

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

VENUSIA DEL TEATRO JAPONES NOH SOBRE ALGUNOS DRAMAS DE
WILLIAM BUTLER YEATS

ESINA QUE PARA OPTAR AL TITULO DE
LICENCIADA EN LETRAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

MA. ERMENEGILDA YOLANDA REYES BERNABE



FILOSOFIA
Y LETRAS

So. 30.
19-II-79



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

I N D I C E

- I. INTRODUCCION.
- II. EL TEATRO NOH.
- III. INFLUENCIA DEL TEATRO JAPONES NOH SOBRE ALGUNOS DRAMAS DE WILLIAM BUTLER YEATS.
- IV. CONCLUSION.
- V. BIBLIOGRAFIA.

INTRODUCCION

Los irlandeses se caracterizan en general por poseer una gran sensibilidad y subjetividad así como gran imaginación poética. Esto es algo que se debe tomar en cuenta al estudiar las obras de Yeats, quien, en su deseo de promover la literatura netamente irlandesa, dedicó gran parte de sus poemas y de sus dramas a expresar dichas características. Fue miembro de varias asociaciones irlandesas que pugnaban por una literatura nacional y por lo menos así independizarse de Inglaterra. Con este fin, durante muchos años trató de organizar el Teatro Nacional Irlandés. Todo el tiempo abogó porque los escritores ya no se basaran en el teatro inglés sino que buscaran nuevos y más amplios horizontes; constantemente los refería al teatro griego, al francés, al español y al escandinavo. Rechazaba el teatro del siglo XIX y buscaba uno diferente al teatro realista ya que para él

...Realism is created for the common people and was always their peculiar delight, and it is the delight today of all those whose minds, educated alone by school masters and newspapers, are without the memory of beauty and emotional sublety. (1)

Asistía, pues, en la creación de un teatro con nuevas posibilidades expresivas donde no hubiera tantos cambios ni de escenario ni de vestuario, un teatro simbólico.

1. W. B. Yeats, "The Cutting of an Agate," Essays and Introductions. Collier Books (New York, 1973), p. 227.

Impulsado por personas como John O'Leary y encauzado por su propio sentido nacionalista, en 1886 empezó a explorar y a encontrar un nuevo mundo en la literatura heroica de la antigua Irlanda. Según Ann Saddlemyer, a principios de siglo se entregó totalmente al movimiento dramático irlandés junto con Lady Gregory, dama muy activa tanto en los círculos sociales y literarios como políticos, a quien conocía desde 1896. En esa época -- estableció el Teatro Nacional Literario del cual también formaron parte Edward Martyn y George Moore.²

En 1903 Yeats afirmó que no existía nada bueno -- en el teatro contemporáneo y que se debían hacer ciertos cambios entre los cuales enumeraba los siguientes:

1. Se necesitaban dramas que hicieran que el teatro -- fuera un lugar donde la mente se liberara como se liberó en el teatro de Grecia, Francia e inclusive de Inglaterra durante los momentos cumbres de su -- historia.
2. Se necesitaba, si se iba a crear dicho teatro, dar la importancia debida al lenguaje y no a la actuación en sí.
3. Se necesitaba simplificar la actuación.
4. Se necesitaba simplificar tanto la forma como el color, el escenario y la vestimenta. (3)

En fin, abogaba porque no intervinieran elementos que distrajeran del lenguaje poético y de la continuidad de la secuencia misma de la obra.

² Robin Skelton, et al., "Worn Out With Dreams": Dublin's Abbey Theatre; The World of William Butler Yeats (Washington, 1967), Pp.74-102.

W.B. Yeats, Explorations. Collier Books (New York, 1973), Pp.107-110.

De la misma manera, Yeats continuaba exigiendo integridad en el teatro irlandés; trataba de que hubiera sinceridad. En esencia, sus metas no diferían de lo que se puede apreciar en la literatura de la antigua Irlanda ya que sus preocupaciones, al igual que las de los escritores irlandeses de tiempos pasados, habían surgido de una tradición común.

Al escoger el pasado legendario irlandés como mina literaria Yeats seguía los pasos de los poetas de la antigüedad que dejaron asentada su historia en leyendas. El interés de este poeta en la tradición de su propio país lo llevó a la búsqueda de un teatro eminentemente simbólico. En el teatro Noh japonés encontró lo que anhelaba, así como también un cierto paralelismo entre las leyendas japonesas e irlandesas. En los dramas clásicos japoneses Yeats descubrió algo en común con el temperamento imaginativo y artístico de los celtas. Se puede decir que fue esta cierta analogía entre los celtas y japoneses lo que hizo que el poeta admirara al Noh y que inclusive fundamentara en él su nueva forma dramática.

EL TEATRO NOH

El drama Noh del Japón tuvo sus principios a fines del siglo XIV y fue creado por Kan-ami y Kiyotsugu (1333-84) y su hijo Zeami Motokiyo (1363-1443). En esta época existía ya el llamado saragaku-no, forma dramática de gran interés expresivo que había surgido desde tiempos remotos y que había evolucionado al correr del tiempo.

Ambos autores eran importantes dramaturgos y actores, aunque las investigaciones que se han realizado sobre este tema confieren a Zeami el mérito de haber formado el teatro Noh. Según cuenta la tradición, la emotividad histriónica de Zeami cautivó al shogun o generalísimo Yoshimitsu cuando éste sólo contaba con escasos once años.⁴ Bajo la protección del shogun y de sus descendientes los grupos que continuaron con el teatro Noh recibieron ayuda hasta que el shogunado del Japón, llegó a su fin, lo cual ocurrió en el siglo XIX.

