



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

Noo. (con las variantes gráficas de prolongación vocálica: Fr. Nô, Eng. Noh, Alemán, Nō). Podría traducirse literalmente como “habilidad” o “destreza”, pero también como “pose” o “postura”, según realicemos la lectura de sus *kanjis*).

Arte escénico de carácter cortesano desarrollado en Japón durante los siglos XIV y XV; sus artífices fueron los dramaturgos, teóricos, productores, coreógrafos y actores Kannami Kiyotsugu (1333-1384) y su hijo, Zeami Motokiyo (1363-1443). Ellos fueron quienes llevaron a cabo la conformación y sistematización de dicho arte, bajo el mecenazgo gubernamental del shogun Yoshimitsu (1358-1408), quien sentía especial predilección por su carácter refinado y noble, y quien también fue -según sabemos por fuentes japonesas- un talentoso actor aficionado (Kitagawa, 1972).

El término Noo se intuye ya en la abundante documentación castellana y portuguesa elaborada durante el denominado “Siglo Ibérico de Japón” (Cabezas, *El Siglo Ibérico de Japón*). El Noo se muestra, en sus inicios, muy ligado a otro espectáculo de índole completamente religiosa, el Kagura: esto es, la música y las representaciones que servirían para entretener y divertir a los dioses (*kami*) shintoistas, que se llevaban a cabo en las inmediaciones de los santuarios, siempre al aire libre. Como indicamos, el Noo es deudor del Kagura, cuyos orígenes reales se mezclan con los mitológicos (recogidos en el *Kojiki* o el *Nihonshoki*), pero también de otros espectáculos religiosos y cortesanos, tales como el Gigaku o el Bugaku, venidos desde China, con tintes de otros países asiáticos, como India, de donde el Noo tomará importantes ingredientes para sí, tales como algunos tipos de máscaras, instrumentos musicales y ciertos argumentos,

como bien han señalado los profesores Hidehito Higashitani y Javier Rubiera (*Fūshikaden*, pp.17-70).

Kagura, precisamente, fue lo que vio el padre jesuita Luis de Almeida (1525-1583), quien pasó más de treinta años de su vida ejerciendo la cirugía en Japón; a esta añosa forma escénica se refiere como “gritos y gemidos venidos desde el infierno” (*Wind Bands and Cultural Identity in Japanese School*, p. 18), sin que haya mucha apreciación artística por su parte; y más de lo mismo volvemos a tener en un texto de uno de sus compañeros de orden, Luís Fróis (1532-1597), para quien la música occidental era la paz toda y la de los japoneses un absoluto desconcierto. Todo esto dicho en una época en la que en Japón las naciones extranjeras parecían hacerlas las órdenes religiosas allí destinadas y no las cunas o los idiomas vernáculos de sus integrantes. Textos que no eran, pues, del uso exclusivo de portugueses, sino que también lo eran de españoles, italianos o alemanes (en un número más reducido), quienes se expresaban no en una sola lengua, como es el caso del navarro San Francisco Javier, pionero en el trato con los nipones.

Volviendo a los contactos entre la Península Ibérica y la palabra Noo, tenemos varios testimonio sólidos que demuestran que los religiosos, especialmente los jesuitas (en estrecha relación con los señores feudales y con algunos nobles nipones de cierta importancia, en comparación con lo que sucedía con dominicos o franciscanos), asistieron como invitados a algunas representaciones de Noo; si bien, como sucederá siglos después con los términos Kabuki o Bunraku, llegarán primero las descripciones completas al papel antes que los términos que allí se explicaban, englobadas, en muchas ocasiones, todas las formas de hacer teatro en Japón bajo el epígrafe genérico de: “teatro de los japoneses” o “danzas de los japoneses”.

Tal vez no sea, en un sentido estricto, una noticia dada en español, pero sí a la que tuvieron acceso los ignacianos españoles, la primera en la que se recoge el término Noo. Data de entre 1592/93 y la encontramos en la obra monumental *Historia de Japam*, del aludido jesuita Luís Fróis, figura clave en la diplomacia entre la Península Ibérica y el Japón del momento. Es Fróis quien nos informa de que el entonces gobernador de Japón, Hideyoshi, organizó una cuidada velada de Noo en la que él mismo ejecutó uno de los papeles, y a la que el propio religioso asistió como espectador (Amano, pp. 126-130).

Y en ese mismo documento, un vademécum de cuestiones japonesas, aparecía escrito el término “Qiōgen” (Kyoogen), las breves farsas que se intercalaban entre una pieza de Noo y otra y que más tarde explicaremos en esta entrada de forma pormenorizada.

En otra de las obras de Fróis, el *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de costumbres entre los europeos y japoneses* (de 1585, escrito en portugués) se está refiriendo explícitamente al Noo, sin emplear su nombre en ninguno de los 29 apartados que lo componen, en su capítulo decimotercero: “De los autos, farsas, danzas, cantar e instrumentos de la música de Japón”, cuando escribe: “Entre nosotros las máscaras cubren hasta la barbilla; las de Japón son tan pequeñas que al que hace el papel de mujer se le ve toda la barba” (p.116).

