

CULTURA Y SOCIEDAD

EL HOMBRE QUE NOS TRAJO JAPÓN: ERNEST F. FENOLLOSA HABLA SOBRE TEATRO NOH

FERNANDO CID LUCAS
Universidad Autónoma de Madrid

*Al profesor Ito Yoshitaro,
en agradecimiento.*

Al hablar de japonología, lo mismo que al leer la bibliografía referente a la llegada de la estética nipona a Occidente, irremediablemente uno se encuentra con ilustres nombres, como los de Basil H. Chamberlain, Ernest M. Satow o Edward S. Morse, y se puede recurrir a sus escritos de gran riqueza antropológica y muy útiles para comenzar a desentrañar la compleja idiosincrasia del pueblo nipón. Sin embargo, aún existen en lengua castellana enormes lagunas a la hora de recolectar títulos que puedan leerse en el idioma del Quijote. No estoy hablando de trabajos específicos, dedicados a una minoría científica, sino a títulos divulgativos, necesarios para acercarnos —con el rigor que tal tarea merece— a las distintas vertientes de la cultura japonesa.

En esta ocasión, las pretensiones de este artículo son conocer mejor a uno de los grandes japonólogos de todos los tiempos, Ernest F. Fenollosa (1853-1908), presentarlo al lector y glosar uno de sus trabajos teóricos incluidos en el libro *Noh, or Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan* —aún sin traducción en nuestro idioma, dicho sea de paso—, en el cual realiza un perspicaz análisis del viejo teatro Noh, lo compara con el teatro occidental y desmenuza todos y cada uno de sus elementos.

Vida y obra de Ernest F. Fenollosa

De padre español y madre norteamericana, el 18 de febrero de 1853 (el mismo año en que el almirante Perry arribaba a la bahía de Tokio) veía la luz Ernest Francisco Fenollosa. Luego de completar sus estudios en la Hacker Grammar School y en el colegio de Salem (Massachusetts), comenzó sus estudios universitarios en la prestigiosa Harvard University, donde se graduaría en 1874 en Filosofía y Sociología, amén de haber pasado por otras instituciones académicas de renombre, como la Cambridge University o la Escuela de Artes del Museo de Bellas Artes de Boston.

Por esas fechas, el interés del joven Fenollosa radicaba en el estudio pormenorizado del pensamiento del filósofo alemán Georg W. F. Hegel, aunque, como veremos, el destino llevaría su vida y su carrera profesional por otros derroteros bien distintos.

Fue el zoólogo y orientalista americano ya aludido, Edward Sylvester Morse (1838-1925), quien invitó en 1878 a Fenollosa a impartir las materias de Filosofía y Economía en la Universidad Imperial de Tokio, donde se dieron cita varios de los primeros japonólogos occidentales más famosos. Fue allí, mientras profundizaba en la esencia del pueblo nipón, donde conoció al que habría de ser uno de sus discípulos más aventajado, Okakura Kakuzō (1862-1913), autor del famoso prontuario de estética comparada *The Book of Tea*¹ (1906), donde algunos estudiosos han querido ver las influencias de su apreciado maestro.

Sin duda, Fenollosa se entusiasmó muy pronto por la cultura japonesa y, para decodificar su milenaria composición, se propuso estudiar con ahínco su idioma, sus formas poéticas y su teatro clásico; tríada fundamental sobre la que se asientan los rasgos principales del pueblo nipón. Así, durante las tres décadas que pasó en el Imperio del Sol Naciente, llegó a ser un excelente orador y conversador en lengua japonesa, amén de traducir con gracia al inglés a los poetas clásicos y practicar durante una larga etapa el teatro Noh junto a quien fuese el vivificador

¹ El libro, escrito en inglés y no en japonés, estaba pensado para el público occidental y dirigido a éste.



Ernest Fenollosa *ca.* 1890.

de este viejo arte, el maestro de la casa Kanze, Umewaka Minoru I (1828-1909).

En 1886 Fenollosa sería nombrado catedrático de Estética en la citada Universidad, lo que supondría un significativo antes y después en el trato académico con sus colegas nipones, sobre todo con los más reticentes a la llegada de *gaijin*² que vinieran a enseñar a los alumnos japoneses.

Dentro del grupo de profesores extranjeros que habían sido llamados a Japón para enseñar diversas materias, Fenollosa también destacó como un consumado defensor de todo lo japonés y condonó públicamente las influencias foráneas que podrían llegar a “viciar” o “eclipsar” las artes y letras niponas. A tal efecto, en 1881 crearía, con otros colegas y alumnos (japoneses y no japoneses), el club denominado *Kanga-Kai*, en el que el gurú o líder espiritual habría de ser el viejo maestro de la pintura japonesa Kanō Hōgai (1828-1888), “The great central genius of Meiji”, en palabras del propio Fenollosa. En las reuniones del club se trataba de revalorar las viejas figuras de las artes niponas, no sólo de la pintura, sino también de la literatura y de la filosofía de los días antiguos. Como bien dice la profesora de la Universidad Complutense de Madrid, Pilar Cabañas Moreno:

Fenollosa resultó una figura significativa y relevante en el ambiente artístico de la época. Su mérito no estuvo sólo en despertar la conciencia de revalorización del pasado artístico de Japón, sino en alentar a toda una nueva generación de artistas japoneses para que, en una visión positiva recogieran aquello que de válido encontraran en las técnicas occidentales para potenciar su creatividad.³

La vida en Japón del profesor Fenollosa transcurrió de manera tranquila y enriquecedora, lo mismo para su trayectoria personal que para su espíritu, amado por sus discípulos y respetado por sus compañeros de institución. En 1890 se traslada a

² Escrito con los caracteres 外人 (*外* = fuera y *人* = persona), es el apelativo que los japoneses dieron y dan a los extranjeros. En ocasiones, los no japoneses lo han considerado un vocablo irrespetuoso o insultante, aunque, en muchos casos, los interlocutores nipones desconocen dicho matiz al pronunciarlo. Se piensa que es una contracción de la palabra más aceptada socialmente: *gaikokujin* (外国人 literalmente: “persona de un país de fuera”).