A partir de 1384, año en que murió Kan-ami, Zeami se convirtió en la figura principal del Noh continu-

⁴ Shogun, o generalísimo, era el título que el emperador del Japón otorgaba a quien debía acaudillar el ejército en una campaña; una vez terminada ésta, cesaba el título de shogun. Pero debido a una tendencia disgregadora de las provincias frente al centralismo de los emperadores, el emperador se vio obligado a conceder el título de shogun con carácter vitalicio y hereditario. A partir del siglo XII, el shogun se convirtió en soberano efectivo de Japón y en él se concentraron todos los poderes. (Monitor. Ed. Salvat, España, 1971, p.5517)

ando, de esta forma, su brillante carrera. Escribió - 200 dramas de los cuales únicamente 124 permanecen en el repertorio del Noh. A medida que transcurría el tiempo, Zeami se preocupaba más y más por el futuro del Noh, por lo que decidió escribir reglas para la representación del mismo. Estas reglas, a causa del gran prestigio de Zeami y de su gran visión estética, no han sido alteradas en lo más mínimo, por lo cual se puede decir que el Noh existe en el Japón actualmente como fiel réplica del que crearon Kan-ami y Zeami, principalmente.

El actor del Noh, según Zeami, debe dominar a la perfección tres papeles básicos: el de guerrero, el del personaje femenino y el del anciano.⁵ Debe, a la vez, tener la capacidad de cantar y danzar puesto que el canto y la danza son indispensables para el Noh.

El drama en sí tiene dos elementos muy importantes: monomane y yugen. Monomane significa imitación y trata del aspecto representativo del Noh. Es decir, el actor que personifica a un demonio debe resultar un demonio convincente; el que representa a un anciano también debe aparecer como tal y así sucesivamente, de tal manera que los papeles que los actores representen convengan al público. El otro elemento, yugen, según Nogami, es el aspecto simbólico del Noh cuyo objetivo final es no sólo representar la belleza, sino sugerir un mundo imposible de definir por etéreo y a la vez sujeto a

⁵ Terajihiro Nogami, Zeami and His Theories On Noh, - trans. Ryoko Matsumoto (Tokyo, 1955), p.50.

una estricta realidad.

Zeami explica metafóricamente el yugen como la piel, la carne y el hueso.⁶ El hueso representa al talento innato del actor; la carne es ese algo que lo une, como la danza y la recitación; y la piel es la materia que lo cubre y lo decora. Zeami considera indispensable la combinación de estas tres cosas para llevar a cabo un drama Noh perfecto.

Las máscaras desempeñan un papel importante en esta forma dramática. En general, el actor principal es el que lleva máscara, pero si se desea dar énfasis a otro personaje, también ese puede usarla. Las máscaras para esta forma dramática son tradicionales y se pueden clasificar en los siguientes tipos: las que representan deidades; las que representan demonios; las que representan ancianos y las que representan los espíritus. Los colores de éstas, así como los de la ropa, sugieren características de los personajes. Para representar a un gobernante corrupto, el actor lleva máscara blanca; roja para sugerir a un hombre recto, y negra para representar a un villano.⁷ Las máscaras del Noh japonés son elaboradas en una forma tan artística que se ha llegado a decir que cuando los actores las usan en escena tanto los movimientos del actor como la entonación que da a sus parlamentos hacen que cambien de expresión hasta parecer cobrar vida propia. Por esta razón los artesanos que las

⁶ Ibid., p.59.

⁷ Encyclopaedia Britannica, (Chicago, 1970), Vol. - XIV, p.1015.

tallan han sido denominados Tenka-ichi, "los primeros bajo el cielo," ya que se les comparaba con los moradores celestiales que son los que crean, los que dan vida.

El teatro Noh cuenta también con músicos que tocan dos o tres tambores y una flauta y, además, con un coro que consta de un mínimo de seis hombres que entonan las partes narrativas del drama y, a veces, llegan a cantar los parlamentos de los personajes.

Estos dramas pueden ser de dos tipos: el primero es aquel en el que aparece el mundo real y el segundo en el que aparecen seres irreales, generalmente denominados espíritus. La mayoría de los dramas Noh pertenecen al segundo tipo. Según Nogami, los detalles varían un poco pero, en general, la construcción de un drama Noh es siempre igual.

De acuerdo a Zeami un drama Noh se divide en tres partes.⁸ La primera funciona como una introducción a la obra. En la segunda, la acción tiende a ser bastante lenta de modo que los detalles de la obra se pueden presentar minuciosamente. En la última parte, denominada rápida, la acción se apresura para poder llegar a la conclusión.

Estos dramas están escritos en verso y generalmente tienen sólo dos papeles importantes que los japoneses denominan, según Nogami, shite y waki. El shite es el personaje principal y el waki el secundario. Al principio de la obra el que suele aparecer

⁸ Ibid.

⁹ Toyochiro Nogami, p. 59.

primero es el waki que casi siempre es un sacerdote o un monje. Luego aparece el shite, casi siempre un espíritu que aparenta ser una persona común y corriente pero que está bien enterado de la historia o leyenda del lugar donde se lleva a cabo la acción. Este lugar es de gran importancia por causas de tipo religioso o histórico.

Después de aparecer el sacerdote y de haber comunicación entre él y el personaje principal, hay un pequeño lapso a manera de interludio en el que el personaje principal se cambia de vestimenta y, más tarde, exactamente después del interludio, aparece ya con su verdadera identidad. Es decir, el que representa el principal tiene dos manifestaciones y al cambiar del primero al segundo cambia de identidad también. Muchas veces este cambio es total. Por ejemplo, el shite que aparece primero puede representar a una doncella hermosa y después del cambio a una serpiente. O primero puede representar a una anciana, para luego aparecer como un demonio.

Cuando el shite aparece con su verdadera identidad sufre sus experiencias casi siempre por medio de danzas. Por ejemplo, un cazador en la primera parte del drama expresa en su danza las cacerías que llevó a cabo en su vida, para luego mostrar, en la segunda parte, el sufrimiento que está padeciendo para purgar el pecado de haber sacrificado tantos animales indefensos.