O, al referirse al horario en el que se llevaban a cabo las funciones de Noo: “Nuestras danzas se hacen de día; y las suyas casi siempre de noche” (p. 117). Matiza bien el jesuita cuando dice “casi siempre”, ya que, aunque también se celebraban funciones matinales o a primera hora de la tarde, está aludiendo al *takigi-noo*, espectáculos de Noo que se hacían en verano (en sus momentos más suaves), a la luz de la luna (un astro que inunda con

su presencia la poesía más refinada de Japón, lo mismo que los versos de muchas piezas de Noo), o a la luz de titilantes hogueras o pebeteros, como parte de celebraciones religiosas en las que se realizaban ritos propiciatorios, cantos de alabanza a los *kami* del lugar, etc. Aún hoy se llevan a cabo estas funciones, como las que tienen lugar en la isla de Sado (en la prefectura de Niigata), a la que fue desterrado Zeami hacia el final de su vida e ínsula que, por cierto, posee más escenarios por metro cuadrado que cualquier otra del país; pero también se puede ver *takigi-noo* en ciudades más grandes, como Kioto, Nara, o la propia Tokio.

Tornando al aludido *Tratado sobre las contradicciones...*, en el apartado 4 hace el autor sus pinitos de crítica literaria cuando nos traslada que: “Los nuestros (autos) se modifican muchas veces y se escriben otros nuevos; los suyos son ya *ab initio*, determinados en todo sin variarse” (p.116). Reseñando el carácter inmovilista del Noo (en comparación, por ejemplo, con la denominada *Commedia dell’Arte*), cuyos textos se pronuncian, cantan o recitan sin variarse una sola sílaba, sin dejar espacio a la improvisación y también poco espacio a la creación de nuevas piezas, ya que el corpus total de obras (unas doscientas cincuenta) está firmado por unos pocos dramaturgos: Kannami, su hijo Zeami, quien además actualizó y adaptó obras procedentes de espectáculos anteriores; sus dos hijos nacidos de su matrimonio y su hijo adoptivo, su yerno Zenchiku y Zempo Motoyasa, nieto del citado Zenchiku, quien es, para varios especialistas nipones y occidentales, el último representante de los grandes dramaturgos y teóricos del Noo. Fuera de estos nombre, que llegan hasta el primer tercio del siglo XVI, un puñado de obras más se mantienen todavía en el canon, pero, sin duda, el grueso del mismo lo ocupan los miembros más prestigiosos de la escuela *Kanze* (Kannami, Zeami, Motomasa, Motoyoshi, Onnami y Nobumitsu, (séptimo hijo de Onnami y creador de un Noo un

tanto más espectacular y florido que el de sus antecesores) y los de la casa *Komparu* (Zenchiku y Zempoo), emparentada con la anterior y la segunda en antigüedad de las cinco decanas que se mantienen hasta hoy en el País del Sol Naciente, sumando la Kongoo, Hoshoo y Kita (la más bisoña de todas), todas dedicadas a la formación de actores que representan papeles principales, lo *shite*, ya que para los papeles de deuteragonista (o *waki*) existen otras casas, como la *Fukuoo* o la *Takayasu*, con varios siglos a sus espaldas asimismo.

En cuanto a la utilería y los accesorios del Noo, tal vez lo más destacado sea el uso de las máscaras, finamente talladas en madera de ciprés (muy valorada es la del valle de Kiso, que se emplea también para las reconstrucciones cíclicas del reverenciado santuario de Ise, consagrado a la diosa solar Amaterasu). Los actores principales de las obras (loa *shite*) son quienes suelen llevarlas, por encarnar a personajes tan dignos como dioses, nobles o guerreros. Un elemento artístico del que se percata, como ya vimos, el ignaciano luso Fróis, que alude al tamaño más pequeño que el rostro del actor que la porta, quedando su apariencia como algo casi cómico para el ojo desentrenado del extranjero, a pesar de tratar siempre el Noo temas tan elevados y refinados.

Centrándonos ahora en España y en la aparición de este vocablo en sus publicaciones, aunque podamos rastrear débiles huellas de esta forma de teatro palaciano en artículos breves o en simples notas aparecidas en la prensa española a finales del siglo XIX (labor de la que se ha ocupado magníficamente el profesor David Almazán, de la Universidad de Zaragoza), poco o nada aportan al lector en cuanto a la comprensión de su preceptiva, más allá de ser unas fútiles impresiones de fascinación hacia la diferencia. En efecto, no aparecen en revistas como *La Ilustración Española y Americana* los términos, pero sí las descripciones que sólo el

experto en los géneros teatrales japoneses podrá atribuir al Noo o bien al Kabuki (siendo éste el género dominante en dichas columnas finiseculares). Sí merece la pena, en cambio, pararse a comentar algo de lo aparecido en dichas publicaciones seriadas, por ejemplo, la hermosa ilustración aparecida en el artículo titulado “El teatro en el Japón”, fechado el 8 de septiembre de 1894, en donde las palabras de su autor, Gonzalo de Reparaz (1860-1939), se acompañan de un grabado en blanco y negro de buen tamaño que representa el interior de uno de los populosos edificios del teatro Kabuki, observándose en él que el espacio destinado al público es el previo a la llegada del sistema occidental de filas de butacas, con su característica división en cuadrículas, en las que se podía comer, beber o hablar de negocios mientras la obra seguía su curso sobre las tablas.

No será hasta entrado ya el siglo XX, en 1906, para ser más concretos, y de la mano de Antonio García Llansó (1854-1914), médico de formación, pero interesado en disciplinas tan dispares como las Bellas Artes, las armas o la propiedad intelectual, cuando tengamos un mayor conocimiento del Noo y del teatro nipón en general en nuestra lengua. Designado por el gobierno de Japón como jurado de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, dicho país asiático será el protagonista de uno de sus títulos más importantes *Dai Nipon (El Japón)*. Es en este libro de más de 370 páginas dedicadas a los más diversos asuntos japoneses, con abundantes ilustraciones, cuando encontremos una definición completa, más allá de la glosa o el comentario, del término Noo.