³ Pilar Cabañas Moreno, “*Bigaku. Sobre los comienzos de la crítica de arte y la teoría estética en Japón*”, *Anales de Historia del Arte*, núm. 9, 1999, pp. 371-372.

Boston para dirigir el Departamento de Arte Oriental y realiza, además, una importante donación a sus fondos, procedente de su colección personal. Por estos años comienza su titánica labor de difusión de la cultura oriental por Inglaterra y Estados Unidos, con diversas conferencias y la publicación de varios artículos que han quedado como piedra de toque para todo aquel que desee adentrarse en materias tales como la pintura, el grabado, la poesía, el teatro o la arquitectura japonesa.

En el verano de 1896 ya está de nuevo en Japón, en su villa de Kioto, rodeado de jóvenes artistas, religiosos y pensadores que acuden "simplemente" para conversar con el maestro occidental o para presentarle sus últimos trabajos. Y aunque sus esfuerzos habían residido en difundir los valores de la cultura china o japonesa en Occidente, no dejó de lado su labor de investigación en los más diversos ámbitos, y en esta época inició sus estudios sobre budismo zen junto a los maestros Sakura Ayari y Keien Ayari. Ligadas a esta labor espiritual, las notas, las traducciones y las revisiones de sus trabajos se iban sucediendo, formando el corpus de textos inconclusos que recibiría más tarde el poeta Ezra Pound para ser revisados antes de ser dados definitivamente a la imprenta.

Nada más comenzado el siglo XX, regresará a Estados Unidos, ya que allí se le nombra profesor en la Columbia University. Pocos años después, y justo cuando se disponía a regresar a su amado Japón, fallece en Londres, en 1908, para gran dolor de la comunidad de japonólogos de tres continentes: Europa, América y Asia. El gobierno japonés, al conocer la noticia, envió un buque de guerra para recoger su cuerpo sin vida, el cual está enterrado (junto a su esposa y a su homólogo James S. Bigelow) en el precioso templo de Hōmyō Miidera-Onjōji, en las proximidades de Kioto, la *ciudad de la belleza*.

Mucho se le debe a Fenollosa, y no se puede circunscribir su trabajo a un solo ámbito. Sinólogos, japonólogos, lingüistas o historiadores del arte de nuestros días siguen recurriendo a sus escritos, muchas veces fundamentales, para iniciarse en campos como la pintura japonesa o el centenario teatro Noh.

Precisamente extractado de un libro esencial y pionero en los estudios relacionados con el teatro Noh, es el artículo que comentaremos ahora: *Fenollosa on Noh*. Firmado alrededor del

año 1906, Fenollosa plasma en él todo el saber que hasta entonces había recolectado como discípulo de uno de los últimos grandes maestros de esta forma escénica: Umewaka Minoru I (1828-1909), quien habría de ser el encargado de sacarlo de su universo críptico y reservado sólo para unos cuantos afortunados, los cortesanos y los hombres de fe.

Al leer el artículo que luego comentaremos, y el resto de trabajos que dedicó al teatro clásico japonés, descubriremos que Fenollosa fue algo más que un “mero” sistematizador o traductor de las letras niponas, es un sincero enamorado de la cultura japonesa que quiere hacernos llegar la esencia misma del País del Sol Naciente. Tal vez por esto el enterado puede percibir una fina y perspicaz agudeza en sus escritos que pocos estudiosos del Japón han sabido incluir en sus producciones científicas o literarias.

LOS MANUSCRITOS JAPONESES DE FENOLLOSA: MARY ELIZABETH MCNEILL, EZRA POUND Y LAS APARICIONES ESTELARES DE ARTHUR D. WALEY Y WILLIAM B. YEATS

Sobre los trabajos póstumos de Fenollosa

A su muerte, Fenollosa dejó varios escritos inéditos de gran valía que su viuda, Mary E. McNeill, entregó al poeta Ezra Pound. Por el mismo Pound sabemos del estado de elaboración de estos trabajos, los cuales no necesitaron más que una cuidada lectura, tras la que algunos pasajes se hicieron más accesibles para el lector común; algo para lo que, sin duda, Pound, como buen conocedor de la gramática inglesa, estaba mejor que preparado. Como muy bien ha explicado el profesor Mariano Antolín Rato: “En 1913, la viuda de Ernest Fenollosa entregó a Ezra Pound los manuscritos chinos de su marido. Le dio plena libertad para publicarlos donde quisiera, cediéndole los derechos de autor y la suma de 40 libras. Puso una única condición: las notas contenidas en los cuadernos debían ser tratadas como literatura y no como filología”.⁴

⁴ Ernest Fenollosa y Ezra Pound, *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor, 2001, p. 9.

Salvo por la necesaria distinción a la hora de hacer notar la diferencia entre los manuscritos “chinos” y “japoneses”, Antolín Rato nos traslada en su excelente introducción a otra de las obras rubricadas al alimón por Fenollosa/Pound y nos cuenta cómo los textos del profesor terminaron en las manos del poeta autor de *The Cantos*.

Aunque ya había demostrado su valía como teórico del arte, traductor y estudioso de la literatura nipona en varias conferencias⁵ y escritos, tras su muerte quedaron aún diversos trabajos inéditos que McNeill quiso rescatar del olvido para que cobrasen el honor justo que merecían. Tal es el caso de uno de los libros que habrían de granjearle fama y popularidad en los círculos de la historia del arte: *Epoch of Chinese and Japanese Art*, publicado por primera vez en 1912 en la editorial William Heineman. En esta ocasión, la viuda de Fenollosa recurrió al experto en pintura china Raphael Petrucci (1872-1917) para la revisión y la versión final del texto de la segunda edición del libro,⁶ la cual, hasta nuestros días, se ha mantenido como exégesis definitiva del texto.