Los espíritus que aparecen en los dramas del

segundo tipo permanecen ligados a esta vida purgando o expiando sus pasiones; por la misma razón no pueden descansar en paz o alcanzar el estado perfecto del alma, el estado de nirvana, para los budistas. Estas almas en pena, entonces, piden al waki que rece para que sus espíritus alcancen la paz. El sacerdote lleva a cabo un ritual que permite, gracias a la infinita bondad de Buda, que los espíritus ya no ronden desconsoladamente sobre la tierra sino que obtengan la tan anhelada paz.

Originalmente las representaciones del drama Noh se llevaban a cabo en la corte del shogun, o en la casa de algún noble. Era un espectáculo destinado casi exclusivamente a la aristocracia. Las representaciones formaban parte de festividades que llegaban a durar hasta cinco días y que se ofrecían en ocasiones de cierta importancia. De esta forma, cuando el shogun asumía el poder, cuando contraía nupcias, cuando llegaba al final de su vida, se realizaban las representaciones teatrales antes mencionadas. En algunas ocasiones, según Qamber, se llegaron a representar hasta diez dramas que empezaban desde las nueve de la mañana y terminaban a las tres de la tarde.¹⁰ Sin embargo, continúa Qamber, generalmente se presentaban únicamente cinco dramas.

El primer drama que se presentaba tenía como objeto honrar a los dioses. El segundo, alabar a los grandes héroes y guerreros. En el tercero el actor desempeñaba un papel femenino y en este drama se exaltaba la paz y la belleza. El cuarto grupo, el que los

¹⁰ Akhtar Qamber, Yents and the Noh, (New York, 1974), p. 50

críticos consideran como el más numeroso, incluye muchos temas dramáticos que tratan de la locura, o la obsesión o los celos u otras pasiones; los protagonistas de este grupo son casi siempre almas en pena. El último grupo suele también tener como protagonista a un espíritu, pero su objetivo era terminar alabando al público el cual, por las circunstancias antes señaladas, -- constaba casi exclusivamente de nobles aristócratas.¹¹

En el teatro Noh no hay cambios de escena para que no haya nada en absoluto que distraiga la atención del público asistente. No hay objetos escénicos llamativos y, en este sentido, se ofrece una nueva concepción de lo escenográfico, del cuadro plástico que enmarca a los personajes. La sencillez escénica es característica inherente de este tipo de teatro. Yeats quedó profundamente impresionado por esta forma de simbolismo oriental y decidió adoptar el teatro Noh como una nueva y magnífica experiencia para proyectar su talento en forma renovada y renovadora.

¹¹ Ibid

INFLUENCIA DEL TEATRO JAPONES NOH SOBRE
ALGUNOS DRAMAS DE
WILLIAM BUTLER YEATS

Como ya se ha indicado, el interés de Yeats por crear un teatro con nuevas posibilidades expresivas -- donde no hubiera tanto cambio ni de escenario ni de -- vestuario, un teatro simbólico, lo lleva, como él mismo dice, a tratar de deshacerse de

...irrevelant movement-the stage must become still that words might keep all their vividness-and I wanted vivid words
...I wanted all my poetry to be spoken - on a stage or sure...(12)

En el teatro Noh del Japón encontró lo que anhelaba y también descubrió que con frecuencia hay un cierto paralelismo entre las leyendas japonesas e irlandesas. - Por ejemplo, Hagoromo, una de las obras del Noh, está basada en una leyenda japonesa que trata de una ninfa celestial quien casi queda fuera del cielo por haber perdido su kasoromo, manto hecho con plumas, sin el cual no puede entrar al cielo. Existe una leyenda irlandesa, según Yeats, sobre una ninfa que no podía regresar al mar por haber perdido su capa roja.¹³ Y los

¹² W.B. Yeats, "An Introduction for my Plays," Essays and Introductions, pp. 527, 529.

¹³ Ibid., "Certain Noble Plays of Japan," p.232.

fantasmas enamorados que aparecen en el drama Noh Nishiki traen a la memoria de Yeats a los jóvenes enamorados de una historia irlandesa según la cual después de que los amantes han muerto van a visitar a un sacerdote para pedirle que los case.¹⁴

Respecto al pensamiento japonés, según se refleja en el teatro Noh, Yeats considera que estos se acercan más a los irlandeses que los griegos, romanos o aún Shakespeare y Corneille.¹⁵ Para Yeats los irlandeses encuentran la belleza en cosas idealizadas, en cosas invisibles o por lo menos no vistas. El poeta comulga con este temperamento soñador característico de sus antepasados. También llega a la conclusión de que había mucho que aprender, no precisamente del arte realista de Europa, sino del arte simbólico y esotérico de Oriente. Para él, los símbolos que dejan fuertes impresiones e inspiran intensas emociones son más importantes que aquellos que atraen al intelecto.

Al considerar que la belleza esencial de la danza está en los dramas Noh del Japón, Yeats puso en escena sus llamados dramas para danzantes siguiendo las normas japonesas. Utilizó máscaras similares a las que aparecen en el teatro Noh, así como tambores, gongos, flautas y cítaras en lugar de arpas.

En cuanto al uso de las máscaras, tanto los dramas de los japoneses como los de Yeats se independizan,

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., p.233.

hasta cierto punto, del actor. Generalmente se cree -- que el éxito o fracaso de un drama puede depender de -- quien lo protagoniza por la interpretación facial que -- dé en su interpretación, lo que se evita con una máscara que proporcione el efecto buscado por el dramaturgo.