Dai Nipon es, de principio a fin, un libro delicioso, entretenido, lleno de curiosidades, con el que se deleitarán tanto los estudiosos de Japón como los simples aficionados o los bibliófilos. El capítulo XX de *Dai Nipon* lleva por título “Arte dramático”, y nos traslada, copiando parte de su discurso de los manuales de Aston o Chamberlain (muy difundidos

entonces entre quienes quisieran adentrarse en la idiosincrasia del País del Sol Naciente), el inicio del teatro japonés desde los mitos fundacionales de dicho país asiático. En la página 306 aparece la palabra “No” (escrita sin signo alguno de prolongación vocálica); pero las descripciones reales del Noo que realiza García Llansó se entremezclan con la fantasía, las verdades a medias o lo que entre tanta novedad pudo tan sólo entrever.

Si el vocablo Noo es tardío en nuestra lengua es debido a que desde que los primeros ibéricos entablaron contacto con los japoneses agruparon sus formas de hacer teatro (principalmente el Kagura, Sarugaku y el Noo) bajo el epígrafe común de “teatro”, sin hacer diferenciación entre uno u otro. Verdaderamente, entender el complejo entramado de géneros, subgéneros, derivaciones o influencias es, ciertamente, complicado. Buena parte de esa complicación se ve aclarada, al menos en algunos aspectos, en el manual de Llansó, pero nos ha quedado como una islita en el océano de la bibliografía hecha en español. Es cierto que, por ejemplo, motivos tan elementales, y tan necesarios para comprender la esencia del Noo como son las imbricaciones religiosas están allí recogidos; no en vano, una buena parte del citado capítulo XX del libro de García Llansó lo dedica al mito de la creación de los japoneses, por el que la madre y el padre primordial dan lugar a todas las cosas. Aunque los nombres no se adaptan del todo a la pronunciación correcta, no hay duda, una vez más, de que García Llansó fue cuidadoso a la hora de trasladarnos el caudal cultural del País del Sol Naciente; está, por ejemplo, la importancia de la danza y la pantomima en estos espectáculos, pero, de igual modo, la repercusión de lo que podríamos denominar “cultura del agua” para los japoneses, un elemento que tendrá una fuerte presencia, tanto en el Noo como en el Kabuki (Cid Lucas, 2014).

Publicado en una editorial japonesa, pero escrito en español, en 1919 aparecerá un libro raro de encontrar hoy, rubricado por el diplomático

chileno Francisco Rivas Vicuña (1880-1943), Ministro Plenipotenciario de dicho país latinoamericano destacado en Japón desde 1915 hasta 1919, quien, sin duda impresionado por la poética magia del Noo, y a pesar de sus limitados conocimientos de la lengua japonesa (no olvidemos que las piezas de Noo están redactadas en un japonés arcaico, complicado incluso para los propios nipones), publica en la imprenta Fuku Den Kwai de Tokio su monografía *El drama lírico japonés. Las danzas No*. Una verdadera joya bibliográfica de sólo 165 páginas en donde, tras una breve introducción teórica, se recogen íntegras las traducciones al español de cinco piezas, muy representativas, aún hoy, del Noo: “La túnica de plumas”, “El río Sumida”, “Kanekiyo”, “Nakamitsu” y “La tumba de la doncella”. Libro, por cierto, en el que se daban ya algunas pinceladas sobre los creadores de ese género escénico, sus argumentos y su evolución histórica. Sin duda una bella rareza bibliográfica, en donde los textos de las obras se acompañan con una ilustración, lo mismo que sucede en libros publicados en otros idiomas, por ejemplo en las traducciones al francés realizadas por el misionero Noël Peri (1865-1922), fechadas en 1921.

De entre una decena larga de artículos breves, poco relevantes, con poca información al respecto, más allá de querer ser una crónica del exotismo, sí destaco el firmado por José Francés el 8 de diciembre de 1933, que apareció en *Nuevo Mundo*. Un texto más amplio que a los que anteriormente me refería, donde las ilustraciones casi igualan, en extensión, al texto. “Estampas del teatro japonés”, que así se titula el trabajo en cuestión, contiene datos e información nunca publicados en nuestro país al respecto, y vuelve a aparecer el vocablo que aquí nos ocupa escrito como “No”, sin su correspondiente prolongación vocálica y diciendo de él que: “[...] conserva su hermetismo altivo y aristocrática intransigencia” (p.23). Aunque se incluye una fotografía retratando a un actor personificando a

Hannya, el demonio femenino arquetípico del Noo, el grueso del artículo de Francés está dedicado al Kabuki, gracias, en parte, a la difusión hecha de él desde las Exposiciones Universales. También tuvieron que ver la actriz Sada Yacco y su marido Kawakami, de quienes pensó el público y la crítica que eran actores del teatro tradicional nipón, aunque sus espectáculos eran un híbrido entre esto y el teatro occidental. Su gira por varios países de Europa les llevó por Madrid y Barcelona, donde un joven Pablo Picasso realizó dos sensuales retratos de la citada actriz.

