

**JAPÓN EN YEATS Y
YEATS EN JAPÓN:
SOBRE *AT THE HAWK'S
WELL* Y *TAKAHIME*. UN
CAMINO FLORIDO DE
IDA Y VUELTA**

Fernando Cid Lucas
Asociación Española de Orientalistas
Universidad Autónoma de Madrid

Para Irene

En el presente artículo se tratarán, someramente, las influencias ejercidas por el teatro *Nō* japonés en las obras teatrales escritas por el autor irlandés William Butler Yeats a partir de 1915, y la repercusión de una de estas piezas, *At the Hawk's Well*, en el teatro nipón actual; sobre todo en *Takahime*, obra de Mario Yokimichi, reelaboración de la citada obra de Yeats. Asimismo, se trazaré una panorámica sobre la sociedad europea del momento que acogió los cambios de las artes debidos al pujante influjo del movimiento japonésista, en donde nombres como Ezra Pound, Ernest Fenollosa o Edward Gordon Craig fueron personajes pioneros.

Palabras clave: *Nō*, mito, japonésismo, renacimiento irlandés, exposición nipona-británica de 1910, representación.

This paper briefly deals with the influence of Japanese *Noh* theatre on the plays written by the Irish author William Butler Yeats from the year 1915 and the repercussion that one of his plays, *At the Hawk's Well*, had on contemporary Japanese theatre, chiefly in *Takahime*, by Mario Yohimichi, a remake of Yeats's aforementioned play. Likewise, a panoramic view of the European society of the moment concerned about changes in art as a result of the thriving influence of the Japanese movement will be drawn up, and authors such as Ezra Pound, Ernest Fenollosa or Edward Gordon Craig considered pioneers on that issue.

Key words: *Noh*, myth, Japonisme, Irish Renaissance, 1910 Japan-British Exhibition, performance.

INTRODUCCIÓN

Si indagamos en la bibliografía en castellano realizada sobre la obra del Premio Nobel irlandés William Butler Yeats (1865-1939), constataremos que la crítica española (y aun gran parte de la latinoamericana) se ha ocupado principalmente de su extensa producción poética¹ más que por su labor de creación teatral. Y, es que, no será novedoso escuchar en las aulas de diferentes universidades conferencias, comentarios, lecturas o glosas a la obra poética de uno de los irlandeses más universales. Pero, sin embargo, el análisis que ahora propongo es el de su teatro, más en concreto el de una etapa muy determinada de éste y, aún más, propongo llevar a Yeats muy lejos de su amada y verde Irlanda, nada más y nada menos que hasta Japón, para mostrar la acogida y la transformación que han tenido allí algunas de sus obras teatrales -tal vez no las más famosas en Occidente, pero sí las que mejor se adaptaban al pensamiento y a la concepción de teatro en el Imperio del Sol Naciente- e, incluso, la influencia del mismo autor en manifestaciones culturales tan populares y tan de moda como el *manga* o el *anime*.

YEATS/JAPÓN

Algunos estudios se han encargado de demostrar desde fechas tempranas que Yeats fue uno de aquellos pioneros occidentales que en la primera década del pasado siglo XX comenzaron a interesarse por las corrientes literarias que llegaban desde el exterior del continente en pequeñas dosis.² Importantes para el conocimiento de estos movimientos recién importados fueron para Yeats amistades como el poeta estadounidense Ezra Pound (1885-1972), el actor, director y teórico teatral Gordon Craig (1872-1966) o el aún casi desconocido para Occidente Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), quien desempeñase una brillante carrera como profesor en la Universidad Imperial de Tokyo. Un grupo de auténtica avanzada que introdujo la literatura china y la japonesa en nuestros parámetros y que “contagió” esta pasión por el exótico Oriente a otros tantos compañeros literatos de generación. Tal es el caso del protagonista de este artículo, quien por aquella época buscaba un teatro de Irlanda y para Irlanda,

¹ Sin embargo, aún podremos encontrar ediciones en castellano de su obra *Cathleen ni Houlihan* (*La condesa Catalina*) en VV.AA. *Teatro irlandés*. Madrid: Editora Nacional, 1983; o la traducción de sus *Four Plays for Dancer* y otros pocos títulos más en el volumen W.B. Yeats. *Teatro completo y otras obras* (*Teatro, Poesía, Ensayo*). Madrid: Aguilar, 1962.

² Con las giras por Europa de actores como Sadanji Ichikawa II o Ennosuke Ichikawa V; o con la celebración de Exposiciones Universales como la descrita de 1910.

separado de las convicciones inglesas, en donde los mitos y las leyendas de su país fuesen su fuente de inspiración principal y donde el personaje del irlandés no fuese ya motivo de hilaridad, común en muchas obras británicas de esos años.

