacarse *The Nō Plays of Japan*<sup>19</sup>, que sigue siendo un texto fundamental para el estudio de esta forma de teatro y que incluye la traducción completa de diecinueve obras, más un valiosísimo aparato crítico que habla de la evolución del escenario *Nō* y algunas indicaciones sobre el Budismo y su vertiente Zen y su influencia a la hora de elaborar los textos dramáticos. Sin duda, uno de los trabajos más serios y profundos escrito en Occidente, respetado hasta nuestros días. Además, como Fenollosa, Walley practicó de forma amateur el *Noh* y el *Kyogen* con

maestros que le revelaron algunos de los secretos sobre este arte celosamente guardados durante siglos.

Continuador del trabajo de Walley fue el japonólogo norteamericano Donald Keene (1889-1966). Licenciado por la Universidad de Columbia en 1942, posteriormente pasará a estudiar japonés en la U.S. Navy Japanese Language School de California, e, incluso, llegó a trabajar para el servicio de inteligencia de los EE.UU. durante la II Guerra Mundial. A lo largo de su dilatada carrera ha cosechado numerosas condecoraciones, como la Orden del Sol Naciente, otorgada por el gobierno japonés en 1993, o el Honoris Causa de la Kyoto Sangyo University en 2002.

Los trabajos de Keene, como los de Walley, son muy variados, tocando también asuntos chinos, aunque se centre en los estudios sobre literatura japonesa, reservando un especial lugar a su teatro. Sobre este género publicó diferentes monografías, bien tratando el teatro de títeres o *Bunraku*<sup>20</sup> o el *Nō*, en el importante libro *Twenty Plays of the Nō Theatre*<sup>21</sup> o, más recientemente en el titulado *Nō and Bunraku: Two Forms of Japanese Theatre*<sup>22</sup>. A sus trabajos individuales tendremos que añadir el equipo que ha trabajado en su órbita, donde debemos añadir nombres tan notorios como los de los profesores Royall Tyler o Karen Brazell, ambos discípulos suyos que han demostrado con largueza su valía como estudiosos y traductores de diversas obras *Noh* en más de una publicación.

### Coda: *Nō* en español

Podemos decir sin temor a equivocarnos que España ha sido uno de los últimos países en donde esta y otras formas del teatro clásico japonés más han tardado en interesar, si salvamos unas poquísimas alusiones a las danzas japonesas en algunas cartas de San Francisco Javier. Dando un gran salto en el tiempo, llegando hasta el siglo XX, encontraremos al japonólogo recientemente fallecido Antonio Cabezas García (1931-2008), profesor de la Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto, condecorado con la Orden de Isabel la Católica y la Orden del Sol Naciente, Rayos Dorados y Roseta.

Como traductor, Cabezas destaca por sus libros *Los Cantares de Ise* o *Manyōshū*<sup>23</sup>, y ya dentro de los estudios dedicados al *Nō* merece ser mencionado uno de los capítulos de su memorable *Historia de la literatura japonesa*, libro verdaderamente pionero en lengua española en donde desmenuza la construcción interna de los textos para esta forma. Además, publicó en la revista de la Sociedad Hispano-Japonesa, *Hispanófilos*, la traducción de la pieza *Izutsu*, y la de *Takasago* en la revista madrileña *Teatra*, en el año 2002. Como se sabe, fueron numerosas las conferencias en las que habló de dicha forma teatral y nos consta que ha dejado varios trabajos inéditos, quizá alguno relacionado con el *Nō*. El tiempo dirá.

Más recientemente tendríamos que añadir el curioso artículo del jesuita Diego Pacheco titulado «Nagasaki: teatro “Noh” en la Catedral»<sup>24</sup>, en donde analiza dos adaptaciones sobre temática cristiana para *Nō* que tuvieron lugar recientemente en las inmediaciones de la catedral de Nagasaki. No deja de ser un texto paradójico y muy bello. En cuanto a libros, tenemos el elaborado por los profesores Hidehito Higashitani y Javier Rubiera: *Fūshikaden: Tratado sobre la Práctica del Teatro Nō y Cuatro dramas Nō*<sup>25</sup>, en donde a la magnífica introducción le sigue la traducción de parte de uno de los tratados teóricos más importantes del citado Zeami Motokiyo y cuatro piezas de este mismo autor; o el libro rubricado al alimón por la profesora Kayoko Takagi y la poetisa Clara Janés titulado *9 piezas de teatro Nō*, de reciente aparición<sup>26</sup> y que ha causado ya una muy buena impresión entre sus lectores. Para cerrar esta pequeña aproximación bibliográfica, humildemente quería añadir el libro que hace poco he publicado en el Museo de Cáceres: *El teatro de las voces del viento: notas sobre el Nō*, en el que trato diferentes aspectos de dicho género de manera divulgativa y añado la condensación de la pieza *Takasago*<sup>27</sup>.