En lo que sí se ha hecho especial énfasis, y en lo que los especialistas de diferentes nacionalidades se han expresado con unanimidad es que el Noo posee un elevado grado de codificación y unas hondas imbricaciones religiosas (o chamánicas, por mejor decir, como bien se ha expresado la profesora Rodríguez del Alisal al respecto). Ahora bien, si hemos de destacar una asección al respecto, me quedo con la de Jean Duvignaud, que lo ubica a la perfección en la sociedad japonesa (incluso en la de nuestros días) cuando escribe: “Las traducciones o representaciones latinas del teatro de Séneca (de las cuales es conocida la importancia para la creación dramática europea) nunca fueron concebidas para el público, sino solamente para los clérigos. Hay muchos motivos para pensar que el teatro hubiese seguido siendo lo que era en aquella época -un entretenimiento esotérico para los intelectuales- si los grupos de sabios hubiesen continuado asumiendo ellos solo la creación, como ocurrió con el caso del Nô japonés, el cual, codificado por la escuela de Zeami, jamás ha descollado sobre la tragedia, e incluso ni en el teatro en general” (Duvignaud, p. 75).

Avanzando en el tiempo, y ahondando en los contenidos, de 1954 data el primer estudio sistemático del teatro Japonés y también de sus danzas tradicionales (aunque se terminó de redactar dos años antes), muy a la altura de otros títulos hecho, por ejemplo, en los EE.UU. o en Reino Unido.

La obra la debemos a la profesora Jenara Vicenta Arnal Yarza (1902-1960), una mujer de gran valía en muchos aspectos, química de excepción, pedagoga y adelantada para su época, nos desvela en su libro, fruto de su estancia allí (becada por el CSIC en 1947) y empleando una prosa sencilla, muchos aspectos que aún no se habían tratado en español.

Al Noo le otorga Arnal el marbete de “drama simbólico”, algo en lo que muchos autores, japoneses y no japoneses, están de acuerdo; nos describe la sala, el escenario, con pormenorizadas definiciones, con planos, algunos de ellos muy curiosos, como el que ilustra una representación benéfica de Noo llevada a cabo en el siglo XVIII, cuando este género entraba en un periodo de dilatado ostracismo y brillaban con fuerza el Kabuki y el Bunraku; están, asimismo, los usos de la utilería, escasa y esquemática, el vestuario, las máscaras, el repertorio y los cinco tipos de obras Noo (de dioses, de guerreros, de mujeres y dos grupos de piezas misceláneas). Más tarde, Javier Rubiera e Hidehito Higasitani afinarán un poco más esta catalogación, especificando que el cuarto grupo sería para protagonistas que han perdido la razón o locos y el quinto el de seres sobrenaturales, monstruos, etc., personajes, por otro lado, muy abundantes en el rico folclore nipón.

Hay espacio para describir la escueta orquesta del Noo (resumida en una flauta travesera y tres tipos de tambor); y, como colofón, algunas páginas en las que, a la vez que se habla de la presencia de la religión budista y shintoísta en el Noo, también se refiere a su poética interior. Unas páginas sublimes, tal vez las más personales, en las que salen a escena las fuentes literarias que sirvieron de inspiración para la elaboración de los guiones (los *utai-bon*, literalmente: “libros de canto”). Nos habla la profesora Arnal del la épica trepidante del *Heike Monogatari*, de la

delicadeza del *Genji Monogatari*... títulos que no llegarían a nuestras librerías hasta ya entrado el siglo XXI.

Y, por fin, una nota bibliográfica, en donde la autora revela que, además de su propia experiencia en Japón, leyó a Aston, Bénaget, Chamberlain o Fenollosa (!), toda una pionera en cuanto a lecturas sobre la cultura japonesa se refiere, ya que a Fenollosa, por ejemplo, se le descubrirá y valorará en nuestro país bastantes años después. Si el lector me pidiera, a estas alturas de la definición, una clave para entender el Noo, le reconduciría al último párrafo del capítulo de Arnal, en el que dice: “Para la apreciación del No, sería necesario conocer bastante esas dos religiones (budismo y sintoísmo), la historia del Japón, su lengua, su literatura, y, sobre todo, tener amor al arte japonés y un sentimiento afectivo hacia aquel pueblo”. (p. 68).

Ahora, centrándonos en el componente religioso, un buen número de piezas de Noo tienen como trama el asunto de la vuelta al mundo de los vivos de espíritus atormentados, personalidades que no encontraron la paz en vida o que se fueron de ella de forma violenta y que siguen penando en el mundo de los muertos. Sobre el escenario, y casi siempre de la mano de un actor que representa a un bonzo en peregrinación hacia algún lugar santo (solo o en compañía de algún acólito que le servirá de coro en los momentos cimeros de la obra) conseguirá poner paz y darle el descanso eterno al desdichado espíritu.

En 2008, dentro del volumen titulado *9 piezas de teatro Nô*, en donde se reproduce íntegro –y por primera vez– uno de los aludidos *utai-bon*, la profesora Kayoko Takagi y la poetisa Clara Janés publicaron en español una de las que tal vez sea la obra más representativa de *shura-mono* u obras de espíritus, *Atsumori*, de Zeami. Y yo mismo realicé un par de años antes

la edición de Ikuta, de Zempo Motoyasa (con un prólogo del profesor Alfonso Falero que se centraba en el peso del budismo tántrico y otros motivos religiosos en el Noo), una pequeña obra que sigue, al milímetro, los mismos patrones que la redactada por Zeami tiempo atrás y cuyo protagonista también es el mismo, Atsumori, el joven samurái del clan Heike que falleció en la batalla de Ichi no Tani (1184) con apenas quince años.