En el ámbito de la poesía, fue Pound quien se encargó de publicar las traducciones que Fenollosa había realizado de diferentes poetas chinos y japoneses. Reunidos en un fino volumen titulado *Cathay*,⁷ allí se daban cita poemas de Mei Sheng o de Li Po, que tal vez sirvieron para ilustrar las clases o las conferencias del profesor en sus giras por Estados Unidos o Europa. Como nota curiosa, añadiré que muchas veces casi se ha obviado la labor de Fenollosa en *Cathay*, y todo el mérito se le ha atribuido a Pound, quien encontró los poemas en un elevado punto de elaboración y en los que, amén del papel del norteamericano, también aportaron su granito de arena los profesores Mori Kainan⁸ y Ariga Nagao.⁹

⁵ Pongo como ejemplo la conferencia que impartió en 1882 y que llevaba por título *Bijutsu shinsetsu* (“La real teoría del arte”), en la que se quejaba ante su auditorio, eminentemente nipón, de la progresiva pérdida de los valores estéticos puramente japoneses en la pintura de su tiempo.

⁶ Ernest Fenollosa, *Epoch of Chinese and Japanese Art*, 2^a ed., Londres/Nueva York, Heinemann/Frederick A. Stokes, 1913.

⁷ Ernest Fenollosa y Ezra Pound, *Cathay*, Londres, Elkin Mathews, 1915.

⁸ Quien fuese por un tiempo profesor de poesía china de Fenollosa.

⁹ Uno de los discípulos preferidos de Fenollosa, quien compartía con su maestro la

En 1918 se imprimía un sagaz ensayo en el que el binomio Fenollosa/Pound trataba el origen y la conformación ideográfica de la centenaria lengua china: *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. En esta obra se centraban, sobre todo, en la evolución gráfica del chino. Un curioso título en el que se imbrican la lingüística y la estética de los ideogramas chinos de una manera bastante asequible. No me resisto tampoco a señalar que a dicho título se le ha puesto el curioso marbete de “lingüística china al alcance de todos”.

Fenollosa y el Noh

Sin embargo, el tema que ahora nos ocupa es el de la producción de Fenollosa referente al teatro Noh, tan abundante y variada como poco conocida aún en Occidente.

Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que buena parte de sus conocimientos sobre el Noh se vertieron en su libro “*Noh*” or *Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan*, donde se recogen las traducciones de 15 piezas completas de este viejo arte escénico: *Sotoba Komachi, Kayoi Komachi, Suma Genji, Kumasaka, Shojo, Tamura, Tsumemasa, Nishikigi, Kinuta, Hagoromo, Kagekiyo, Awoi no Uye, Kakitsubata, Chorio y Genjo*.

Igualmente interesantes son los pequeños ensayos teóricos incluidos en dicha monografía: *The Noh Actor, Emotion of Actors o Masks*, en los que Fenollosa desgrana diferentes aspectos del teatro Noh, tales como el día a día del actor, la importancia que tuvo para dicha dramaturgia el ya aludido Umewaka *sensei* o las máscaras y kimonos que deben utilizarse según la obra que se represente.

El libro, en conjunto —y aun tratando medularmente esta forma escénica nipona—, tiene un aspecto bastante misceláneo. Hay una introducción del propio Pound y entre las piezas (unas prolongadas y otras no) se intercalan los breves ensayos dedicados a la poética de este viejo arte. Hay páginas en las que

preocupación ante las cada vez más pujantes influencias occidentales en Japón, que hacían peligrar la esencia misma de las artes tradicionales niponas.

se aclaran los papeles de los personajes y sus nombres genéricos en japonés (*shite*,¹⁰ *waki*,¹¹ *tsure*...¹²), datos sobre los dramaturgos, etcétera.

Con todo, la historia del libro es muy interesante, ya que en él convergieron varias personalidades relacionadas con el arribo de la estética nipona a Occidente. Para comenzar, diremos que Pound hubo de recurrir, para la supervisión de las traducciones —ya que sus conocimientos de japonés eran muy limitados—, a quien luego habría de ser uno de los más grandes japonólogos: Arthur D. Waley (1889-1966), que no mucho tiempo después publicaría otro trabajo fundamental dedicado al teatro clásico japonés: *The Nō Plays of Japan*.¹³

La relación del premio Nobel irlandés William B. Yeats con los escritos sobre Noh de Fenollosa es, asimismo, interesante. Fue en 1913 cuando el autor de *The Cantos* entró al servicio de Yeats como secretario personal. Durante aquellos días de convivencia en el hermoso pueblo de Stone Cottage, en East Sussex, el irlandés tuvo acceso directo a los manuscritos de Fenollosa, y allí acuerdan que publicarán aisladas las traducciones de las obras *Nishikigi*, *Hagoromo*, *Kumasaka*, *Kagekiyo*¹⁴ (no el resto de los dramas o los ensayos que aparecerán luego en “Noh” or *Accomplishment*..., que, con toda seguridad, aún no habían sido leídos y revisados en profundidad por Pound). Las piezas de Noh fueron precedidas de una larga y explicativa introducción firmada por el propio Yeats,¹⁵ en la que ponía de manifiesto su

¹⁰ Actor principal en las obras. Zeami Motokiyo, padre del Noh, teorizó primero sobre nueve tipos posibles de *shite*: mujer, anciano, hombre sin máscara, loco, bonzo, guerrero condenado en el infierno, *kami* o santón budista, demonio y extranjero (personaje proveniente del continente asiático); aunque en sus últimos tratados los redujo a sólo tres: anciano, mujer y guerrero. Normalmente suelen llevar máscara.