Los griegos, al igual que los japoneses, usaban máscaras, pero los griegos las utilizaban pensando que éstas darían mayor realce al verbo, mientras que los japoneses y Yeats las usaban con el fin de dar mayor importancia al puro símbolo. Además Yeats consideraba -- que las emociones de un personaje se pueden expresar -- por medio de los movimientos de todo el cuerpo y no sólo con gestos faciales.

Para Yeats existía otra ventaja en el uso de las máscaras: cuando el papel de un personaje se transforma totalmente, lo que ocurre con frecuencia en el teatro -- Noh, este cambio se puede lograr más eficazmente cambiando las máscaras. Por ejemplo, en The Only Jealousy of Emer, Cuchulainn se cambia de máscara cuando Bricriu se posesiona de él, y se vuelve a poner la máscara heroica cuando Bricriu se retira. Además de esto, Yeats afirma que:

...a mask will enable me to substitute for the face of some common player, or for that face repainted to suit his own vulgar fancy, the fine invention of a sculptor, and to -- bring the audience close enough to the play to hear every inflection of the voice. A -- mask never seems but a dirty face, and no -- matter how close you go is yet a work of -- art; nor shall we lose by stilling the move

ment of the whole body. In poetical painting and in sculpture the face seems the nobler for lacking curiosity, alert attention, all that we sum up under the famous word of the realists, "vitality." It is even possible that being is only possessed completely by the dead.1..(16)

Se puede decir que estas palabras muestran la aspiración de Yeats por una luz espiritual en un mundo material. Yeats buscaba una belleza ordenada, una belleza que era y es muy difícil encontrar; no dejaba de ser un soñador, un constructor de santuarios llenos de misterio que cultivaba una poesía bella y serena. Esta belleza no era una belleza momentánea sino más bien interna y eterna. Así en "A Prayer For My Daughter," - el poeta pide que su hija

...may be granted beauty and yet not
Beauty to make a stranger's eye distraught,
Or hers before a looking-glass, for such,
Being make beautiful overmuch,
Consider beauty a sufficient end,
Lose natural kindness and maybe
The heart-revealing intimacy
That choose right, and never find a friend. 17

Para crear esta atmósfera rechazó cualquier posible belleza del actor y adoptó la idea y modelada por un artista, una belleza que se conserva eternamente estática; idealismo creado e inventado en el cual el artista pretende manifestar la perfección estética y no la eragación sincera y simple de la naturaleza.

16 ibid., p.226.

17 W.B. Yeats, The Collected Poems of W.B. Yeats, The Macmillan Company, (New York, 1970), p.136.

Ya en 1899, mucho antes de que hubiera oído hablar del teatro japonés Noh, en una carta al "Daily Chronicle," aboga por un

...theatre which is part of the intellectual life. It cannot, however, become a part of the intellectual life until it escapes from that general public whose slave it has become....The general public...will always hate literature and the arts because it will always shrink from the laborious or exhausting ecstasy in which literature and the arts are understood. (18)

A partir de 1900 este poeta trató de crear una forma dramática distinta y fresca. En un artículo escrito en 1904, según Oshima, Yeats afirma que la "belleza de las palabras, la armonía de la música y de la escena" presenten lo más bello de esa forma dramática que él anhelaba encontrar.¹⁹

Al poco tiempo de esto, Yeats conoció a Ezra Pound. Según Gamber, este encuentro debió haber ocurrido de antes de 1913 ya que durante los inviernos de 1913 a 1916 Pound fungió como secretario de Yeats en Ashdown Forest, Sussex.²⁰ Este fue un gran acontecimiento para Yeats ya que a través de Pound descubrió el teatro clásico del Japón, el cual, a pesar de que había existido por cientos de años, no se empezó a apreciar en el Occidente sino hasta que lo introdujo Ernest Fenollosa. De acuerdo a Lindley Hubbell, Fenollosa inició sus estudios del Noh en 1898, bajo la supervisión de Unewaka Mi

¹⁹ Lindley Williams Hubbell, "Yeats, Pound and No Drama," East-West Rev., Vol. I, No. 1 (Spring 1964), p. 72.

²⁰ Shōtarō Oshima, W.B. Yeats and Japan. The Hokuseido Press, (Tokyo, 1965), p. 38.

Gamber, p. 38.

noru; estudió los textos bajo la supervisión de Hirata Tokubeku y los tradujo con la ayuda de Ariga Nagao y Mori Kainan. Después de su muerte en 1908, la viuda de Fenellosa pidió a Ezra Pound que fuera el ejecutor literario; a la vez insistió que revisara los borradores del drama Noh para poder publicarlos.²¹

A raíz del encuentro con el teatro Noh, Yeats experimentó un cambio en su carrera como dramaturgo. Decidió que su teatro debía semejarse a ese teatro japonés antiguo en el cual la más simple acción indica toda una simbología, en el que el simple hecho de desdoblar una alfombra, marcar un lugar con un madero o recargar un biombo en un muro, puede implicar una significación poética de gran envergadura.²²

En "Certain Noble Plays of Japan," Yeats afirma que

...with the help of Japanese plays translated by Ernest Fenellosa and finished by Ezra Pound, I have invented a form of drama, distinguished, indirect, and symbolic, and having no need of mob or Emperor to pay its way—an aristocratic form. (23)

Después de experimentar con este modelo, escribió sus cuatro obras para dizenotes: At The Hawk's Well, The Only Jealousy of Emir, The Dreaming of the Bones, y Calvary. En el prefacio a estos dramas dice:

²¹ Habbell, p.70.

²² Gerald Moore, "The Noh and the Dance Plays of Yeats," Japan Quarterly, Vol. VII, No. 2 (1960), p.177.

²³ W.B. Yeats, Essays and Introductions, p.221.