En otro ámbito diferente a este de los espíritus que retornan, también existe otro grupo de piezas en el que el más allá está presente, en el que las invocaciones chamánicas ocupan un lugar de honor; de entre todas ellas, la que sobresale con una fuerza dramática especial es la anónima *Ai no Ue*, tal es su belleza y su sabor antiguo que llegó a influenciar a uno de los escritores japoneses más importantes del siglo XX, Yukio Mishima, que realizó una personalísima revisión del texto original, llevándose a los personajes medievales a su tiempo y suprimiendo las partes bailadas y cantadas, elementos que el público moderno ya no valoraba o “toleraba”, en una sublime fusión de lo clásico con lo moderno y de la cual tenemos traducción al español en el libro *Seis piezas Nô*.

Rareza bibliográfica es un libro impreso en Cuba, en La Habana, sin Depósito Legal, ni ISBN siquiera, *Diez obras de teatro No*, de 1984, “AÑO DEL XXV ANIVERSARIO DEL TRIUNFO DE LA REVOLUCIÓN”, tal y como reza en su escueta hoja de créditos, que contiene las traducciones al español de las que al inglés hicieron desde el japonés original Royall Tyler, Eileen Kato, Karen Brazell, Paul Varley, Carl Sesar y Donald Keene; y que comparte el espíritu y las maneras de un libro fundamental sobre este asunto, *No: The Classical Theatre of Japan*, del aludido japonólogo norteamericano Donald Keene, más reducido en el número de piezas que

allí aparecen y con un apéndice del propio Keene titulado “Convecciones sobre del drama No”.

Lo interesante del libro reside, además de ser una edición legalmente huérfana, en el amplio prólogo que redacta el profesor cubano Gabriel Calaforra, toda una institución en la isla caribeña sobre temas relativos a la literatura o al arte japonés. En estas palabras preliminares, que ocupan las primeras veinte páginas y que, como se desprende de su título, quiere ser una “Introducción al NO”, Calaforra hace una buena vivisección de este espectáculo, se mete incluso por caminos tan complicados como la política del momento en el que se gestó dicho espectáculo, ocupándose de señalar que, si bien el Noo ha sido desde los tiempos de Zeami un pasatiempo cortesano, sus raíces, su corazón, sería mejor decir, pertenece al pueblo, a su idiosincrasia natural, que es mucho más rica y original que la que vive, se guarda y se admira en los palacios y las cortes.

Siempre rondando las ideas religiosas en este género teatral, opino que Calaforra no valora lo suficiente la presencia del Sintoo en el Noo, del que dice que no es sino: “a grandes rasgos no es más que un elaborado animismo de Estado” (p.12). Aunque una de sus aristas efectivamente lo sea, se deja Calaforra -no sé si conscientemente o no- los aspectos más seductores de esta milenaria religión: I. El Shintoísmo como religión autóctona de Japón; y II. El Shintoísmo como espiritualidad japonesa de todos los tiempos, tal y como ha escrito el profesor Federico Lanzaco Salafranca en su artículo “Shintoísmo: El camino de los dioses de Japón”, empleando una fuente redactada en español o a Brian Bocking en su *A Popular Dictionary of Shintō*. Este sentido, el espiritual, el más “profundo y sugerente”, en palabras del profesor Lanzaco, es el que sutilmente embriaga muchos de los títulos del Noo, el que tiene que ver con la completa armonía entre el hombre, la naturaleza y el mismo cosmos. Es lo

que Lanzaco define como: “Experiencia personal emotiva ante la belleza sacra de la Naturaleza”. Y de esto hay mucho en el Noo; no es un ingrediente fácil de detectar para el neófito en estas lides, pero está presente en *Takasago*, en *Kakitsubata*, en *Hatsu-yuki*... piezas todas, aún hoy, representativas de esta manifestación escénica.

Y si hemos de buscar las referencias bibliográficas puramente teóricas, antes de que llegaran los libros de Higashitani y Rubiera o Takagi y Janés, hemos de ir hasta 1976, a un texto del pintor argentino-japonés Kazuya Sakai, “La transmisión secreta de la flor”, que apareció en la revista *Vuelta*, en su número inaugural (pp.22-25).

Sakai nos habla allí, de un modo muy asequible, de la poética interior -nada fácil, por cierto- que rige el Noo; de los textos teóricos del polifacético Zeami; de su esencia; en definitiva, de “cómo ver el Noo”.

Es el de Sakai un artículo breve, pero que contiene muchas verdades sobre el Noo, aquellas que han pasado de padre a hijo durante generaciones, de forma ininterrumpida, y se han guardado con celo hasta el siglo XXI. No hemos de olvidar que gran parte de los textos teóricos de Zeami (el caudal físico, que no el oral) tuvieron una progresión errática, pasando, incluso, por tiendas de libros de segunda mano o anticuarios antes de preservarse como lo que son, textos sagrados para esta dramaturgia, en los que se recoge absolutamente todo lo que concierne al Noo, incluso los pasos exactos que debe dar el actor desde que hace su aparición por el *hashigakari* hasta que la pieza concluye. Todo delineado, todo milimetrado para que nada pueda alterarse con el paso de los siglos, para que el Noo tenga hoy, en el siglo XXI, el mismo sabor que cuando se alumbraba, en el siglo XV. Hay dos puntos que me gustaría señalar y recoger aquí del texto de Sakai, y son en los que se para a describir que el perfecto actor de

Noo debe conocerse a sí mismo, en ejercicio de sincera introspección, para llegar a ser un buen ejecutante; pero también, igual de importante, debe conocer al público, al asomarse a escondidas y ver el ambiente de la sala, el buen actor sabrá detectar la predisposición del respetable. Sin duda, una hondura y una indagación en el Noo que antes no se había hecho.