Hallazgo capital para este cambio en el teatro de Yeats fue el del *Nō*, una forma escénica nacida en Japón a mediados del siglo XIV de manos de los dramaturgos y actores (también relacionados con la actividad religiosa de algunos monasterio aun sin estar ordenados) Kannami Kiyotsugu (1333-1384) y su hijo Zeami Motokiyo (1363-1443).³ Un teatro que poco ha variado desde que naciese, que mantiene aún en nuestros días su sabor, su rictus y su poética interior. De él algunos occidentales habían dado ya noticias dispersas en sus cartas de relación y en algunas publicaciones aisladas, como en *Things Japanese* (1890) del japonólogo Basill Hall Chamberlain (1850-1935) o en *The History of Japanese Literature* (1899) de William George Aston (1841-1911).

En efecto, el *Nō* en un teatro influido por diferentes doctrinas religiosas (Shintō, Budismo o la vertiente Zen de éste) y era representado en cortes y templos para nobles y cortesanos con un fin moralizante. El *Nō* está imbuido de un profundo sentimiento religioso, lo que termina de darle una honda espiritualidad que se trasvasa más allá del escenario y de la que también es partícipe el espectador (conocidas oraciones o alusiones a Buda o a Amida⁴ son frecuentes en sus piezas). Estos ingredientes espirituales encajaron muy bien en la poética y en la idiosincrasia de Yeats, quien en etapas anteriores había experimentado con la estética Rosacruz, con la Hermenéutica o con la mística cristiana en tempranos poemarios y en novelas como *The Secret Rose* de 1897.

Volviendo otra vez a Yeats y a su encuentro con el teatro nipón, fue, como decía, alrededor de 1915 cuando el *Nō* influya decisivamente en él y cuando comience a experimentar con su teatro sin perderlo ya del todo de vista. Hasta ese momento había escrito, estrenado y supervisado piezas de corte Realista, al más puro estilo de Ibsen o Chejov, como *Cathleen ni Houlihan*,⁵ de 1902, que, si bien tuvo un éxito considerable de público y de crítica, no terminó de convencer a su autor, por considerar que estaba escrita en un estilo ya anticuado para la época. En ese tiempo, cuando Pound trabajaba a media jornada como secretario de Yeats, también dedicaba horas y esfuerzos a la edición de los manuscritos del profesor Fenollosa sobre la poesía y el teatro nipón, que fueron

³ El caso de Kayano fue un poco más relevante que el de su compañero dibujante en cuanto a su influencia sobre el autor irlandés, ya que con otros compatriotas nipones, Kume Tamijurō y Gun Torahiko, clamaron y cantaron algunos pasajes de obras *Nō* para Pound y Yeats.

⁴ Representación budista de la compasión. Literalmente significa “vida y luz inmensurables.”

⁵ Pieza que el autor reelaboró varias veces y con la que nunca se sintió satisfecho del todo.

confiados a él por su viuda, Mary McNeill Scott.⁶ El mismo Yeats afirma de forma elocuente en el ensayo titulado *Certain Noble Plays of Japan* que sirvió de prólogo al libro de Fenollosa/Pound:

[...] with the help of the Japanese plays 'translated by Ernest Fenollosa and finished by Ezra Pound,' I have invented a form of drama distinguished, indirect, and symbolic, and having no need of mob or Press to pay its way—an aristocratic form [...].⁷

No perdamos de vista tampoco que el Lejano Oriente estaba cada vez más presente en la Europa del momento. Por ejemplo, con la *Japan-British Exhibition* de 1910, celebrada en Londres, que tanta expectación causó a los habitantes del Reino Unido y a la comunidad de artistas de diversos países, que vieron allí nuevas posibilidades en el sugerente arte llegado desde tan lejos (finas cerámicas, grabados de Hokusai, etc.). Asimismo, algunos artistas japoneses arribaron a Occidente y sirvieron como testimonio directo para los occidentales. Tal es el caso del aplaudido bailarín y coreógrafo Ito Michio (1882-1961). Hijo de una familia acomodada de Tokyo, pronto pasará a estudiar a la Universidad de Washington. Fue viviendo en Londres cuando entabló amistad con Yeats y cuando el japonés le transfirió algunas nociones sobre la dramaturgia nipona (algunas investigaciones han demostrado que Michio poseía unas ideas limitadas sobre el *Nō* y unas pocas más sobre *Kabuki*).⁸ Michio fue quien, además, presentó al irlandés a dos compatriotas suyos más avezados en este arte: el dibujante y diseñador Kume Tamijurō (1893-1961) y el dramaturgo y traductor Nijūichi Kayano (1890-1924); aunque, bien es verdad que el intercambio de información fue bastante puntual, ya que ninguno de los tres eran entendidos en esta destreza o se dedicaban a ella de forma profesional. En todo caso, más de una fueron las conversaciones entre Yeats y Michio, y fue el danzarín nipón quien encarnase luego el papel de la guardesa y también el coreógrafo de una de las piezas de Yeats más influidas por el *Nō*, me refiero a *At the Hawk's Well*, de 1915/1916.