I do not want any existing form of stage dancing, but something more reserved, -- more self-controlled, as befits performers within arm's reach of their audience. (24)

Estas palabras muestran su deseo de que sus dramas para danzantes pudieran ser representadas ante un grupo pequeño y selecto "por tan poco dinero que cuarenta o cincuenta lectores de poesía pudieran costearlo."²⁵

At The Hawk's Well ofrece un buen ejemplo de la manera en que el poeta simplificó sus dramas basándose en el modelo de los dramas Noh del Japón. En relación a estos aspectos, Yeats relata lo siguiente:

...I have found my first model--and in literature if we would not be parvenus we must have a model--in the "Noh" stage of aristocratic Japan....I do not think of my discovery as mere economy, for it has been a great gain to get rid of --- scenery, to substitute for a crude landscape painted upon canvas three performers, who, sitting before the wall or --- patterned screen, describe landscape or event, and accompany movement with drum and gong, or deepen the emotion of the words with zither or flute. (26)

Los dramas japoneses, como ya se mencionó, también iban dirigidos a una minoría elitista que de hecho estaba formada únicamente por la clase gobernante. Como resultado de ello, los escritores de esta forma de

²⁴ W. B. Yeats, Four Plays For Dancers, p. V.

²⁵ W. B. Yeats, Essays and Introductions, p. 221.

²⁶ W. B. Yeats, Four Plays For Dancers. The Macmillan Company, (New York, 1921), p. 36.

teatro tenían que preocuparse únicamente por su arte - sin fijarse en absoluto en el aspecto financiero.

Según Fenólosa, el teatro Noh está basado fundamentalmente en tres facetas de la tradición japonesa.²⁷

El primer aspecto que se debe destacar es la danza sagrada que se encuentra en los ritos de la religión aborigen de Japón; ésta se caracteriza por su veneración a los espíritus de la naturaleza y a los de sus antepasados. Luego, en la época gloriosa de los samurai, las danzas y la música de los guerreros aristocráticos proporcionaron gran variedad de temas dramáticos.²⁸ En tercer lugar la religión budista, la cual se basa en la contemplación y la comprensión poética, contribuyó a una actitud filosófica y a una finalidad moral. Las figuras de los sacerdotes, guerreros y actores convierten esta forma dramática en arte selecto y serio, desempeñando a través del símbolo y ritual el papel de experiencias espirituales del hombre para la complacencia y meditación de las clases refinadas.²⁹

²⁷ Fenólosa, p.46.

²⁸ Samurai. Al principio era un simple campesino que acompañaba a su señor a la guerra. Con el tiempo la diferencia entre samurai y campesino fue acentuándose hasta convertirse el primero en miembro de una casta militar consagrada al ejercicio de las armas. No poseía tierras pero recibía de su señor su paga en arroz. A partir del s. XVII, y tras la ascensión de los Tokugawa al shogunato, el samurai perdió importancia debido a que se restableció el orden en el país. (Enciclopedia Salvat, Vol. XI, España 1971.)

²⁹ Fenólosa, p.46.

En la mayoría de los dramas de Yeats que son de clara inspiración del Noh, los personajes suelen ser - dioses inmortales y guerreros, asesinos o amantes ya - muertos cuya incapacidad de liberarse a sí mismos de - su pasado les une como espíritus a un mundo de aparien- cias. Como dice Nakamura, todo lo que les queda a es- tos seres es una memoria, no la memoria enciclopédica - de Proust, quien recupera o recaptura el pasado recrean- lo los más pequeños detalles, sino la esencia de la -- experiencia de haber vivido, el conocimiento de lo que permanece cuando la actividad de la vida ha terminado.³⁰ Tan calmada y lentamente como el drama se desenvuelve, las figuras de los muertos meditan sobre el pasado y el público contempla distintos puntos de vista sobre la vi- da. El estar ligado a la vida, aún a la memoria de una pasión, es doloroso. Terminar con el fluir vital, con la cadena de causas, la cual nos une y ata a la vida, - es felicidad. Es por esto que el anciano en Purgatory trata de terminar su propia cadena de causas. Primero mató a su padre y luego

...killed that lad because had he grown up
He would have struck a woman's fancy,
Begot, and passed pollution on.
I am a wretched old man
And therefore harmless. (31)

Sin embargo, casi inmediatamente se da cuenta que todo lo que hizo fue en vano ya que

³⁰ Yasuo Nakamura, Noh: The Classical Theater. Trans. Don Kenny. (New York, 1971), p.17.

³¹ W.B. Yeats, The Collected Plays of W.B. Yeats. The Macmillan Publishing Company. (New York, 1973), p.435.

Her mind cannot hold up that dream,
Twice a murderer and all for nothing,
And she must animate that dead night
Not once but many times. (32)

La madre continúa atada a la tierra porque su hijo, el anciano en Purgatory, es resultado de sus actos y, por esta razón, podrá liberarse cuando el hijo muera, mas no antes.

Otro aspecto dramático tomado por Yeats de una de las formas del Non es el que algunos de los protagonistas sean espíritus. En la primera parte de este tipo de drama, el personaje secundario, generalmente un sacerdote, se presenta y da las razones por las que está viajando. De esta manera, en el drama japonés Nishikigi, el waki, o personaje secundario, empieza diciendo:

There never was anybody heard of Mt.
Shinobu but had a kindly feeling for
it; so I, like any other priest that
might want to know a little bit about
each one of the provinces, may as
well be walking up here along the
much-travelled road. (33)

Yeats generalmente no presenta un personaje secundario para que introduzca el drama; en sus dramas son los Músicos los que aparecen desde un principio y también son ellos los que con sus palabras, gestos y acciones, describen la escena y, a la vez, preparan la entrada de los protagonistas y su encuentro dramático.

³² Ibid., p. 436.

³³ Gamber, Nishikigi, trans. Pound/Fenollosa, p.147.