¹¹ El *waki* es el deuteragonista de las piezas, el personaje que ayuda a “dar a luz” las intervenciones que pronunciará el *shite*. Muchas veces es un monje budista que se encuentra en peregrinación hacia algún lugar santo. Durante su viaje, y de manera fortuita, se encontrará con el protagonista y ambos entablaran conversación. Casi siempre actúa sin llevar máscara.

¹² El *tsure* es un personaje de poca relevancia en las obras de Noh. Es un acompañante o acólito del *shite* o del *waki*. Sus intervenciones suelen ser muy breves y, en ocasiones, se limita a reforzar los pasajes más importantes de uno u otro actor.

¹³ Arthur D. Waley, *The Nō Plays of Japan*, Londres, G. Allen & Unwin, 1921.

¹⁴ Este es el orden en el que aparecen las obras en el libro al que ahora nos referimos.

¹⁵ Para profundizar en este periodo de fecunda convivencia entre Yeats y Pound,

predilección por dicho género teatral. Y, en efecto, en la imprenta regentada por la hermana de este último, Elisabeth Corbett Yeats (1868-1940), se publicó en 1916 *Certain Noble Plays of Japan: From the manuscripts of Ernest Fenollosa, chosen and finished by Ezra Pound, with an introduction by William Butler Yeats*.¹⁶ Un cuidado librito de apenas 50 páginas que tuvo un escaso eco en el ámbito de la japonología occidental, pero que preparaba el camino para el siguiente trabajo póstumo de Fenollosa: “*Noh*”, or *Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan*, que sí obtuvo un mayor reconocimiento y sirvió para introducir en este exquisito arte teatral a futuros estudiosos del *Noh*.

***Fenollosa on Noh:* hacia lo infinito desde lo minúsculo**

Vamos a centrar nuestro trabajo en un pequeño artículo inserto en este mismo libro, de no más de 30 páginas, que Pound tituló, cándidamente, *Fenollosa on Noh*. Fechado alrededor de 1906, como muchos de los trabajos que se recogen en “*Noh*”, or *Accomplishment...*”, este breve ensayo viene a ser un pequeño compendio de los muchos ingredientes que conforman la estética y la poética del *Noh*; un lúcido examen en el que Fenollosa nos acerca a su nacimiento y características principales.

El artículo está dividido en cuatro pequeños epígrafes a los que se suma una introducción. Desde el principio el lector comprobará que su autor es un gran conocedor de la idiosincrasia japonesa. Habla Fenollosa, nada más comenzar, acerca de la pasión del pueblo japonés por la naturaleza, algo que cualquiera que haya visitado este país habrá podido comprobar, incluso en las cosas más pequeñas, como el reverencial respeto hacia árboles y plantas.

Después de un pequeño exordio, en el que el autor pone en armonía las diferentes manifestaciones artísticas de Japón, de-

véase James Longenbach, *Stone Cottage: Pound, Yeats and Modernism*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.

¹⁶ Ernest Fenollosa y Ezra Pound, *Certain Noble Plays of Japan: From the Manuscripts of Ernest Fenollosa, Chosen and Finished by Ezra Pound, with an Introduction by William Butler Yeats*, Dundrum, The Cuala Press, 1916.

dicará el primer capítulo a trazar posibles relaciones literarias entre Oriente y Occidente, luego de afirmar que la literatura: “con seguridad puede ser un ejemplo delicado del alma de una nación como lo es el arte”.¹⁷ La mayoría de los ejemplos citados tienen que ver con Europa y el Medio Oriente, cita a Shakespeare influido por personajes del exótico ámbito arábigo, como su *Otelo, el moro de Venecia*, o los mongoles retratados en las páginas de Marco Polo (léase Europa en Asia)... Como entenderá el lector, Japón todavía queda muy lejos, salvo por las breves y fantasiosas descripciones del aludido mercader en su difundido *Libro de las maravillas*.¹⁸

Sí hablará Fenollosa de China y de su poesía en las traducciones al inglés del obispo Percy; y de su teatro, en un por mí desconocido ensayo de un tal *obispo Hood*,¹⁹ que, como otros tantos, no concederán una identidad propia a las creaciones literarias orientales, sino que habrán de ser siempre parangonadas con las de la antigua Grecia²⁰ (¡Oh, modelo de suma perfección!). En el mismo epígrafe sigue habiendo alusiones al teatro chino, esta vez con la personal versión que hiciese Voltaire de *El huérfano de la familia Zhao*,²¹ drama del siglo XIII que el francés rebautizó como *L'orphelin de la Chine* (*El huérfano de China*). Y desfilarán nombres tan famosos como los de Moore, Byron, Shelley o Coleridge, como escritores inspirados por las aguas de Oriente (aguas que no fluyeron más allá del Indo, en cualquier caso).

¹⁷ Traducción del autor del presente ensayo. En el original en inglés: “Surely [...] may be as delicate an exponent of a nation’s soul as is art”, Ernest Fenollosa y Ezra Pound, *The Nob Theatre of Japan*, Nueva York, Dover, 2004, p. 100.

¹⁸ Permítame el lector que recoja aquí, siquiera brevemente, parte de la curiosa descripción que realizó Marco Polo del Japón: “Cipango es una isla a Levante que está a 1500 millas apartada de la tierra en alta mar. Es una isla muy grande. Los indígenas son blancos, de buenas maneras y hermosos. Son idólatras y libres y no están bajo la señoría de nadie. Tienen oro en abundancia, pero nadie lo explota, porque no hay mercader ni extranjero que haya llegado al interior de la isla”. Marco Polo, *Viajes*, Madrid, Espasa, 2000, pp. 151-152.

¹⁹ Aunque sí hay una brevíssima alusión a este trabajo en el *The Quarterly Review*, vol. 222, 1915, p. 147.

