

madīnatu l-málikī	(árabe con i'rab)
madīnat el-málik	(árabe sin i'rab)
medīnat hammélej	(hebreo)

Claramente se ve que la ausencia de las terminaciones “-u”, “-i” del *i'rāb* en nada afectó la comprensión de la frase. Sólo en el ejemplo 2) reapareció la antigua t del femenino. Al menos una conclusión práctica se puede sacar de esto, según Beeston: al *i'rāb* no debe dársele una importancia que no tiene.

Concluimos: El pequeño manual de Beeston tiene cualidades que lo hacen recomendable para todos aquellos que quieren adquirir un conocimiento fundamental y claro pero no superficial de la gramática árabe y que desean que este conocimiento les sea útil en la práctica de los textos. Por otra parte, sin ese conocimiento no se puede aspirar a dominar el árabe ni a comprender gramáticas más complejas y detalladas.

GERARDO MOLINA ORTIZ
El Colegio de México

KAZUYA SAKAI, *Introducción al Noh: Teatro clásico japonés*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968.

“El Noh es quizá, del mundo, la forma teatral más antigua que se ha venido representando de manera ininterrumpida desde sus orígenes hasta nuestros días.” Tal vez por esta antigüedad misma y por el hecho de que se desarrolló en un mundo muy alejado del nuestro, del occidental, el teatro Noh nos parece a primera vista una antítesis de lo que llamamos teatro y de lo que entendemos por una representación teatral. Sin embargo, a través de su escenario desnudo, de los gritos extraños con los que se acompañan los músicos, de los personajes con vestimenta espléndida pero que apenas se mueven a no ser para ejecutar una danza en la cual cada paso está fijado por reglas, a través en fin de la recitación rítmica y del tañir obsesivo de los tambores, “toda persona con sensibilidad artística está capacitada para aprehender la belleza de la forma y el espíritu de su contenido al enfrentarse por primera vez con este mundo mítico y fantasmal”, nos dice Sakai. Para ayudarnos a penetrar en este mundo nos ofrece Sakai un libro que califica modestamente de “pequeña introducción” en la cual no cree “haber escrito todo lo requerido”.

No es la primera vez que el nombre de Sakai aparece relacionado con el Noh. El autor ha escrito varios artículos, ha dictado conferencias en Buenos Aires y en México, ha traducido varias

obras que aparecieron en revistas. En su traducción de piezas modernas de Noh de Mishima (*La Mujer del Abanico*, Colección Asoka, Bs. As., 1959), Sakai ya había hablado en grandes rasgos del Noh antiguo. Además en su libro *Japón: Hacia una nueva literatura* aparecido recientemente hay cuatro ensayos sobre Noh que complementan el estudio hecho en la *Introducción al Noh*.

El libro tiene dos partes. La primera es la que trata del Noh propiamente: sus orígenes históricos, las características generales (elementos escénicos, tipo de escenario, utilería, etc.), la representación, la clasificación de las obras, el "tempo", la evolución del Noh y finalmente la estética del Noh representada por los elementos de *yūgen* y *monomane*. En la segunda parte del libro hay un programa Noh, es decir la traducción de tres obras Noh y una obra *kyogen* que pueden ser representadas en una sola función teatral. Las obras traducidas son *La carga del amor* (*Koi no omoni*) de Zeami, *Kayoi Komachi* de Kannami, *El río Sumida* (*Sumidagawa*) de Motomasa y el *kyogen* anónimo *Busu*.

Los orígenes del Noh son complejos y se remontan al siglo VIII con el *sangaku* "denominación que designa a una variedad de entretenimientos cuyos orígenes, aún oscuros, pueden arrancar del oeste o sur de Asia y que luego fueron cultivados en China". El *sangaku* se convirtió en *sarugaku* "música monesca o simiesca" y fue a través de este género que Kannami y su hijo Zeami en los siglos XIV y XV desarrollaron el Noh en la forma en la que se conoce ahora. Kannami no dejó obra teórica pero Zeami nos ha dejado varios libros en los cuales expone sus ideas estéticas amalgamadas con las enseñanzas de su padre. Siguiendo una tradición teatral que no es desconocida en occidente, Zeami como su padre "fue actor, músico, coreógrafo y autor fecundo". En la descripción de las características del Noh, nos encontramos con una serie de elementos conocidos por el teatro occidental ¿No sería esto una prueba de la "universalidad del arte" o de la incidencia de las expresiones artísticas en el mundo? Sin embargo al leer cuidadosamente la explicación de Sakai vemos que estos elementos que creemos reconocer son tal vez los que hacen diferente al Noh. El protagonista *shite* no está en conflicto con el deuteragonista *waki*, "ya que el *waki* es en realidad representante de la audiencia... es un fantasma, una visión, y posee pocos rasgos individuales". El coro aunque es a veces narrador es también el *alter ego* del *shite* y "habla por él y explica los estados emocionales de este cuando se encuentra danzando". La máscara nunca tiene "una expresión sumamente exagerada" como en el teatro griego sino que partiendo de la idea taoísta o de budismo Zen de representar lo infinito por lo finito, el "Todo por un solo objeto se fija