Así en The Dreaming of the Bones los Músicos dan co---
mienzo a la obra:

FIRST MUSICIAN (or all three musicians, singing)

Why does my heart beat so?
Did not a shadow pass?
It passed but a moment ago. (34)

Los Músicos continúan su descripción del lugar y hacen
la presentación del joven irlandés de la siguiente for-
ma:

...I hear a footfall-
A young man with a lantern comes this way.
He seems an Aran fisher, for he wears
The flannel bawneen and the cow-hide shoe.
He stumbles wearily, and stumbling prays. (35)

Con estas palabras, dan enseguida entrada a los verda--
deros protagonistas, los espíritus de Dermot y Dervor--
illa.

(A man and a girl, in the costume of a past time,
come in. They wear heroic masks.)

YOUNG MAN (raising his lantern)

Who is there? I cannot see what you are like,
Come to the light.

STRANGER

But what have you to fear?(36)

En Nishiki el sacerdote crea la atmósfera; en
The Dreaming of the Bones, los Músicos son los que la -
crean. En el drama japonés aparece inmediatamente el -
alma en pena, pero en el drama de Yeats aparece primero

³⁴ W.B. Yeats, Four Plays For Dancers, p. 53.

³⁵ Ibid., p. 54. ³⁶ Ibid., p. 55.

el joven rebelde que hace las veces de sacerdote. Además, mientras que en Nishikigi el sacerdote se muestra interesado en lo que el shite y tsure dicen y pide más información:

WAKI.

That is a fine answer. And you would tell me that Nishikigi and Hosonuno are names - bound over with love?

.....
Go on, tell out all the story. (37)

En el drama de Yeats el joven no muestra interés alguno en lo que los extraños le quieren contar.

YOUNG MAN

Well, let them dream into what shape they please
And fill waste mountains with the invisible tumult
Of the fantastic conscience. I have no dread. (38)

Después que le cuentan la historia del "Nishikigi" y del "Hosonuno," los espíritus llevan al sacerdote a la cueva donde está sepultado el joven amante y, al encontrarse ahí, el sacerdote lleva a cabo un ritual.

WAKI. (restless)

It seems that I cannot sleep
For the length of a pricket's horn.
Under October wind, under pines, under night.
I will do service to Butsu. (39)

Como resultado de este ritual, los espíritus quedan liberados de su sufrimiento. El sacerdote duerme profundamente y en sus sueños cree ver a los jóvenes contar -

³⁷ Gember, Pp. 149-150.

³⁸ W.B. Yeats, Four Plays For Dancers, p. 58.

³⁹ Gember, p. 151.

nuevamente su historia, sólo que esta vez a manera de danzas.

SHITE. (supposedly invisible)
It is a good service you have done, sir,
A service that spreads in two worlds,
And binds up an ancient love
That was stretched out between them.
I had watched for a thousand days.
I give you largess,
For this meeting is under a difficult law. (40)

Contrariamente al perdón que obtienen los espíritus en Nishikigi, los espíritus de Dermot y Dervorgilla no son perdonados ya que al descubrir sus nombres y su culpa, la actitud del joven rebelde cambia inmediatamente de simpatía a una clara actitud de reproche:

YOUNG MAN

You speak of Dermot and of Dervorgilla
Who brought the Norman in?

YOUNG GIRL

Yes, yes, I spoke
Of that most miserable, most accursed pair
Who sold their country into slavery, and yet
They were not wholly miserable and accursed
If somebody of their race at last would say:
"I have forgiven them."

YOUNG MAN

Oh, never, never
Shall Dermot and Dervorgilla be forgiven. (41)

Aunque la estructura de esta obra de Yeats es -- muy parecida a la de Nishikigi, existen las diferencias

40 ibid., p.150.

41 W.B. Yeats, Four Plays For Dancers, p.65.

que se han tratado de hacer notar y, en manera especial el hecho de que, al contrario de lo que sucede en el Noh, donde el espíritu encuentra un sacerdote que lo absuelve, en The Dreaming of the Bones, el joven irlandés rechaza a Dermot y Dervorgilla. El drama termina en una atmósfera de tristeza e impotencia. Los amantes regresan a su mundo atormentado.

Al concluir sus dramas de esta manera, Yeats deja muchos problemas sin resolver. Sin embargo, la impresión que logra con estos finales es mucho más profunda que la que se recibe del drama Noh, ya que en el Noh todo es perdonado y resuelto por la bondad de Buda.

El paralelismo que existe entre Nishikigi y The Dreaming of the Bones, también se puede apreciar entre At The Hawk's Well y Hagoromo.

At The Hawk's Well, el primer drama que escribió Yeats basándose en el Noh, contiene las instrucciones - claras y precisas que el dramaturgo deseaba se siguieran en sus dramas para danzantes con el fin de, según él, poder seguir de cerca la construcción de la forma dramática japonesa. El drama comienza cuando los tres músicos entran. Las instrucciones de Yeats dicen:

The stage is any bare space before a wall against which stands a patterned screen. - A drum and a gong and a zither have been laid close to the screen before the play begins. . . . The First Musician carries with him a folded black cloth and goes to the centre of the stage towards the front and

stands motionless, the folded cloth hanging from between his hands. The two musicians enter and, after standing a moment, at either side of the stage, go towards him and slowly unfold the cloth... (42)

En este momento, los Músicos comienzan su canto.

I call to the eye of the mind
A well long choked up and dry
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 wind has swept bare. (43)

Con estas palabras, describen la escena y, a la vez,--
presentan a Cuchulain.

En Hagoromo, al igual que en Nishikigi, el personaje secundario inicia la obra.

HAKURYO.

Windy road of the waves by Miwo,
Swift with ships, loud over steermen's voices.
Hakuryo, taker of fish, head of his house, dwells
upon the barren pine-waste of Miwo. (44)

También en Hagoromo, el waki es el que crea la atmósfera diciendo:

HAKURYO.