²⁰ Comparaciones que no han sido extrañas en absoluto en Occidente, ya que, por ejemplo, Kamo no Chōmei es el san Francisco de Asís nipón; Monzaemon Chikamatsu, el Shakespeare japonés; o el monte Fuji, el Olimpo del País del Sol Naciente.

²¹ *Zhao shi gu'er*, en el idioma original, obra del escritor Ji Junxiang.

El siguiente apartado comienza de manera hermosísima, sin escapar tampoco de la consabida comparación entre continentes. Dejo ahora la palabra a su autor:

Una forma escénica, tan primitiva, tan intensa y casi tan hermosa como el antiguo drama griego en Atenas existe en el mundo todavía. Aún unos pocos velan por él. En el siglo v antes de Cristo el teatro griego surgió de los ritos religiosos llevados a cabo en los festivales del dios del vino. En el siglo xv después de Cristo el teatro japonés se desgajó de los ritos practicados en los festivales de los dioses del shinto.²²

Con estas palabras inaugura Fenollosa un certero ensayo sobre el origen, la conformación y las particularidades de este antiguo arte teatral nipón, sin dejar escapar el más mínimo detalle. Debemos hacer notar, del mismo modo, un gran mérito, y es que en las fechas en las que este trabajo se escribió —alrededor de 1906—, apenas si existe bibliografía al respecto,²³ por lo que su autor habla desde la propia experiencia, que recogerá en este mismo trabajo utilizando la autoridad que le otorga el haber estudiado la friolera de 20 años bajo el magisterio del gran Umewaka Minoru I.

Nos habla Fenollosa de lugares, tradiciones y expresiones artísticas desconocidas hasta entonces en Occidente, como el *Kagura*, la parafernalia teatral shintoísta que influirá de manera decisiva en el Noh con sus argumentos, sus melodías y sus máscaras. Tramas lejanas, artes distintas... un teatro desconocido del que poco o nada se sabía en nuestros parámetros, pero que se presentaba aquí como ritual en estado puro, como ofrenda a los dioses del lejanísimo Imperio del Sol Naciente. Prosigue Fenollosa describiendo el muy hermoso templo de Kasuga en Nara, donde se supone que nació el Kagura para entretenir a los *kamis*.²⁴

²² Traducción del autor del presente ensayo. En el original en inglés: "A form of drama, as primitive, as intense, and almost as beautiful as the ancient Greek drama at Athens, still exists in the world. Yet few care for it, or see it. In the fifth century before Christ the Greek drama arose out of the religious rites practiced in the festivals of the God of Wine. In the fifteenth century after Christ, the Japanese drama arose out of religious rites practiced in the festivals of the Shinto gods", Ernest Fenollosa y Ezra Pound, *op. cit.*, pp. 101-102.

²³ Véase Fernando Cid Lucas, "Introducción y arraigo del teatro Noh en Occidente. Más de cien años de bibliografía", *Pliegos de Yuste*, núms. 9/10, 2009, pp. 123-128.

²⁴ Incluso en nuestros días, cada 13 de marzo, se siguen representando danzas

Continúa el autor con las comparaciones, esta vez con las convergencias y las similitudes entre el teatro del periodo isabelino y el desarrollado en esas mismas épocas en Japón. Una vez más, se pone de manifiesto el intelectual, el hombre de letras que conoce ambas realidades escénicas y las une y separa por sus diferentes aristas. Más allá del teatro culto nipón, Fenollosa conoce también el teatro de las clases populares, el Bunraku y, sobre todo, el Kabuki, al que también dedicará algunas líneas e, incluso, aludirá al gran actor Danjuro (con toda seguridad Ichikawa Danjūrō IX (1870-1903), la gran estrella de ese momento) y personalidad influyente en la vida cultural de la época.

Como conocedor de todas las artes japonesas, tampoco faltarán alusiones a las relaciones interartísticas, ya que alude a las influencias del Kabuki en los vistosos *ukiyo-e* de finales del siglo XVII y del XVIII, donde los actores, los teatros y las escenas del Kabuki llegaron a tener un lugar prominente y a constituir casi un subgénero de este tipo de grabado.²⁵

Siguiendo con el orden en el que está estructurado el ensayo de Fenollosa, seguirá un perfil del aludido maestro de Noh del norteamericano, Umewaka Minoru I. No había sucedido hasta ese momento que un extranjero se ocupase de un actor de Noh vivo. Sí encontraremos referencias a los instauradores del Noh, Kannami y Zeami, padre e hijo respectivamente, y a algunas de sus obras. Pero tal vez debido a la proximidad afectiva de los protagonistas del texto de Fenollosa para con su autor, este trabajo resulta más auténtico, menos “acartonado” que otras monografías más extensas.

rituales y música de Gagaku y Bugaku, que, del mismo modo que el Kagura, influyeron en la posterior poética del Noh.

En cuanto al término *kami*, resultaría harto complicado explicarlo en pocas líneas. En ocasiones se ha traducido al español como: “divinidad” o “dios”, aunque tal definición no resulte del todo satisfactoria para ciertos estudiosos del shintō. Saeki Ariyoshi nos ha dejado esta definición: “Un espíritu trascendente y que inspira temor, que es objeto de un culto religioso”, recogida en el artículo de Juan Roger, “El pensamiento religioso y filosófico del Japón (evolución del shintō japonés)”, *Revista de Filosofía*, núms. 24/27, 1948, p. 323.

²⁵ Véase el artículo de David V. Almazán Tomás, “Utagawa Kunisada (1786-1865)” y la serie “Mitake rokkasen (1858): poetas del periodo Heian y teatro ‘kabuki’ del periodo Edo en el grabado japonés ‘ukiyo-e’”, *Artigrama*, núm. 24, 2009, pp. 757-774.