en una expresión inexpresiva” que “refleja todas las expresiones sin tener que ser ninguna de ellas”. Lo mismo sucede con la mímica con la cual no se trata de imitar a *lo real* sino de aprehender *la noción de la realidad*. Esta realidad está además en dos niveles ya que en la mayoría de las obras Noh aparece en la segunda parte el fantasma del protagonista o de otro personaje. El escenario circular, rodeado de piedras blancas da la sensación de aislamiento del mundo terrenal a la vez que su tridimensionalidad crea la sensación de que el espectador puede ayudar a completarlo con su observación. Este escenario está prácticamente vacío y en él se usa un mínimo de utilería completamente estilizada que es una mera representación de lo real y no lo real mismo.

La representación del teatro Noh no determina la fantasía del autor o del actor sino que sigue reglas bien definidas que Sakai describe con cierto detalle así como la clasificación de los cinco tipos de obras Noh íntimamente ligadas en la representación con la teoría de la unidad del “tempo” *jo ha kyū*. Anteriormente se solían representar cinco obras y como dice Ueda “the performance of five Noh plays in orthodox sequence thus delineates a man in innocence, fall, repentance, redemption and final glory” (*The Old Pine Tree and Other Noh Plays*). Esta programación tradicional ya no es frecuente y Sakai se une a Donald Keene para lamentarlo, pues hace perder “el efecto totalizador del arte del Noh”. Elementos indispensables del Noh son la danza y el canto. El teatro occidental desde la antigüedad da importancia primordial a una situación que provoca acción y que finalmente siguiendo la tradición aristotélica despierta *terror* y *piedad* en el espectador. El Noh, no es teatro de conflicto ni de acción y como dice Ueda “Noh is primarily poetry rather than drama; or it is poetry acted on the stage”, y su finalidad no es despertar *terror* y *piedad* sino cumplir con los requisitos del *yūgen*, principio estético de suma importancia al que Sakai dedica un capítulo aparte. El canto y la danza son vehículos indispensables del *yūgen* que será “ese indefinible encanto del sabor último de las cosas imposible de traducir en palabras” que está “impregnado de un callado y oculto sentido de lo infinito, de algo que va más allá de la mera belleza exterior”. El actor será el transmisor del *yūgen* y eso lo logra con el entrenamiento y la disciplina unidos a su imaginación.

La segunda parte del libro, como hemos ya mencionado contiene traducciones de tres obras Noh y de una obra *kyōgen* (pieza cómica y con sabor farcesco). Esta parte ilustra con ejemplos vivos lo dicho en la primera parte del libro y es cierto que vemos en las obras claramente los elementos de los cuales Sakai nos ha-

bló: importancia de lo narrativo, falta de conflicto, fondo religioso budista, coro como complemento del *shite*, mezcla de los mundos real e irreal, etc. Sin embargo, a pesar de lo que hemos aprendido en la parte introductoria, es decir de que en el teatro Noh la obra está subordinada a la representación nos encontramos con la sorpresa de una obra con un valor literario incalculable. Digo "sorpresa" pues poco se nos había advertido respecto al Noh como literatura. El amor, la muerte, y la salvación final, tema de las tres obras, y casi podemos decir que serían temas universales de tragedia, están presentados con una poesía cuya profundidad radica en su misma sencillez. Cada obra, a pesar de seguir las "reglas" es distinta, pues cada una fue escrita por otro autor y en otra época: el amante burlado en la pieza de Zeami *La carga del amor* promete a la que tan cruelmente le ha tratado "por mil generaciones os seguiré guardando de todo daño", mientras que en *Kayoi Komachi* de Kannami el amante quiere impedir que se salve su amada sola "y como un perro amaestrado, nunca, aunque golpeado os dejaré", en cuanto a la madre de *El río Sumida*, la evidencia de la muerte de su hijo la hace decir: "ahora mis ojos ven cuán flotante es esta vida". Podríamos agregar muchas cosas más como el dolor del amor no correspondido expresado por el jardinero en *La carga del amor*, el desgarramiento con el que el comandante en *Kayoi Komachi* cuenta las humillaciones a las que le sometió la poetisa, etc. Sakai tradujo estas obras magistralmente dándoles en el uso del español el sabor un tanto arcaico que por su antigüedad tienen en japonés, empleó diferentes formas de expresión para los diferentes personajes y así un amante se expresa de una manera sumamente poética mientras que un funcionario dice las cosas de modo directo, un sirviente relata con sencillez y las mujeres revelan su naturaleza delicada y un tanto superficial. Todo eso que vislumbramos en la traducción de Sakai nos hace lamentar que el autor no nos haya ayudado con un análisis literario del Noh a apreciar estas obras mejor y más hondamente. Es cierto que nos advierte que este libro es apenas una "pequeña introducción" pero hubiéramos apreciado un capítulo sobre el valor literario de la obra Noh en sí y no únicamente como elemento de una representación teatral. También falta alguna explicación adicional sobre *kyogen* que encontramos ágil y divertido a través de la pieza *Busu*. Esperamos que el autor cumpla con su promesa de escribir más largamente sobre las teorías estéticas de Zeami, pero esperamos también que algún día nos ofrezca un estudio del teatro Noh como literatura.