I am come to shore at Miwo-no; I disembark in
Matsubara; I see all that they speak of on the
shore. An empty sky with music, a rain of ---
flowers, strange fragrance on every side; all

⁴² Ibid., pp.3-4.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Qamber, Hagoromo, trans. Pound/Fenollosa, p.142.

these are no common things, nor is this cloak -
that hangs upon the pine-tree. As I approach -
to inhale its colour, I am aware of mystery. -
Its colour-smell is mysterious. I see that it
is surely no common dress. (45)

Inmediatamente después, aparece el protagonista,
aunque en este caso no se trata de un alma en pena sino
una tennin, o sea, una bailarina celestial. Lo más in-
terosante de estos dos dramas es la similitud que exis-
te precisamente entre la tennin y la Centinela del Pozo.
En esta similitud también existen ciertas diferencias -
de tono.

En ambos dramas hay danza. En Hagoromo, la te-
nnin se ve forzada a llevar a cabo una danza para po-
der recuperar su manto, sin el cual le es imposible --
volar y regresar a su lugar de origen.

HAKURYO.

... Give payment with the dance of the Tennin,
and I will return you your mantle.

TENNIN.

Readily and gladly, and then I return into
heaven. You shall have what pleasure you
will, and I will leave a dance here, a joy
to be now among men and to be memorial ---
dancing. (46)

Los danzantes en At The Hawk's Well son las úni-
cas que surben al preciso momento en que fluye el agua -
y les que siempre al jan al Anciano en el instante en -
que éste brota, impidiendo así que el hombre alcance la
villa eterna que le proporcionaría el agua del pozo.

⁴⁵ Ibid., p.143.

⁴⁶ Ibid., p.144.

OLD MAN

...I waited

While the years passed and withered me away.
I have snared the birds food and eaten grass,
And drunk the rain, and neither in dark nor shine
Wandered too far away to have heard the clack,
And yet the dancers have deceived me. (47)

Cuando aparece Cuchulain, el joven de la obra, los danzantes no lo distraen. Quien logra distraerlos es la Centinela, también por medio de una lanza. La Centinela continúa su danza hasta que Cuchulain, al igual que el Anciano, queda como hipnotizado. Cuando vuelven en sí, el agua ya ha desaparecido.

YOUNG MAN

She has fled from me and hidden in the rocks.

OLD MAN

She has but led you from the fountain. Look.
The stones and leaves are dark where it has flowed,
Yet there is not a drop to drink. (48)

La danza de la Centinela es casi lo opuesto de la danza de la tennin, ya que la segunda irradia armonía y felicidad.

CHORUS.

The young sprite is arrayed, she assumes
the curious mantle; watch how she moves in
the dance of the rainbow-feathered garment.

HAKURYO.

The heavenly feather-robe moves in accord with
the wind.

⁴⁷ W.B. Yeats, Four Plays For Dancers, p.16.

⁴⁸ Ibid., p.21.

TENNIN.

The sleeves of flowers are being wet with the rain.

HAKURYO.

All three are doing one step. (49)

La danza en Hagoromo es constructiva; tiene la intención de ayudar a la humanidad.

TENNIN.

Learn then this dance that can turn the palace of the moon....For the sorrows of the world I will leave this new dancing with you for sorrowful people. (50)

Mientras que la danza en At The Hawk's Well es destructiva ya que evita que el hombre, sea éste joven o viejo, obtenga la inmortalidad.

MUSICIANS (Singing)

He has lost what may not be found
Till men heap his burial mound
And all the history ends. (51)

Debe notarse que tanto el manto en Nishikigi como el agua en At The Hawk's Well representan pureza, -- bondad, verdad y eternidad absoluta, cualidades divinas negadas a los mortales.

Además de relacionar temas y estructuras, Yeats se interesó en las imágenes de algunos dramas Noh. -- Por ejemplo, Hagoromo contiene imágenes relacionadas con las fases lunares.

⁴⁹ Chamber, p.145.
50 Chamber, p.144.

⁵¹ W.B. Yeats, Four Plays, p.21.



TENNIN.

The jewelled axe takes up the eternal renewing,
the palace of the moon-god is being renewed with
the jewelled axe, and this is always recurring.

CHORUS (commenting on the dance).

The white kiromo, the black kiromo,
Three, five into fifteen,
The figure that the Tennin is dividing.
There are heavenly nymphs, Anaotome,
One for each night of the month,
And each with her deed assigned. (52)

Yeats también utiliza imágenes lunares, pero --
mostrando con ellas sus ideas sobre la filosofía de la
reencarnación: la idea de que un espíritu, mientras se
encuentra ligado a la tierra debido a ciertos recuer--
dos, reencarna incesantemente hasta lograr la libera--
ción total. Estas imágenes se pueden apreciar en The --
Only Jealousy of Emer.

WOMAN OF THE SIDHE

Then kiss my mouth. Though memory
Be beauty's bitterest enemy
I have no dread, for at my kiss
Memory of the moment vanishes:
Nothing but beauty can remain.

GHOST OF CUCHULAIN

And I shall never know again
Intricacies of blind remorse?

WOMAN OF THE SIDHE

Time shall seem to stay his course;
When your mouth and my mouth meet
All my round shall be complete
Imagining its circles run;

And there shall be oblivion
Even to quench Cuchulain's drouth,
Even to still that heart. (53)

Calvary también presenta este tipo de imágenes. Empieza, al igual que los otros dramas para danzantes, con tres músicos que doblan y desdoblan una tela.

FIRST MUSICIAN

Motionless under the moon-beam,
Up to his feathers in the stream,
Although fish leap, the white heron
Shivers in a dumbfounded dream.

SECOND MUSICIAN

God has not died for the white heron.