Las páginas que siguen analizan la música y la danza de las diferentes manifestaciones escénicas de Japón, y la comparación ahora será con China. Se remonta a la época de los rituales prehistóricos, a sus danzas propiciatorias y a la necesidad del hombre de conciliarse con sus divinidades. Vuelve a aflorar una vez más el erudito, el gran conocedor de la realidad intelectual de Japón y el comparatista, una de sus virtudes muy poco realzadas aún. Fenollosa va más allá de comparar Oriente y Occidente, o géneros semejantes, como el teatro de uno y otro lado. Contrasta el teatro con el grabado, las danzas niponas con las chinas, las religiones y las festividades de diferentes puntos del planeta y un largo etcétera. Digo esto porque en los siguientes párrafos de su trabajo, Fenollosa volverá a darnos una lección de religiología²⁶ al entrar ampliamente en las descripciones de las danzas sintoístas, sus significados y paralelismos, esta vez con las danzas rituales de los derviches giróvagos a los que, entre otros, cantase Battiat.

Otra de las claves inserta en esta pequeña joya de la ensayística tiene que ver con la conformación del Noh, al hablar-nos Fenollosa de un triple origen: 1) las danzas dedicadas a los kamis del shintō; 2) las danzas cortesanas y guerreras; 3) las escenificaciones de pasajes budistas.²⁷ En efecto, estos son tres de los ingredientes principales en la receta del Noh. Faltarían algunas danzas y otras formas teatrales más (las llegadas desde el continente, por ejemplo), pero no deja por esto de ser un auténtico adelantado en cuanto a conocimientos teatrales nipones se refiere.

Texto poligenérico como pocos de cuantos redactase Fenollosa, tampoco podrían faltar en él las alusiones a la poesía clásica china o las diferencias entre ésta y la japonesa; o los contrastes idiomáticos entre el chino y el japonés. Una vez más, aparece el versado lingüista de *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, ahora con un mínimo análisis lingüístico-cultural de pocas líneas, asequible, empero, para cualquier lec-

²⁶ Según la definición del profesor Hideo Kishimoto (1903-1964), la religiología sería: “una rama de la ciencia y su objetivo es el estudio científico de la religión. Busca adquirir un conocimiento básico de la religión como forma de cultura, sin el prejuicio de un sistema de creencia particular”. Véase <<http://religiologia.blogspot.com/>>.

²⁷ Ernest Fenollosa y Ezra Pound, *op. cit.*, p. 110.

tor, y nos informa sobre los cambios de gustos literarios en los diferentes períodos históricos de Japón. Así, breve y conciso, resuelve al lector las dudas que pueda tener sobre las estructuras poéticas en el Noh o la evolución de las mismas en este género teatral.

Con la poesía y con las danzas cortesanas el autor nos lleva de la mano hasta el Noh propiamente dicho, entretenimiento por antonomasia de la clase noble durante la época Muromachi (1336-1573). En su camino expondrá formas poéticas y temas que antes de él poco o nada se habían tratado, como las *saibara*, las cándidas canciones de la tradición popular que, gradualmente, fueron entrando en el ampuloso mundo de los nobles y cortesanos, de modo especial en el espectáculo dramático-musical conocido como Gagaku, que luego tendrá su subsiguiente repercusión en ciertas formas de entonación y en varias melodías del Noh.

Tanto los conceptos *saibara* como *Kagura* van acompañados de sendos ejemplos que Fenollosa glosa a la perfección para que el lector, una vez más, entienda el contexto histórico y social en el que estas manifestaciones artísticas se desarrollaron. Así, cuando ha de referirse a la música y al texto que acompañan las festividades sintoístas nos dice: "They are not exactly prayers; they are often lovely poems of nature, for, after all, these Shinto gods were harmless kind of nature spirit clinging to grottoes, rivers, trees, and mountains".²⁸ Nuevamente, bajo la enseña del teatro, recibimos una lección de espiritualidad japonesa, concisa y esclarecedora, para el lector que, a diferencia del actual, pocas nociones tendría entonces sobre shintō.

Sólo unas palabras después de haber narrado la cronología de la poesía nipona, desde sus orígenes chinos hasta la conformación de los cantos del Noh, entrará Fenollosa de lleno en la poética de este género. Aclarará el uso de la prosa y del verso en las obras y se ocupará de desglosar los grandes temas que servirán de inspiración a los dramaturgos del Noh, por ejemplo, el *Heike Monogatari* o el conjunto de narraciones referentes a los hermanos Soga (*Soga Monogatari* y otros títulos). Una vez más, no nos escapamos de la comparación, ya que estas grandes

²⁸ *Ibid.*, p. 114.

obras épicas serán igualadas por Fenollosa con el ciclo artúrico o el de Carlomagno, de donde beberían también escritores occidentales para redactar sus novelas y obras de teatro.

Fenollosa on Noh tiene una lectura especular, ya que cada nombre, cada expresión histórica o literaria de Japón tiene su referente occidental o viceversa. Parece como si su autor quisiera demostrar que el ser humano y sus manifestaciones culturales hubiesen evolucionado de manera paralela en uno y otro punto del planeta, lanzándonos un mensaje subliminal que nos informa que, a fin de cuentas, no somos tan diferentes unos de otros. Si las artes son la expresión del alma humana, hemos de estar conformes en cuanto a esto —salvando ciertas distancias— ya que, por ejemplo, la misma melancolía y la misma percepción derrotista de la falsa realidad que nuestros ojos perciben encontramos en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, y en los versos iniciales de *Atsumori*, de Zeami Motokiyo.