A partir de estas fechas, y llegando a nuestros días, las monografías, las traducciones, los capítulos, los artículos seminales o los monográficos de publicaciones seriadas han ido proliferando en español y con ellos se han ido completando los huecos de muchos aspectos del Noo, han llegado nuevas traducciones e, incluso, crítica literaria, como lo que hace el profesor Carlos Rubio en su libro *Claves y textos de la literatura japonesa*. Es de destacar el frescor y la sencillez con la que el japonólogo onubense Antonio Cabezas García (1931-2008) “despacha” al Noo en uno de los capítulos de su *Literatura Japonesa*; me rindo ante el magisterio de Javier Rubiera e Hidehito Higashitani en un libro fundamental, *Fūshikaden. Tratado sobre la práctica del teatro Nōo y cuatro dramas Nō*, obligatorio para comprender el Noo, cada uno de sus elementos, en donde la parte teórica quedaba perfectamente complementada con la traducción de cuatro piezas de Noo, presentes todas en los repertorios de las principales escuelas desde que se firmaron en el siglo XV; aquí están presentados los personajes arquetípicos de las obras, descrita su psicología, sus motivaciones, etc.; me gusta el “rebujón” de temas y culturas y la artística presentación del nº 14/15 de “Teatra” (2002), donde brilla con luz propia la traducción de *Takasago* hecha por Cabezas, aunque entiendo que algo más de orden en los contenidos y de rigor a la hora de seleccionar los trabajos no habría estado tampoco mal, aunque tal vez esa fuera la máxima por la que se rigieron sus coordinadores.

No quisiera concluir esta entrada sin reseñar el título de un artículo en el que se explican las influencias del Noo (su vertiente más mística) en la filosofía japonesa del siglo XX, en varios autores que, recogiendo las ideas expuestas en tratados ascéticos, han visto cómo ese “yo teatral”, esa “teoría de la máscara” puede detectarse también en el pensamiento actual. Se trata de “El yo teatral en el pensamiento japonés contemporáneo”, del profesor Alfonso Falero, quien también ha escrito sobre un dramaturgo poco difundido aún en Occidente, Zenchiku.

Sin separarnos del todo del universo del Noo describiremos ahora algo del Kyoogen, las breves farsas que se intercalan entre una y otra pieza de Noo. Nacido en su mismo seno, el Kyoogen forma parte indispensable de las representaciones de Noo desde sus orígenes; ahora bien; aunque, si bien el Noo se apropió de los temas elevados, las historias de los guerreros más valientes, las de las damas de la corte o la de los mandatarios más capaces, los dramaturgos del Kiogen, cuyos nombres son más difíciles de rastrear en el tiempo, se quedaron con el gracejo natural de pueblo, con su tono chocarrero, con chascarrillos y juegos de palabras que los hacía sonreír, todo ello después de darle una pátina de gravedad, o de moralidad, sería mejor decir, para sacarlos luego a escena.

Reforzando la teoría de que Noo y Kyoogen se dan la mano, o son dedos de una misma mano, es el propio Zeami Motokiyo quien en uno de sus textos teóricos nos indica cuál debe ser el verdadero sentido de las jocosas representaciones de Kyoogen: “Una actuación de kyoogen sería puramente vulgar si sólo se propusiera hacer reír al público de modo escandaloso en cada ocasión, [...] lo interesante sería que la risa tuviera un componente ingenioso” (*Seami Shuu*, p. 350). Y así es. En este género breve, que se intercala, como decía, entre obra y obra de Noo, los dobles sentidos, las onomatopeyas, palabras de sonoridad divertida y sonidos que

quisieran ser palabras constan como ingredientes principales. Una riqueza enorme que heredará después otro espectáculo muy apreciado aún hoy por los japoneses, incluso por los más jóvenes, me estoy refiriendo a los Rakugoo o monólogos al más puro estilo del “Club de la comedia”.

Seguir la senda del Kyoogen en nuestro idioma se torna más arduo, aún si cabe, que cuando lo hacemos con el Noo. Sabemos, de raspajlón, que también vieron Kyoogen los jesuitas ibéricos, como parte del agasajo de los señores feudales del sur del país a sus exóticos invitados. Así lo recoge de nuevo Fróis.

En Occidente lo hemos visto como un hermano menor y gracioso del Noo, que no se ocupa de dar valor al lenguaje en el que se expresa, pero esto no es así. En uno de los manuales que enseña Kyoogen, debido al actor Toraakira, de la casa *Okura* (una de las más antiguas y respetadas), se dice a este respecto que: “El Kyoogen utiliza el lenguaje de la provincia de Yamato, la lengua vernácula, así como el lenguaje de diferentes distritos y provincias. Por lo tanto es esencial que se analicen estos varios tipos de lenguaje para asegurarse que no sean ofensivos o carentes de elegancia” (Turiño, p.2). Y esto ha sido ley en el Kyoogen. Vicenta Arnal escribe a este mismo respecto, recogiendo otra vez las palabras de Zeami: “Ni en el discurso ni en el gesto habrá nada bajo; los chistes y bromas serán apropiados a los oídos de los nobles y de los refinados. Deberán ser divertidos, pero sin caer en lo vulgar” (Arnal, p. 71).

Se habla de infidelidades, de borracheras, de vagancia, de burlas hacia los señores o terratenientes. Pero todo ello hecho por personajes simples, cándidos, de los que no se espera otra cosa más que eso, lo que no sucede con los personajes del Noo, quienes, aunque se traten de leñadores o pescadores, son capaces de recitar poemas completos sacados de las

antologías más sublimes de la poesía nipona, como pueden ser el *Manyoshuu* o el *Kokinwakashuu*.