FIRST MUSICIAN

But that the full is shortly gone
And after that is crescent moon,
It's certain that the moon-crazed heron
Would be but fishes' diet soon. (54)

Sin embargo, la razón exacta por la que Yeats -- usara estas imágenes, como él mismo dice:

...cannot be explained fully till I
have published some part at any rate
of those papers...over which I have
now spent several years. (55)

Como se ha tratado de indicar, aunque Yeats --- adopta la forma dramática del Noh, además de las obvias semejanzas entre los dos teatros, también muestra -

⁵³ W.B. Yeats, Four Plays For Dancers, p.43.

⁵⁴ Ibid., p.72.

⁵⁵ Ibid., Note on "Calvary," p.135.

algunas diferencias básicas. Mientras que el teatro Noh tiene al coro, al semi-coro y al waki, Yeats tiene a los Músicos y éstos no desempeñan una sola función -- sino varias al mismo tiempo. Actúan de prólogo, diálogo y como trayectistas, comentaristas e intérpretes de la acción y, además, como músicos y cantantes. Aún así logran permanecer alejados y ajenos a la acción, como si existieran en un plano diferente.

Del mismo modo, mientras que el teatro Noh da solución al problema presentado, Yeats no resuelve el dilema en que se encuentran sus protagonistas. También mientras que en Nishikigi y Hagoromo se glorifica a un dios bondadoso y hay esperanza para la humanidad, los dramas de Yeats no glorifican nada sino que sitúan al hombre en un plano pesimista, destructivo y derrotista.

CONCLUSION

Como ya se indicó, Yeats, después de experimentar con el teatro para apartarse totalmente del naturalismo del siglo XIX, logró crear un teatro simbolista y retornó a un arte remoto e impersonal que pudiera subsistir sin escenificación, llegando casi a eliminarse al actor. A pesar de haber insistido siempre en que quería aceptar el arte de otros dramaturgos, un arte que implicara "un estudio de la gente común," y la conservación de las características nacionales que ellos representaban, Yeats adoptó, paradójicamente, un arte que requería el suficiente alejamiento de la vida cotidiana para trascender dichas características; un arte dirigido a una elite que rechazaba a la gente "común."

Yeats buscó una forma "distinguida, indirecta, simbólica...y aristocrática"⁵⁶ que finalmente logró desarrollar, inspirada en gran parte, como se ha expuesto en este trabajo, en los dramas Noh del Japón. En esta forma dramática sintió que finalmente había encontrado algo "que podría deleitar a los intelectuales de esta época" lo que había estado buscando al considerar que podría devolver el éxtasis heroico del escenario.

También pensó que había capturado todo lo que había añorado en una forma dramática perfeccionada. Al hablar de sus dramas para danzantes concluye:

⁵⁶ W.B. Yeats, "Certain Noh Plays of Japan," p. 221.

In writing these little plays I knew that I was creating something which could only fully succeed in a civilization very unlike ours. I think they should be written for some country where all classes share in a half-mythological, half-philosophical folk-belief which the writer and his small audience lift into subtlety. All my life I have longed for such a country, -- and always found it quite impossible to write, without having as much belief in its real existence as a child has in that of the wooden birds, beasts, and persons of his toy Noah's ark. I -- have now found all the mythology and philosophy I need. (57)

El dramaturgo transfiere el drama Noh a la escena inglesa llevando al extremo su ideal de que lo importante en el teatro es la palabra y el símbolo, que no se necesita de tramoyas complicadas, ni de actuaciones personalizadas para llegar al público de elite al que él se dirige; que las obras de teatro deben ser escritas para ser oídas y no leídas.

A pesar de que Yeats adopta el Noh y mantiene ciertas similitudes básicas tanto en la forma como en el tema y en las imágenes, cabe hacer notar que también tiene ciertas diferencias importantes y entre éstas -- está el hecho de que Yeats no ve al mundo con tanto optimismo ni que todos los problemas de sus protagonistas se resuelven felizmente por la infinita bondad de un Dios.

Yeats muestra las situaciones más complejas y, -- hasta cierto punto, más pesimistas. Ninguna de sus --

⁵⁷ Robin Skelton, p. 73.

cuatro obras para danzantes llega a un desenlace feliz. Yeats deja al lector de estos dramas dudando si el -- hombre tiene o no la posibilidad de encontrar lo que -- busca, de alcanzar su meta, o si siempre será derrotado como Cuchulain Emer, Dermot y Dervorgilla.

B I B L I O G R A F I A

- Enciclopedia Salvat. 12 vols. México: Salvat Editores, S.A., 1971.
- Encyclopaedia Britannica. 24 vols. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc. 1970.
- Hubbell, Lindley Williams. "Yeats, Pound and No Drama," East-West Rev., Vol. I, No. 1 (Spring 1964).
- Moore, Gerald. "The Noh and the Dance Plays of Yeats," Japan Quarterly, Vol. VII, No. 2 (1960).
- Nakamura, Yasuo. Noh: The Classical Theater. Trans. - Don Kenny. New York, 1971.
- Oshima, Shotaro. W.B. Yeats and Japan. Tokyo: The -- Hokuseido Press, 1965.
- Qamber, Akhtar. Yeats and the Noh. New York: Weatherhill, 1974.
- Skelton, Robin, et al. The World Of William Butler -- Yeats. Washington: University of Washington Press, 1967.
- Toyochiro Nogami. Zeami and His Theories On Noh. --- Trans. Ryoze Matsumoto. Tokyo, 1955.
- Yeats, William Butler. The Collected Plays of W.B. Yeats. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1973.
- Yeats, William Butler. The Collected Poems of W. B. -- Yeats. New York: The Macmillan Company, 1970.
- Yeats, William Butler. Essays and Introductions. New York: Collier Books, 1973.

Yeats, William Butler. Explorations. New York: Collier Books, 1973.

Yeats, William Butler. Four Plays For Dancers. New York: The Macmillan Company, 1924.