Así se expresa el madrileño:

¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.²⁹

Y de esta manera el japonés:

Si éste es el mundo de los sueños, ¡qué sorpresa!
Si éste es el mundo de los sueños, ¡qué sorpresa!
Lo que he abandonado parece esta realidad.³⁰

A pesar de la brevedad del ensayo (31 páginas en la edición de Dover), no se dejará en el tintero formas consideradas “menores”, como las farsas que se intercalan entre pieza y pieza de Noh, los denominados *Kyōgen*. Como no podía ser de otra forma, también para este género cómico tenemos aquí su origen y sus características, por lo que la panorámica general del

²⁹ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Fausta Antonucci (ed.), Barcelona, Crítica, 2008, p. 201.

³⁰ Kayoko Takagi y Clara Janés, *9 piezas de teatro Nô*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008, pp. 69-70.

teatro tradicional nipón es de lo más completa. Continuarán las referencias al budismo, al shintō o al zen, pero no para tratar cosmogonías o enrevesadas teodiceas, sino para hablarnos de sus estéticas, de las parafernalias artísticas de estas manifestaciones religiosas y de lo que el Noh absorbió de ellas.

Casi para concluir, Fenollosa refiere quiénes hicieron grande este espectáculo: *Kwan* (sin duda se refiere a Kannami Kiyotsugu, 1333-1384, quien danzó con su compañía ante el mismo *shōgun*), su hijo *Zei* (Zeami Motokiyo, 1363-1443, verdadero sistematizador de este arte, teórico, actor y dramaturgo) y el hijo adoptivo de este último, *On* (Onnami, 1398-1467, tercer líder de la prestigiosa escuela Kanze e iniciador de un estilo más florido, menos dotado del *yūgen* que exhiben las piezas de su padastro o las de su hermanastro, Jūrō Motomasa, muerto prematuramente a los 30 años).

Quizás una de las mejores definiciones del *ars poetica* del Noh sea la que aparece casi al final de este estudio de Fenollosa, justo antes de tratar sobre alguna de las piezas arquetípicas de este género. Dice así:

La belleza y el poder del Noh subyace en la aglutinación. Todos los elementos —vestuario, movimiento, poesía y música— unidos para producir una sola impresión clarificada. Cada pieza plasma algunas de las relaciones o emociones humanas primarias; y la dulzura poética o la profundidad de ésta es llevada a su grado sumo, excluyendo con cuidado todo elemento discordante, como cuando se requiere de un realismo mimético o de una sensación vulgar. La emoción siempre recae sobre la idea, no sobre la personaje.³¹

Adelantándose a las teorías wagnerianas de la *gesamtkunstwerk* u “obra de arte total”, los dramaturgos (que solían ser, asimismo, los actores, coreógrafos y directores de escena de sus propias piezas) concibieron el espectáculo del Noh como la sublimación de diferentes artes refinadas y exclusivas de las clases

³¹ Traducción del autor del presente ensayo. En el original en inglés: “The beauty and power of *Noh* lie in the concentration. All elements —costume, motion, verse, and music— unite to produce a single clarified impression. Each drama embodies some primary human relation or emotion; and the poetic sweetness or poignancy of this is carried to its highest degree by carefully excluding all such obtrusive element as a mimetic realism or vulgar sensation might demand. The emotion is always fixed upon idea, not upon personality”, Ernest Fenollosa y Ezra Pound, *op. cit.*, p. 120.

altas: las danzas cortesanas, las máscaras de madera de ciprés, el exquisito vestuario confeccionado con las mejores sedas [...] Todo lo que, una vez unido, daría como producto la más excelsa de las artes: el Noh, y no en vano sus caracteres (能) vienen a significar pose, destreza, habilidad [...] diferenciándose por completo del posterior Kabuki, cuyos kanjis (歌舞伎) significan “actuar de forma heterodoxa o apartada del camino”.

El cuarto y último apartado del ensayo lo dedica Fenollosa a la condensación de varias piezas representativas de Noh. Con toda seguridad pudo verlas representadas en más de una ocasión y, al menos como actor amateur —me atrevería a decir—, también las escenificó él mismo en compañía de otros discípulos del maestro Minoru. De la primera de la que nos informa es de *Dōjōji*, atribuida a Kannami Kiyotsugu, que narra la historia de una mujer que se enamora de un joven bonzo hasta enloquecer. Aludirá también a *Kumasaka*,³² cuya traducción desde el japonés acometió y se encuentra alojada, asimismo, en “Noh”, or *Accomplishment...*

Mayor hincapié pondrá en una de las obras más representadas a lo largo de los siglos: *Ikuta Atsumori*, de Konparu Zenpō Motoyasa.³³ Fenollosa nos pone en antecedentes al hablar de las batallas que enfrentaron a los Heike y a los Minamoto, y traslada a sus páginas los pasajes clave de la pieza, fijándose especialmente en las palabras y las oraciones que dirá el sacerdote para liberar el espíritu atormentado del guerrero Atsumori.

Las últimas páginas del ensayo están dedicadas a la que tal vez sea la pieza más sutil y vaporosa de todo el repertorio (y, permítanme la acotación, la favorita de muchos buenos aficionados a este arte): *Nishikigi*, atribuida a Zeami. Todo en ella es sutil: su música, sus danzas, las palabras de los protagonistas y las intervenciones del coro. *Nishikigi* cuenta la triste historia de dos jóvenes que mueren de desamor. El chico, tras rondar la casa de la muchacha sin encontrar una respuesta por parte de

³² Obra debida al actor y dramaturgo Komparu Zenchiku Ujinobu (1414-1499?); quien fuese, además, yerno del aludido Zeami Motokiyo y depositario de algunos de sus tratados teatrales. Fue discípulo del mismo Zeami y de su primogénito, Jurō Motomasa (1403-1432?).

³³ Existe traducción al español de esta obra, en edición de Fernando Cid Lucas (trad. y ed.), *Ikuta*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 2006.

ésta, desaparece para siempre en un bosque misterioso, y la doncella, luego de perder a su pretendiente, enferma y muere de pena y remordimiento.