En efecto, esta sería la primera de las cuatro piezas que se reunirían bajo el epígrafe genérico de *Four Plays for Dancer*, publicadas por la editorial londinense Macmillan en 1921, y que incluía la ya aludida *At the Hawk's Well*

⁶ No debemos obviar las notables traducciones de poemas chinos y japoneses recogidas en E. Fenollosa y E. Pound. *Cathay: For the Most Part from the Chinese of Rihaku, from the notes of the late Ernest Fenollosa, and the Decipherings of the Professors Mori and Ariga*. London: Elkin Mathews, 1915.

⁷ W.B. Yeats. *Certain Noble Plays of Japan*. Dundrum: The Cuala Press, 1916.

⁸ Véase para esto el libro de H. Caldwell. *Michio Ito: The Dancer and His Dances*. Berkeley: University of California Press, 1977.

más *The Only Jealousy of Emer*, *The Dreaming of the Bones* y *Calvary*; obras que más tarde analizaremos someramente y en las que Yeats absorbe gradualmente la poética interior del *Nō* hasta conseguir un estilo propio e inigualable hasta la fecha. Ni que decir tiene que las sagas irlandesas, los mitos, los héroes, los lugares, etc. tendrían una importancia enorme en la redacción de estas y de otras obras de Yeats (pienso, por ejemplo, en *The Green Helmet* o en la tardía *The dead of Cúchulain*). Piezas todas ellas en las que se honraba su pasado mitológico y también la riqueza y variedad del folclore irlandés, que tantas bellas obras de arte y tantas obras literarias nos ha legado hasta la fecha.

Uno de los apoyos importantes para Yeats fue la también escritora y adalid de la causa irlandesa Lady Gregory (1852-1932), para quien, si bien todo aquello referente al lejano Japón le cogía un poco a tras mano, apoyó en todo momento a su amigo y compañero de ideario nacionalista, sobre todo porque aquellas “extrañas” y pequeñas piezas teatrales eran parte de un manifiesto pro irlandés que intentaban marcar la diferencia con lo inglés, exhibiendo la grandeza de su pasado y la riqueza de su folclore ante una nación que adolecía justamente de esto (no olvidemos que unos de los propósitos del profesor J.R.R. Tolkien con sus mitos de la Tierra Media fue precisamente este, el de legar a su amada Inglaterra un conjunto de leyendas y de mitos que la equipararan con naciones como Islandia, Finlandia, Alemania y, por supuesto, la fértil Irlanda, cuya serie de mitos conocía bastante bien).

En lo que están de acuerdo los teóricos (pongo por ejemplo los trabajos de los profesores Sakine, Murray o Mills)⁹ es que Yeats había realizado un hallazgo transcendental para su forma de concebir el teatro. Con el *Nō* Yeats consiguió un teatro más ágil, desprovisto de parafernalias tales como las grandes escenografías o las interminables nóminas de actores y figurantes. Como en la forma japonesa, las *Four Plays for Dancer* están constituidas por unos pocos actores, no más de tres o cuatro. Los personajes de Yeats funcionan como los del *Nō*, en donde el protagonista (*shite*) no cuenta con un antagonista siquiera, sino con un deuteragonista (*waki*) que le ayuda a “dar a luz” a su parlamento, a comunicarse con el público sin adentrarse en cuestiones difíciles de comprender. Con este ejercicio se consiguen pasajes claros, al alcance de cualquier espectador, sin entrar en vicisitudes ni excesivas problemáticas entre los personajes. A esto, Yeats sumará una innovación más: unificará en un mismo gremio el Coro y la Orquesta del *Nō* en las mismas personas. Presentará un trío caracterizado para la ocasión (siempre enmascarados), que tañe instrumentos fácilmente transportables (pequeños gongs, flautas o dulcemeles),

⁹ M. Sekine y C. Murray. *Yeats and the Noh: A Comparative Study*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1990; J.G. Mills. “W.B. Yeats and Noh.” *Japan Quarterly* 2 (1955): 496-500.

ya nada de pianos u orquestas de cuerda, y que, a la vez, cantan o salmodian los pasajes críticos de las obras.

Tal renovación en su forma de hacer teatro no fue fortuita o por una mera fascinación exótica, ya que uno de los objetivos claros y primordiales del autor irlandés fue el de realizar numerosas representaciones con pocos medios y en el menor tiempo posible. Así, como él mismo afirma en una carta, con un *atrezzo* y una escenografía que “cabe en un baúl”, se conseguía un buen número de funciones en poco tiempo y empleando cualquier espacio. Ya no hacía falta tampoco el teatro de proscenio o *alla italiana*. Cualquier salón, cualquier espacio con unas medidas reducidas serviría para la puesta en escena de estas obras de *Nō* a la irlandesa.