Para terminar, quiero apuntar que otros tantos trabajos se están gestando en nuestra lengua (tanto en España como en Japón) y tendrán su aparición en los próximos años<sup>28</sup>. Ojalá sigan las apuestas por este bello arte centenario, y que desde Occidente continúe el sincero interés que despertó hace tiempo. Sólo así, con ejercicios de tan franca empatía, llegaremos a construir la cada vez más nombrada y necesaria «aldea global».

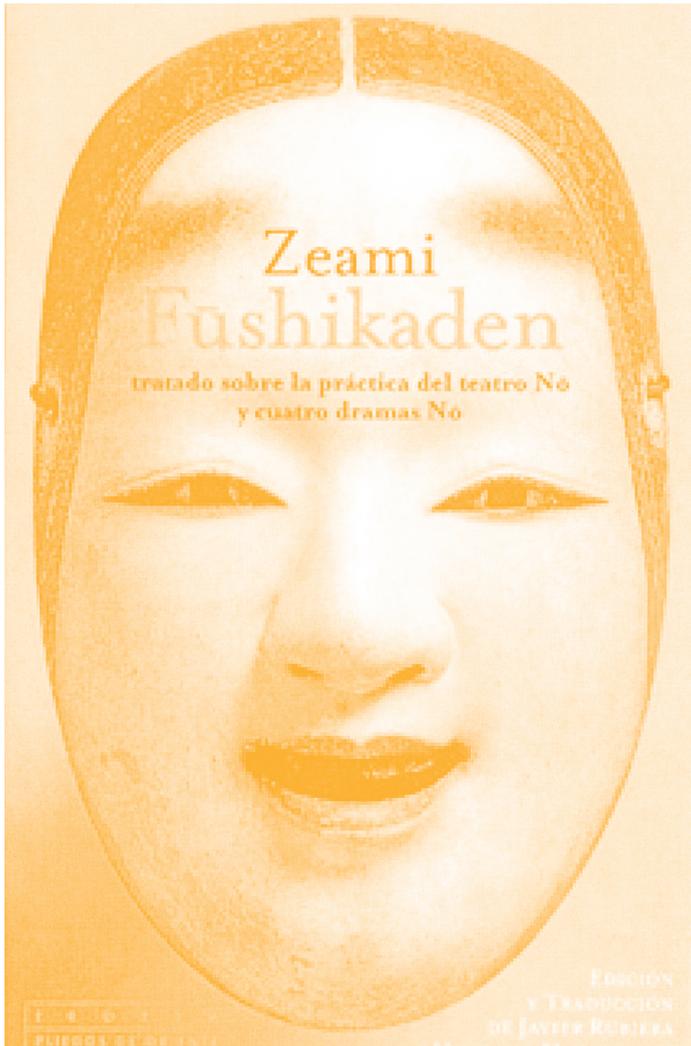
### NOTAS

<sup>1</sup> Ezra POUND, «In a Station of the Metro», *Poetry: A Magazine of Verse*, 2.1, 1913, p. 6.

<sup>2</sup> Aunque esta norma tampoco se cumpla al cien por cien entre los poetas japoneses, encontrando a lo largo de la historia del *haiku* muy bellas excepciones. Como muestra un botón: *Akikaze no/ishi o hirou* (Con viento de otoño/recojo una piedra), de Santoka, *haiku* en tan sólo 11 sílabas. Para profundizar más sobre esta estrofa japonesa recomiendo la lectura de Fernando RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid: Hiperión, 2001 o HAYA, Vicente, *Haiku: la vía de los sentidos*. Valencia: Excma. Diputación de Valencia, 2005.

<sup>3</sup> En Luís FRÓIS, *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de costumbres entre los europeos y japoneses (1585)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003, p. 116.

<sup>4</sup> No me resisto a insertar aquí, aun en calidad de nota, el curioso testimonio del escritor Rudyard Kipling (1865-1936), que recoge en su libro *Viaje al Japón* la sensación que le causó su visita a un teatro *Kabuki*: «[...] En la sala, una de cada dos personas fumaba frágiles pipas y sacudían la ceniza cada dos minutos. Entonces deseé huir; la muerte en un Auto de Fe no estaba incluida en el precio del viaje; pero no había escapatoria por la única y pequeña puerta donde vendían pescado seco en los entreactos [...] El telón cayó, lo recogieron y se lo llevaron, y tres caballeros y una dama abrieron la danza con un diálogo que se desarrolló en tonos que iban desde el gorgoteo hasta los susurros chillones [...]». En Rudyard KIPLING, *Viaje al Japón*. Barcelona: Laertes, 2001, pp. 74-75.



Para saber más sobre la visita y las impresiones que causó Japón a este autor, recomiendo la lectura de Harry RICKETTS, «A Short Wall on the Wilde Side: Kipling' First Impressions of Japan», *New Zealand Journal of Asian Studies*, n.º 5, 2, 2003, pp. 26-32.