Fenollosa on Noh termina aquí —tal vez de forma algo truncada— con la canción final que entona el coro de manera emocionada. Quizá su autor dejó a un lado la redacción definitiva de este trabajo debido a otras obligaciones. En él percibimos que falta una conclusión y palpamos una elaboración más descuidada en sus últimas páginas. No debemos dejar de lado tampoco que 1905 fue para Fenollosa un año de intensa labor como conferenciante, y que en el año mismo en el que se firma este trabajo está ocupado organizando y catalogando la importante colección de arte del industrial norteamericano Charles Lang Freer (1854-1919), por lo que sus escritos habrían pasado a un segundo plano.³⁴ Y, aunque el ensayo realiza en todo momento una exhaustiva indagación en el Noh, analítica y detallada, termina con una frase hermosa y poética, la estampa misma de un paisaje japonés en otoño: “donde el viento de la mañana sopla entre los pinos”.³⁵ Nada más hay luego.

Coda

Ernest F. Fenollosa fue algo más que un profesor en una universidad extranjera, que un coleccionista de arte oriental o un enamorado de la cultura clásica japonesa. Fenollosa y sus escritos constituyen un puente fundamental entre dos civilizaciones que poco sabían la una de la otra durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. Puente que servirá de paso obligado a generaciones posteriores de japonólogos, como Faubion Bowers, Donald Keene o nuestro tristemente fallecido Antonio Cabezas. Todos ellos leyeron sus obras, se formaron con ellas y reconocieron más de una vez su valía. Pero aún queda mucho camino por andar, ya que la importancia de Fenollosa no ha

³⁴ Datos recogidos por Haroldo Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 2000.

³⁵ Traducción del autor del presente ensayo. En el original en inglés: “where morning winds are blowing through the pines”, Ernest Fenollosa y Ezra Pound, *op. cit.*, p. 130.

sido lo suficientemente reconocida, por ejemplo, en la tierra de su familia paterna, o en ocasiones se le ha obviado, incluso, en la cronología de las relaciones entre Oriente y Occidente. Quede este trabajo, pues, como laureles humildes para quien, desde hace ya tiempo, los merece sin duda alguna. ♦♦

Bibliografía

- BÁRCENAS, Alejandro, "Modern Japanese Aesthetics and the Neo-Kantians", *Frontiers of Japanese Philosophy VI: Confluences & Cross-Currents*, Nagoya, Nanzan Institute for Religion and Culture, 2009, pp. 13-21.
- BAYS, Carol A., *Ernest F. Fenollosa: New Perspectives in Poetics*, Detroit, Wayne State University Press, 1978.
- BRAZELL, Karen, *Traditional Japanese Theater: An Anthology of Plays*, Nueva York, Columbia University Press, 1998.
- BROOKS, Van Wyck, *Fenollosa and His Circle, with Other Essays in Biography*, Nueva York, Dutton, 1962.
- CABAÑAS MORENO, Pilar, "Bigaku. Sobre los comienzos de la crítica de arte y la teoría estética en Japón", *Anales de Historia del Arte*, núm. 9, 1999, pp. 371-372.
- CAMPOS, Haroldo de, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 2000.
- CHISOLM, Lawrence W., *Fenollosa: the Far East and American Culture*, New Haven, Yale University Press, 1963.
- CID LUCAS, Fernando (trad. y ed.), *Ikuta*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 2006.
- , "Introducción y arraigo del teatro Noh en Occidente. Más de cien años de bibliografía", *Pliegos de Yuste*, núms. 9/10, 2009, pp. 123-128.
- FENOLLOSA, Ernest, *East and West*, Nueva York, Literature House, 1893.
- , *Epoch of Chinese and Japanese Art*, 2^a ed., Londres/Nueva York, Heinemann/Frederick A. Stokes, 1913.
- y Ezra Pound, *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor Libros, 2001.
- y Ezra Pound, *Cathay*, Londres, Elkin Mathews, 1915.
- y Ezra Pound, *Certain Noble Plays of Japan: From the Manuscripts of Ernest Fenollosa, Chosen and Finished by Ezra Pound, with an Introduction by William Butler Yeats*, Dundrum, The Cuala Press, 1916.

- JANSEN, Marius B., *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- KURIHARA, Shinichi, *Fuenorosa to Meiji bunka*, Tokio, Rikugei Shobo, 1968.
- LONGENBACH, James, *Stone Cottage: Pound, Yeats and Modernism*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.
- NUTE, Kevin, "Frank Lloyd Wright and Japanese Art: Fenollosa: the Missing Link", *Architectural History*, vol. 34, 1991, pp. 224-230.
- OKAKURA, Kakuzō, *The Ideals of the East*, Londres, J. Murray (ed.), 1903.
- POLO, Marco, *Viajes*, Madrid, Espasa, 2000.
- POUND, Ezra, *Translations*, Nueva York, New Directions, 1963.
- RIMER, J. Thomas, "Hegel in Tokyo: Ernest Fenollosa and his 1882 lecture on the Truth of Art", *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation*, Honolulu, Hawaii University Press, 2002, pp. 97-108.
- SAKANISHI, Shihō, *Kyōgen; Comic Interludes of Japan*, Boston, Marshall Jones, 1938.
- SCHNELLER, Daniel, *Richard Wagners "Parsifal" und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth. Die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft*, Berna, Lang, 1997.
- STALLING, Jonathan, *Poetics of Emptiness: Transformation of Asian Thought in American Poetry*, Nueva York, Fordham University Press, 2010.
- TWEED, Thomas A., *The American Encounter with Buddhism (1844-1912)*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- TYLER, Royall, *Japanese Nō Dramas*, Londres, Penguin Books, 1992.
- WALEY, Arthur D., *The Nō Plays of Japan*, Londres, G. Allen & Unwin, 1921.