Otro tema importante en el *Nō* de Yeats es el de sus argumentos. Como hemos indicado antes, el *Nō* está muy influenciado por el pensamiento y la moral religiosa del Japón (shintoísta y búdica), pero también por los viejos mitos de los tiempos mitológicos (esto debido a la influencia de un género teatral anterior, el *Kagura*, cuyos libretos beben de libros sagrados como el *Nihon-ki* y el *Koji-ki*).¹⁰ En esto coincidirán las obras del Premio Nobel irlandés con las de los dramaturgos japoneses. Así, podremos ver en las páginas escritas por Yeats cómo desfilan sobre el escenario personajes como Cúchulain o Deirdre (queridos y admirados especialmente por el pueblo irlandés aún hoy), dotados de una dignidad y una fuerza equiparable a la de los protagonistas de piezas japonesas como *Atsumori* o *Sotoba Komachi*.

Como decía, Yeats no asistió nunca a una función de *Nō* representada como marcan los cánones nipones, aunque tampoco pretendía una fidelidad absoluta para sus piezas, sino, más bien, adoptar unos determinados patrones y no la compleja poética interior por completo. De hecho, descuidó aspectos como la música que debía acompañar los parlamentos de los actores (en el caso de *At the Hawk's Well* el encargado de escribir la partitura fue el ilustrador, escenógrafo para la ocasión y músico diletante Edmund Dulac (1882-1953), quien llegó a afirmar que “Yeats no distinguía una rana de una fuga”), o los números de danzas, que en el género japonés se debían interpretar al milímetro, como marcan los textos teóricos, y que son una parte importante de la representación (en este caso, Yeats encomendó dicho cometido al ya citado Michio, no preocupándose mucho por lo que hacía y confiando en todo momento en la

¹⁰ Una traducción de parte de este libro, fundamental para conocer la idiosincrasia del pueblo nipón, puede encontrarse en nuestro idioma debida a los profesores C. Rubio de la Llave y R. Tami Moratalla. *Kojiki: crónicas de antiguos hechos del Japón*. Madrid: Trotta, 2008.

labor del nipón, quien, por otro lado cuidó al extremo cada paso de danza¹¹ y se las tuvo que ver con actores menos adiestrados que él en el mundo del baile, como el bueno de Henry Ainley, que encarnaba el papel del héroe irlandés).

PEQUEÑO ANÁLISIS DE *AT THE HAWK'S WELL*

Como decía, fue en el otoño de 1913 cuando el irlandés conoció al poeta autor de *The Cantos* y cuando éste le confiera la información sobre el *Nō* y otras pocas nociones acerca de la literatura nipona (algo de su poesía y, sobre todo, de la poesía china de época Tang). Para afinar más, fue en el pueblito de Coleman's Hatch, en Sussex, de apariencia mágica y bucólica, donde Yeats comenzó a dar forma a su renovación teatral aconsejado por Pound. La primera de las obras nacidas de este influjo japonés fue la citada *At the Hawk's Well*. Estrenada en Londres en 1915, sirvió para informar al distinguido público congregado en el salón de Lady Islington (entre los se encontraba entre otros el poeta T. S. Eliot o la reina Alejandra de Dinamarca) que Irlanda tenía recursos propios más que suficientes para hacer una literatura apartada de la inglesa. A propósito de este estreno, el primer ministro británico Winston Churchill, en una carta escrita después de haber asistido al ensayo general tan sólo un día antes, confiesa que la obra fue algo impactante para él, y, sin duda, diferente a todo lo que los espectadores (muchos asiduos a este pasatiempo) habían visto hasta entonces. Me permito añadir aquí la pequeña anécdota de que tanto la prensa como las fotografías fueron vetadas por deseo expreso del autor el día del estreno, aunque el día anterior el fotógrafo estadounidense Alvin Langdon Coburn (1882-1966) hizo algunas formidables instantáneas del ensayo general.

La obrita con la que se inaugura esta serie tiene en común con el resto de sus compañeras una breve duración, están estructuradas en un solo acto (como la mayoría de las del *Nō*) y su autor emplea en todo momento la poesía,¹² con versos cortos y contundentes. Como si con ellos buscase que el mensaje permanezca en la mente del público. En este sentido, Yeats pone en boca del Coro/Orquesta las siguientes palabras, que resuenan casi a conjuro mágico:

I call to the eye of the mind
A well long choked up and dry

¹¹ Es muy conocida la anécdota que cuenta cómo Ito se pasaba las tardes enteras contemplando las jaulas del zoológico observando los movimientos y escuchando los graznidos de águilas y halcones para elaborar los movimientos de su personaje.

¹² Aunque en algunas obras de *Nō* también podemos encontrar que se entremezclan la poesía y la prosa.