<sup>5</sup> William George ASTON, *A History of Japanese Literature*, London: William Heinemann, 1899, p. 203.

<sup>6</sup> Véase B. H. CHAMBERLAIN, *A Translation of the 'Ko-Ji-Ki'.* *The Asiatic Society of Japan*. Yokohama, 1883.

<sup>7</sup> Véase B. H. CHAMBERLAIN «Bashō and the Japanese Poetical Epigram», *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, vol. 2, n.º 30, 1902.

<sup>8</sup> Resultaría muy interesante también seguir las huellas de Morse por tierras niponas, ya que, además de como zoólogo y arqueólogo, desarrolló una muy valiosa labor de investigación en el campo de la antropología, escribiendo libros como *Japanese Homes and Their Surrounding* (de 1888), donde traza una muy lúcida evolución de la tipología de la vivienda japonesa en sus diferentes variantes.

<sup>9</sup> El libro fue publicado por primera vez en New York: Alfred Knopf, 1917.

<sup>10</sup> Estas son: *Ai no Ue, Chōryō, Genjo, Kakitsubasa, Kagekiyo, Kinuta, Nishikigi, Tsunemasa, Tamura, Shōjō, Kumasaka, Sotoba Komachi, Kayoi Komachi, Suma Genji y Hagoromo.*

<sup>11</sup> Publicado por primera vez en el *Journal of the American Oriental Society*, vol. 22, 1901, pp. 129-137.

<sup>12</sup> Aunque Pound también recurrirá en incontables ocasiones a Arthur Walley, japonólogo al que luego aludiremos en este artículo.

<sup>13</sup> Ernest FENOLLOSA y Ezra POUND, «Noh» or *Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan*. New York: Alfred Knopf, 1917, p. 2.

<sup>14</sup> En *Certain Noble Plays of Japan: From the Manuscripts of Ernest Fenollosa, Chosen and Finished by Ezra Pound, with an Introduction by William Butler Yeats*. Dundrum: The Cuala Press, 1916.

<sup>15</sup> William BUTLER YEATS, *op. cit.*, p. 5.

<sup>16</sup> Yoshi OIDA, *Un actor a la deriva*. Guadalajara: Ñaque, 2002.

<sup>17</sup> Yoshi OIDA, *El actor invisible*. México D. F.: Ediciones el Milagro, 2007.

<sup>18</sup> SAKAI, Kazuya, «Kantan: pieza de teatro Noh», *Revista Bunka*, n.º 2. Buenos Aires, 1957; «Yuya: pieza de teatro Noh», *Estudios Orientales*, vol. I, n.º 2. México D.F., 1966.

<sup>19</sup> Publicado por primera vez en London: Unwin, 1921.

<sup>20</sup> Véase Donald KEENE, *Four Major Plays of Chikamatsu*, Columbia: Columbia University Press, 1961 o Donald KEENE, *Chushingura: The Treasury of Loyal Retainers, a Puppet Play*. Columbia: Columbia University Press, 1971.

<sup>21</sup> Columbia: Columbia University Press, 1990.

<sup>22</sup> Columbia: Columbia University Press, 1990.

<sup>23</sup> Ambos publicados por la editorial Hiperión. Madrid, 1970 y 1980 respectivamente.

<sup>24</sup> Diego PACHECO, «Nagasaki: teatro "Noh" en la Catedral», *Temas de estética y arte*, n.º 20, 2006, pp. 185-196.

<sup>25</sup> Zeami MOTOKIYO, en Javier RUBIERA e Hidehito HIGASHITANI (eds.), *Fūshikaden: Tratado sobre la Práctica del Teatro Nō, y Cuatro dramas Nō*. Madrid: Trotta, 1999.

<sup>26</sup> Kayoko TAKAGI y Clara JANÉS, *9 piezas de teatro Nō*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008.

<sup>27</sup> De oídas, y por referencias a él en algún manual, tendría que citar aquí otro título más sobre *Nō* en nuestro idioma, me refiero a la traducción que realizó el profesor Gabriel CALAHORRA de una decena de obras trasladadas desde el japonés al inglés por Donald Keene, me refiero a *Diez obras de teatro Nō*. La Habana: Arte y Literatura, 1984. Fue el director teatral y dramaturgo cubano Leonardo Eiriz quien me lo describió con una máscara de tipo *o-mote* sobre fondo negro en su portada, de tamaño pequeño y papel de baja calidad. La búsqueda de este volumen se ha convertido para mí en toda una obsesión.

<sup>28</sup> Dentro del ámbito peninsular, tendríamos que añadir el pequeño artículo en gallego dedicado a este espectáculo, obra del fotógrafo Xosé SUÁREZ, titulado «O "Noh"», teatro clásico xaponés», publicado en el número n.º 1-2 (tomo I), de 1963, de la revista pontevedresa *Grial*.