Aquí sí tenemos sitio para la improvisación, para que el actor cree la escena a ejecutar. En el primer volumen que contiene obras de Kyoogen que se nos ha conservado hasta nosotros, el *Tensho Kyoogen Bon* (lit. “Libro de Kyoogen del Periodo Tensho”) comprobamos que se trata de auténticos *canovacci* japoneses, exactamente lo mismo que se nos ha conservado de los comediantes del arte italianos; están escritos sólo los momentos fundamentales que componen la piececita, puntos que los actores, con su ingenio y saber hacer, deben ir uniendo y completando.

A manera de anécdota, y como muestra de la interacción entre occidentales y japoneses obrada durante el aludido Siglo Ibérico de Japón, no podemos dejar de mencionar que en un fino biombo, obra del pintor Yeitoku, perteneciente a la escuela Kano, se muestra una alegre representación de Kyoogen, en la que uno de sus actores porta un rosario cristiano al cuello, lo mismo que sucederá en algunas ilustraciones de las primeras etapas del Kabuki.

Saltando el largo periodo de aislamiento que vivió Japón, y del que saldrá con la llegada del almirante Perry a las costas de la prefectura de Kanagawa en 1853, algo tendremos que esperar hasta que la lengua de Cervantes se ocupase del Kyoogen. Como sucedió con el Noo, nuevamente se ocuparán los autores de lo que era, pero no de la palabra que lo define.

De la mano de uno de los grandes pioneros en el Japón que despierta mirando al resto de naciones del mundo (en especial a los EE.UU., Inglaterra o Francia), el poeta y periodista Mexicano José Juan Tablada, llegará a Occidente la palabra Kyoogen.

Tablada arribó a un Japón que era por entonces un hervidero de legaciones diplomáticas, de empresas extranjeras que querían asentarse allí buscando hacer buenos negocios. De esa estancia suya data la que es, hasta donde yo sé, la primera traducción al español de una obra Kyoogen, *El manto de la penitencia*, de autor anónimo, que apareció en la *Revista Moderna* de México, en 1901. La obra tiene chispa, gracejo... tal y como se le pide a este género escénico, pero hemos de decir que no trabajó Tablada con el texto original en japonés, sino con la traducción inglesa (o incluso francesa) que apareció en un libro fundamental para los extranjeros, *Things Japanese*, de Basil Hall Chamberlain (1850-1935), no sólo para aquellos que querían conocer la rica y variada literatura del país asiático, sino también para los que buscaban conocer la idiosincrasia nipona (este es, en mi opinión, el mismo objetivo que perseguía el aprovechable libro *Dai Nipón*, de García Llansó).

Tablada se guardó para sí este dato y aparecía en Occidente como el *gaijin* que podía comprender lo mejor de la poesía japonesa (el haiku) y también su teatro (el Kyoogen), aunque, a decir verdad, en relación con otros compañeros de su época sí tuvo acceso Tablada a una notable información de primera mano.

Otra pequeña noticia da el ya citado artículo de José Francés sobre el “Kiofen” (“Palabras locas” o “Palabras vanas”), cargado de picaresca y burla, pero apenas dos líneas ocupa en todo su texto. No dice, por ejemplo, que los vestidos de los actores son más austero y hecho en tonos más apagados que los de los actores del Noo; que en ocasiones aparecen algunas máscaras (generalmente para encarnar a algún animal que hace trastadas en la obra o para algún genio o espíritu, del tipo *tengu*, frecuentes en las historias de diablillos que asustan a viajeros o campesinos

despistados), o que las representaciones suelen hacerse sin música y sin el apoyo del coro, siendo todo más natural.

Sin embargo, bastantes años han tenido que pasar hasta tener en español una obra traducida desde el japonés original. Fue un expreso encargo que quien escribe estas líneas hizo a una entonces brillante estudiante de El Colegio de México, Liset Turiño, discípula ella misma en Japón de uno de los maestros indiscutibles de Kyoogen, y quien regaló a la revista que dirijo, *Kokoro*, en 2012, la traducción acompañada de un inmejorable estudio preliminar de la hilarante *Fumi yamadachi* (“Los ladrones letrados”).

Están, por supuesto, el capítulo dedicado a este género en el aludido libro de la profesora Arnal Yarza; y yo mismo me ocupé de estudiar de manera monográfica a uno de los personajes que aparece frecuentemente allí, Taroo Kaja, que podría asimilarse al Arlechino de la *Commedia dell'Arte* por su glotonería, vagancia y su fácil encandilamiento por las mujeres. Y en el número 31 de la revista *La Ratonera*, junto con a la profesora Irene Criado López, estudié y traduje desde el inglés una deliciosa obrita de este género “La morada del zorro”, en la que dos sirvientes (Taroo y Jiroo) buscan burlarse de su amo. En esa misma monografía está otro estudio de la citada Liset Turiño Ramos: “Kyoogen, teatro breve de Japón. Algunas claves para su comprensión”, hasta el momento, uno de los mejores trabajos hechos en español sobre este género cómico, que llega a tratar sobre las influencias de Occidente en él y cómo algunas compañías tradicionales niponas se han atrevido, incluso, a adaptar piezas como *The Comedy of Errors*, de William Shakespeare, para este género nacido en un tiempo tan antiguo en un lugar tan alejado.