And boughs long stripped by the wind,
 And I call to the mind's eye
 Pallor of an ivory face,
 Its lofty dissolute air,
 A man climbing up to a place
 The salt sea wind has swept bare.¹³

El ambiente que logra crear el escritor con sus palabras es sombrío, frío... el necesario para la obra (próximo al *yūgen*¹⁴ del *Nō*). Como decía antes, Yeats dejó un poco de lado varios aspectos de la representación (vestuario, música o danza), pero cuidó al detalle el léxico y las estructuras gramaticales para crear con ellas una escenografía hablada perfecta. Estas son palabras del *Old Man*:

The Woman of the Sidhe herself,
 The mountain witch, the unappeasable shadow.
 She is always flitting upon this mountain-side,
 To allure or to destroy. When she has shown
 Herself to the fierce women of the hills
 Under that shape they offer sacrifice
 And arm for battle. There falls a curse
 On all who have gazed in her unmoistened eyes;

Llegados a este punto, es más que necesario presentar al lector los personajes de la obra y trazar el paralelismo con los personajes arquetípicos de las representaciones de *Nō*. Comenzaremos, precisamente, con el *Old Man*. Él es quien revela a Cúchulain el secreto que guarda la fuente que concede la inmortalidad, pero que esconde sus aguas a todo el que intenta beberlas. El papel del *Old Man* (encarnado por Allan Wade el día del estreno) es inquietante, presenta un aspecto descuidado, como el eremita que renuncia del mundo y busca con paciencia la sabiduría retirado de él. Los profesores Sekine y Murray lo han asimilado a la máscara *Nō* denominada *Shiwajo* (literalmente *máscara arrugada*), que aparece en obras como *Yoro* o *Takasago*. Una diferencia considerable entre el anciano de *At the Hawk's Well* y los del *Nō* es que éstos, tras su frágil apariencia, suelen esconder una naturaleza divina o sobrenatural. Como la pareja de “indefensos” ancianos que rastrillan el suelo en *Takasago* y que luego resultan ser las divinidades del lugar. Sin embargo, el viejo creado por el autor irlandés no esconde nada, muestra lo que es: un viejo devorado por la espera y por el paso del tiempo. De todos modos, también es un personaje

¹³ En <http://www.english.emory.edu/DRAMA/YeatsHawk.html>.

¹⁴ *Yūgen* es un concepto complicado de explicar. Tiene que ver con lo misterioso y con lo profundo, con trasplantar esos sentimientos sobre la escena para sobrecoger y hacer que el espectador se involucre especialmente en la representación. Algunos lo han equiparado al *duende* del flamenco.

fundamental para el buen funcionamiento de la obra. Pivote entre el héroe Cúchulain y la Guardesa, entre la vida y la muerte. En cuanto a esta relación íntima entre un mundo y otro, nos dice la profesora de la Universidad de Iowa Kristin Horton:

The Irish like the Japanese live with the dead; in both of these cultures the dead have a strong presence in their literature, art, and everyday life. [...] The presence of the dead continually reminds one of one's history both in a personal way as well as in the larger context of one's society.¹⁵

El héroe Cúchulain, por su parte, aparece con los rasgos característicos del héroe épico de los tiempos mitológicos: valiente, sin miedo a lo desconocido y osado hasta el extremo. El guerrero Atsumori o muchos de los protagonistas sacados de las obras del *Nō* influidas por libros como el *Heike Monogatari*¹⁶ serían su semejante en Japón. El Aquiles irlandés, sin embargo, muestra algunos retazos de atrevimiento o, incluso, de descaro, por ejemplo en la manera de dirigirse al *Old Man*:

[...] You should be native here, for that rough tongue
Matches the barbarous spot. You can, it may be,
Lead me to what I seek, a well wherein
Three hazels drop their nuts and withered leaves,
And where a solitary girl keeps watch
Among grey boulders [...].¹⁷

Para completar la pequeña nómina de actores, citaremos a la Guardesa, la mujer-halcón que da nombre a la obra, la vigilante de las aguas mágicas que conceden la inmortalidad y que están reservadas a unos poquísimos elegidos. Aunque no tiene parlamento (algunas fuentes dicen que porque el actor que debía encarnarlo, Ito Michio, apenas se manejaba con el inglés), contaba -según los testimonios conservados, como los cuadernos del citado Dulac- con lucidas danzas y unos movimientos armoniosos para salvar sus silentes intervenciones.

La elección de los temas y la elaboración del argumento tampoco se hicieron al azar, cuidando la simbología de las palabras o los iconos verbales empleados en ellas. Así, desde el propio halcón que da nombre a la pieza podremos encontrar y desentrañar interpretaciones. El mismo Yeats es el que confiesa que el halcón es “one of the natural symbols of subjectivity”, y la

¹⁵ En <http://www.news-releases.uiowa.edu/2003/february/021403plays-by-yeats.html>.

¹⁶ En castellano puede consultarse la traducción de C. Rubio de la Llave y R. Tami Moratalla. *Heike Monogatari*. Madrid: Gredos, 2005.

¹⁷ W.B. Yeats. *Selected Plays*. London: Penguin, 2001: 117.

Guardesa (hawk-woman) el “intelecto humano”¹⁸. Hay también una búsqueda de la eternidad motivada por la inconformidad de Cúchulain, por la incapacidad de satisfacerse con su calidad de mortal en pos de una inmortalidad que cree merecer, y que es tema de discusión entre el joven héroe y el decrepito anciano.

LAS OTRAS OBRAS *NŌ* DE W. B. YEATS

Como apuntaba, aunque los estudiosos se ha dedicado casi en exclusiva a analizar y a comentar *At the Hawk's Well* (acaso la más importante y la que contó con el mejor plantel), otras muy interesantes piezas fueron las que el irlandés compuso siguiendo esta estética. Todas se han representado tanto en Irlanda como fuera de ella y todas han conseguido gran repercusión dentro del teatro contemporáneo de la República de Eire. Las compañeras de la citada *At the Hawk's Wells* son los ejemplos más inmediatos. Muy próximas cronológicamente hablando a ésta son las tres obras que Yeats escribió usando el molde del *Nō*, a las que se le ha buscado un paralelismo con títulos japoneses. Estas son: *The Only Jealousy of Emer*, *The Dreaming of the Bones* y *Calvary*.

En *The Only Jealousy of Emer* la protagonista es la esposa del héroe Cúchulain, Emer. Esta obra podría ser un buen ejemplo dentro del grupo de *onna-Nō*, o piezas de *Nō* que tienen como protagonista a una mujer de gran valía o con un carácter formidable (pienso en títulos como *Hagoromo* o *Sekidera Komachi*). Inspirada por el libro de leyendas elaborado por Lady Gregory *Cuchulain of Muirthemne* (de 1902), la obra nos presenta el momento en el que Cúchulain pretende a otra mujer, a Fand, la hermosa esposa del dios del mar Manannán mac Lir, aunque en un momento de especial tensión, será su esposa y no la amante la que acuda a socorrerle.

Estrenada en 1922 en Ámsterdam bajo la dirección de Albert van Dalsum (1889-1971), contó con el escultor Hildo Krop (1884-1970) para el diseño de sus máscaras, sin que estas tengan mucho que ver (como las de Dulac en *At the Hawk's Well*) con las empleadas en el *Nō*. No fue hasta 1926 cuando dicha obra pudo verse en la patria de su autor, representándose por vez primera en el Abbey Theatre de Dublín en mayo de 1926. Volviendo al estreno mundial en Holanda, no se hizo usando el inglés original, sino que, con un toque más de exotismo, los actores usaron el sonoro idioma flamenco. La encargada de la traducción, bajo expresa petición de Dalsum, fue la prolífica poetisa Hélène

¹⁸ A. Wade, ed. *The Letters of W.B. Yeats*. London: Hart-Davis, 1954: 89-92.

Swarth (1859-1941)¹⁹, quien intentó respetar la métrica empleada por el irlandés en esta obra siempre que le fue posible. Por mero divertimento traslado ahora un pasaje de la pieza en lengua flamenca según la traducción de Swarth:

[...] Als hem de dooden laten vrij
 Dat soms ik met hem spreken mag
 Bij't haardvuur zal ik tevreden zijn
 Tevreden zoo hij wendt tot mij
 Zijin oogen die de man of zee
 Maakte' onverschillig voor mijin wee [...].²⁰

En cuanto a *The Dreaming of the Bones*, esta ha sido denominada como la pieza del grupo que más se aproxima a los ideales estéticos y teóricos del *Nō*²¹ y a un tipo determinado de *Nō* especialmente valorado por el público entendido: el *mugen-Nō*, piezas de fantasmas o almas errantes. Siguiendo el simbolismo utilizado en *At the Hawk's Well*, Yeats vuelve a cuidarse mucho de qué personajes pone sobre el escenario y qué trama representan. Como en muchas obras de *mugen-Nō*, un inocente viajero inaugura la escena, caminando de noche en las proximidades de las ruinas de la abadía de Corcomroe. Súbitamente, un hombre y una mujer comienzan a contarle desde la oscuridad una desdichada historia de amor. *Nishikigi*, atribuida a Zeami Motokiyo, es una conocida pieza de *Nō* en la que los protagonistas cuentan una triste historia de enamorados a un bonzo viajero. Sabemos que Yeats la conocía por la elaborada traducción de Fenollosa y que la utilizó como inspiración. En ambas, los amantes están enmascarados y en las dos hay poemas y canciones ejecutadas por el Coro que se intercalan en los parlamentos de los actores. Igualmente, como en el *Nō*, la danza tiene un papel importante, como culminación y como reveladora de la identidad y naturaleza de los fantasmas. Sin embargo, la ambientación no es la acostumbrada en Japón, donde las obras se localizan en su época medieval, sino que Yeats no olvida su discurso nacionalista y sitúa a los amantes/fantasmas en una época contemporánea, coincidiendo con el denominado *Easter Rising* o *Alzamiento de Pascua* en la Irlanda de 1916.²² Como si con este gesto quisiera unir en esta obra las viejas historias de fantasmas del pasado (que tan bien conocía) y la más fresca actualidad (de la que el propio Yeats fue parte activa).

¹⁹ Que había realizado ya algunas traducciones de obras de Oscar Wilde o Robert Browning.