BIBLIOGRAFÍA

- Almazán, V. David, “Descubrimiento, difusión y valoración del teatro japonés en España durante el primer tercio del siglo XX”, *Artigrama*, nº 13, 1998, pp. 331-346.
- Amano, Sachi, “Japanese performing arts known by missionary priests within the intercultural milieu of the 16th century: did Fróis encounter Christian Noh?”, *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, nº 5, 2014, pp. 123-138.
- Arnal Yarza, Jenara Vicenta, *Teatro y danza en el Japón*, Madrid, CSIC, 1953.
- Cabezas, Antonio, *La literatura japonesa*, Madrid, Hiperión, 1990.
- Cabezas, Antonio, *El Siglo Ibérico de Japón. La presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995.
- Calza, Gian Carlo, *L'incanto sottile del dramma Nō*, Milano, Scheiwiller, 1975.
- Casari, Mateo, *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*, Bolonia, Clueb, 2008.
- Cid Lucas, Fernando, *Mujeres en la historia del teatro japonés: de Amaterasu a Minako Seki*, Castellón, Universitat Jaume I, 2012.
- Cid Lucas, Fernando, “El agua en el Nō y en el Kabuki”, *La Ratonera*, nº39, 2014, pp. 146-163.
- Cid Lucas, Fernando, “Las aportaciones del profesor Antonio Cabezas al conocimiento en español del teatro clásico japonés”, *Ensayos en honor del profesor Antonio Cabezas (Fernando Cid Lucas y Shoji Bando ed.)*, Kioto, Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto, 2015, pp. 45-60.
- Cooper, Michael J. (ed.), *They Came to Japan. An Anthology of European Reports on Japan, 1543-1640*, Ann Arbor, University of Michigan, 1995 [1965].
- Delgado, S. R., *Glossário Luso-Asiático (1919)*, Nueva Delhi, Asian Educational Services, 1988.

- Duvignaud, Jean, *Sociología del Arte*, (Melitón Bustamante trad, ed.), Barcelona, Península, 1988, Barcelona.
- Falero Folgoso, Alfonso, “El yo teatral en el pensamiento japonés contemporáneo”, *Kokoro*, nº1, 2010, pp.2-9.
- Fróis, Luís (Ricardo de la Fuente Ballesteros ed.), *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de costumbres entre los europeos y japoneses (1585)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003.
- García Llansó, Antonio, *Dai Nipón (El Japón)*, Barcelona, Manuales Soler, 1906.
- Hare, Thomas B., *Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo*, Stanford, Stanford University Press, 1986.
- Hayashiya, Eikichi, *Génesis del teatro clásico japonés: el “Noh”, el “Kyogen” y el “Kabuki”*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.
- Herber, David G., *Wind Bands and Cultural Identity in Japanese Schools*, New York, Springer, 2012.
- Hume, Nancy G. (ed.), *Japanese Aesthetics and Culture*, New York, State University of New York, 1995.
- Kitagawa, Tadahiko, *Zeami*, Tokio, Chuokoronsha, 1972.
- Lanzaco Salafranca, Federico, “Shintoísmo: el camino de los dioses de Japón”, *Japón: identidad, identidades. Monográficos de la revista Kokoro* (Fernando Cid Lucas y Anjhara Gómez Aragón eds.), nº 1, 2013, pp. 1-26.
- Mishima, Yukio, *Seis piezas Nō*, Barcelona, Barral, 1983.
- Motokiyo, Zeami, *Seami Shū (Obras completas de Zeami)*, Tokio, Shikuma Shobo, 1970.
- Motokiyo, Zeami (Javier Rubiera e Hidehito Higashitani ed. y trad.), *Fūshikaden, tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō*, Madrid, Trotta, 1999.
- Peri, Noël, *Cinq Nô. Drame lyriques japonaises*, Paris, Bossard, 1921.

- Renondeau, Gaston, *Le Bouddhisme dans le Nô*, Tokio, Maison Franco-Japonaise, 1950.
- Rivas Vicuña, Francisco, *El drama lírico japonés. Las danzas No*, Tokio, Nogaku, 1919.
- Rodríguez del Alisal, Mariló, “Acerca de la obra *Ai no Ue*”, *La Ratonera*, nº 31, 2011, pp. 22-31.
- Rubiera, Javier, “Japón y Occidente: ver y no ver el Nō”, *Investigaciones Semióticas (IV)*, Madrid, Visor, 1992, pp. 499-502.
- Rubiera, Javier, *Entre la Ópera y el teatro Noh: hacia un estudio comparado de la representación dramático-musical*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1993 [tesis doctoral inédita].
- Rubiera, Javier, “Un episodio de transculturación: para un estudio del teatro misionero ibérico en Japón”, *Japón y España: acercamientos y desencuentros (siglos XVI y XVII)*, (María Jesús Zamora Calvo ed.), Gijón, Satori, 2012, pp.197-212.
- Rubio, Carlos, *Claves y textos de la literatura japonesa*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Sieffert, René, *La tradition secrète du Nô*, Paris, Gallimard-UNESCO, 1960.
- Takagi, Kayoko y Janés, Clara, *9 piezas de teatro Nô*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterraneo, 2008.
- Turiño Ramos, Liset, “Parodia e intertextualidad en el teatro breve japonés. El caso de *Semi*”, *Actas del XIII Congreso Internacional de ALADAA* (recurso digital).
- VV.AA. (Cid Lucas, Fernando coord.) *La ratonera. Revista asturiana de teatro*, nº 31 (ejemplar dedicado a las artes escénicas de Japón), 2011.
- Zempoo, Motoyasa, (Cid Lucas, Fernando trad. y ed.), *Ikuta*, Cáceres, Diputación de Cáceres, 2006.

Fernando CID LUCAS

Asociación Española de Orientalistas (UAM). Madrid.