²⁰ En R. Supheert. *Yeats in Holland: the reception of the works of W. B. Yeats in the Netherland before World War Two*. Amsterdam: Rodopi, 1995: 140.

²¹ No en vano, a esta obra fue la única a la que el propio Yeats denominó "my Noh play."

²² El mismo joven caminante es un patriota irlandés que viene de luchar en Dublín. Trae un discurso abiertamente anti-británico y revolucionario.

La última de las piezas sería *Calvary*, la más breve del ciclo y en la que todos sus personajes aparecen enmascarados. Redactada hacia 1919/1920, es la única que tiene como protagonista a personajes bíblicos (Judas, Lázaro y Jesucristo) y no de la tradición o de la historia irlandesa. En ella se relata la subida al monte Calvario de Cristo, cruz al hombro. Yeats nos presenta un bello diálogo, muy poético, entre el Salvador y Lázaro, quien le pide la muerte otra vez, ya que la vida sin él en el mundo y sin su amor no tiene sentido. En cuanto a Judas, nos relata una (cuando menos) curiosa teoría para justificar su traición, al considerar a Cristo todopoderoso y capaz de escapar de la condena impuesta. Tras una breve intervención de los tres soldados romanos encargados de vigilar la muerte de Jesús, la obra concluye con una frase mística, muy del gusto de Yeats, en boca del Músico 2: *God has not appeared to the birds*.

YEATS EN JAPÓN

Ahora bien, una vez abordadas algunas de las influencias del *Nō* en el autor irlandés, es necesario aclarar que no todo lo que está influido por un original llega luego a influir o a convertirse en un referente para otros creadores. Es más, en muchas ocasiones, la copia no llega nunca a la altura del modelo inicial y pasa sin pena ni gloria por el mundo literario o artístico en general. Sin embargo, no sucede esto con una de las obras teatrales anteriormente descrita, ya que más de un profesional japonés dedicado a las artes escénicas ha visto en *At the Hawk's Well* posibilidades y virtudes para ser adaptada al modelo del *Nō*. Todo un honor si consideramos que este versionado se ha obrado en muy contadas ocasiones con títulos occidentales.

Según estudios como el de la japonóloga irlandesa Elieen Kato²³, la obra de Yeats reunía -aunque estoy casi seguro de que el propio Yeats era desconocedor de esto- los ingredientes fundamentales para “cocinar” una buena obra de *Nō*. A grandes rasgos, estos serían: un héroe marcado con un fin trágico, un espacio misterioso, casi onírico, y un elemento mágico, como las aguas que se muestran y se recogen a voluntad. La idea tomó forma en no sólo una, sino en dos ocasiones, de la mano del director Mario Yokomichi. La primera en 1949 y la segunda de 1967. La más antigua se muestra en todo fidedigna con las ideas del *Nō*, incluso con la traducción del título en japonés: *Taka no Izumi* (lit. *At the Hawk's Well*). Purista es también en cuanto al uso del espacio (se escenificó

²³ E. Kato. *W.B. Yeats and the Noh* (texto inédito de la conferencia pronunciada en junio de 2003 ante la Asiatic Society of Japan). Debo agradecer al profesor Louis M. Cullen del Trinity College que me proporcionase una copia de dicho texto.

usando el escenario típico del *Nō*), de las máscaras, del vestuario o de la música. La segunda, sin embargo, casi dos décadas posterior al primer montaje, se aleja -tampoco demasiado- de las rígidas reglas de este teatro para convertirse en algo más accesible para el gran público. Frecuentemente se ha representado en un teatro a la occidental o *alla italiana*, sin que esto sea un impedimento para su puesta en escena. Lo que sí ha variado notablemente es la disposición de los personajes sobre las tablas en esta versión con respecto a los lugares reservados para el *shite*, el *waki*, el Coro y la Orquesta del *Nō* ortodoxo. En este montaje todos los personajes ocupan la parte central de la escena, facilitando al público (con su eminente percepción lineal) el visionado de la pieza. La duración se amplió y se crearon nuevas danzas, mitad clásicas, mitad contemporáneas, y las intervenciones del Coro también se acrecentaron.

Al poco de estrenarse en Japón, uno de los elementos que más sorprendió a los puristas del *Nō* fue el uso anómalo que el director hacía del Coro, cuyos componentes en dicho género teatral aparecen en todo momento sentados sobre sus talones a la derecha del público, con abanicos cerrados en sus manos y sin interactuar en ningún momento con los actores propiamente dichos. En *Takahime*, sin embargo, el Coro aparece rodeando a la Guardesa, que lleva una máscara del tipo *omote* sobre su rostro y que reposa con gravedad en mitad de ellos. Asimismo, el Coro aparece enmascarado, con antifaces que simulan las efigies de halcones o aguiluchos completamente grises.

En lo que se refiere a la escenografía, aún sin hacer ostentación de ella (mismos principios por los que pugnaba Yeats), hay unos juegos de luces muy útiles para crear la atmosfera adecuada en cada momento y poca utilería más allá de los abanicos, la espada de Chūchulain o el cayado del anciano.

Dicho montaje, cuidado al extremo en cada detalle, no ha dejado indiferente a directores y a productores del Imperio del Sol Naciente, que lo han tenido como referente a la hora de realizar sus propias creaciones y como perfecta síntesis de adaptación de obras occidentales a modelos tan rígidos como el *Nō*. Así, el mismo Yokomichi ha grabado representaciones de la obra del irlandés (en 1967 o en 2004), consiguiendo resultados muy interesantes, con el fin de emplear el visionado para formar a sus actores.

Como dato curioso incluiré en este artículo que incluso un *manga* (comic japonés) se ha publicado influido por la obra del escritor irlandés, también con el título de *Takahime*, que vio su versión para dibujos animados (*anime*) al poco tiempo. Es más, y ya casi concluyo mi ensayo, el mismo poeta es uno de los protagonistas (soterrado y misterioso) de una serie de animación nipona: *.hack//AI buster 2*, del dibujante Tatsuya Hamazaki; donde Yeats es un huraño *webmaster* enamorado de los mitos celtas.

Como vemos, la obra y el mismo Yeats no han sido flor de un solo día en el Imperio del Sol Naciente, sino que a lo largo de estos años y en diferentes manifestaciones artísticas aún siguen vigente. Esperemos que ese interés, ese entendimiento mutuo sirva también para otros autores, vengan de donde vengan, y que los hilos de la literatura sean un puente firme para nuestra tan cada vez más de moda “aldea global”.

REFERENCIAS

- Bradley, Anthony. *William Butler Yeats, World Dramatists Series*. New York: Ungar, 1979.
- Bushrui, Suheil B. *Yeats's Verse Plays: The Revisions, 1900-1910*. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- Caldwell, Helen. *Michio Ito: The Dancer and His Dances*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Cid Lucas, Fernando. “Elementos del teatro Noh y de cosecha propia en la obra *At the Hawk's Well* de William Butler Yeats.” *Dionisos* 2 (2007): 11-21.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1984.
- Fenollosa, Ernest y Pound, Ezra. *Cathay: For the Most Part from the Chinese of Rihaku, from the notes of the late Ernest Fenollosa, and the Decipherings of the Professors Mori and Ariga*, London: Elkin Mathews, 1915.
- Fenollosa, Ernest y Ezra Pound. “*Noh*” or *Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan*. London: Mcmillan, 1916.
- Flannery, James W. W. B. *Yeats and the Idea of a Theatre: The Early Abbey Theatre in Theory and Practice*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Keene, Donald. *Nō, the Classical Theatre of Japan*. Tokyo: Kodansha International, 1966.
- Komesu, Okifumi. “At the Hawk's Well and Taka no Izumi in a “Creative Circle”, *Yeats Annual* 5 (1987): 67-72.
- Mills, John G. “W.B. Yeats and Noh.” *Japan Quartely* 2 (1955): 496-500.
- More, John Rees. *Masks of Love and Death*. London: Cornell University Press, 1971.
- Rubio de la Llave, Carlos y Tami Moratalla, Rumi. *Heike Monogatari*. Madrid: Gredos, 2005.
- Rubio de la Llave, Carlos y Tami Moratalla, Rumi. *Kojiki: crónicas de antiguos hechos del Japón*. Madrid: Trotta, 2008.
- Savarese, Nicola. *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occident*. Bari: Laterza, 1992.
- Seikine, Masaru y Murray, Christofer. *Yeats and the Noh: a comparative study*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1990.
- Supheert, Roselinde. *Yeats in Holland: the reception of the works of W. B. Yeats in the Netherland before World War Two*. Amsterdam: Rodopi, 1995.

- Taylor, Richard. *The Drama of W. B. Yeats: Irish Myth and Japanese Nō*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Ueda, Makoto. *Zeami, Basho, Yeats, Pound. A Study in Japanese and English Poetic*. The Hague: Mouton and Co, 1965.
- Unterecker, John. *A Readers Guide to William Butler Yeats*. Syracuse: Syracuse University Press, 1996.
- VV.AA. *Teatro irlandés*. Madrid: Editora Nacional, 1983.
- Wade, Allan, ed. *The Letters of W.B. Yeats*. London: Hart-Davis, 1954.
- Yeats, William Butler. *Certain Noble Plays of Japan*, Dundrum: The Cuala Press, 1916.
- Yeats, William Butler. *Collected Plays of W.B. Yeats*. London: Macmillan, 1952.
- Yeats, William Butler. *Essays and Introductions*. London: Macmillan, 1961.
- Yeats, William Butler. *Teatro completo y otras obras (Teatro, Poesía, Ensayo)*. Tr. Amando Lázaro Ros. Madrid: Aguilar, 1962.
- Yeats, William Butler. *Selected Plays*, London: Penguin, 2001.
- Zwerdling, Alex. *Yeats and the Heroic Ideal*. New York: New York University Press, 1965.