La bibliografía al final del libro nos muestra cuan escasa es la obra escrita en idiomas occidentales sobre el Noh y eso indica

una vez más cuan valiosa llega a ser la obra de Sakai que constituye una seria contribución al conocimiento del Noh en Occidente.

FLORA BOTTON-BEJA
El Colegio de México

EIJIRO HONJO. *The Social and Economic History of Japan*. Nueva York, Russell & Russell, Inc., 1965. XII, 410 pp.

“Es anacrónico considerar la historia como autobiografía de héroes o como mera narración de guerras e incidentes políticos” (p. 97). Ese pasaje sacado de la obra de Eijiro Honjo podrá revelar al lector el tipo de enfoque y tratamiento de la historia del Japón dado en “The Social and Economic History of Japan” cuya reedición de 1965 estamos reseñando.

Dado que ese libro encierra una serie de artículos publicados por el Prof. Honjo en “Kyoto University Economic Review” no se podría evitar el aspecto repetitivo de determinadas proposiciones y conclusiones o la demasiada insistencia que se da a algunas afirmaciones. Sin embargo, la coherencia lógica de los razonamientos, la aguda observación de hechos y la claridad metodológica, hacen que el hilo conductor de sus ideas acerca de los fenómenos económicos y sociales del Japón supere en mucho a las posibles deficiencias apuntadas y además de señalar la continuidad y normalidad del desarrollo histórico japonés desde su edad antigua hasta la moderna, suministre datos y observaciones de gran valor para un reenfoque histórico de la Restauración Meiji (1868).

La idea central de la obra de Honjo es la de que el Japón hace su historia a partir de una economía agrícola que se sitúa como punto de referencia para la comprensión de su sistema social, político, cultural y, principalmente de su propio sistema económico.

Ese punto de referencia se define dinámicamente a través de elementos que le son intrínsecos: el crecimiento demográfico, la expansión del área de cultivo, el aumento de la productividad agrícola, la mejoría del sistema de comunicaciones, las alteraciones en la tenencia de la tierra, la adopción de nuevas técnicas de comercio y una mayor racionalización del sistema financiero.

A su vez, estos elementos de carácter económico, al accionar las demás estructuras de la sociedad japonesa, estarían actuando como factores condicionantes de los hechos y fenómenos sociales, políticos, y culturales de su historia.

El Prof. Honjo, seguro de la validez de su método de enfocar la historia del Japón a partir de un análisis de su estructura eco-

nómica, no vacila en afirmar que “es anacrónico considerar la historia como autobiografía de héroes o como una mera narración de guerras e incidentes políticos” (p. 97).

Las razones de tipo económico subrayan alteraciones y cambios acumulativos que conducen a la organización socio-político-administrativa desde su forma más simple, el SHIZOKU, hasta el sistema de prefecturas que se inaugura con la Era Meiji.

Por fuerza del impacto de uno o varios factores económicos, cada sistema de organización cedió a otro mejor adaptado y capaz de responder a las presiones. El sistema de clanes (SHIZOKU) subsistió mientras fue posible mantener “un orden social establecido a partir de una consanguinidad y un Estado organizado con base en esa relación” (p. 4). No obstante, el crecimiento demográfico y las alteraciones del sistema de tenencia de la propiedad dieron paso a medidas revolucionarias que se adoptaron con la Reforma Taika (646). “Las relaciones de consanguinidad perdieron su importancia frente a los lazos territoriales que unían a los habitantes de una región” (p. 6). La Reforma Taika, inspirándose en el modelo chino, estableció el régimen del GUNKEN que “prohibía la propiedad privada de la tierra” (p. 25) y “las parcelas que se asignaban a cada persona se llamaban KUBUNDEN” (p. 25). “Bajo ese sistema el país fue dividido en distritos administrativos denominados GUN o KEN” (p. 13).

Sin embargo, al tolerar la propiedad privada (SHOEN) perteneciente a monasterios, santuarios, y a nobles influyentes, engendró con esa medida el fracaso del propio sistema y con él, de la Reforma Taika. El GUNKEN fue una respuesta extemporánea que se apartaba de una realidad totalmente volcada hacia la vía feudal que, finalmente, se estableció con el HOKEN descentralizado de la época Kamakura (1624) y el HOKEN centralizado de la época Tokugawa (1596-1867).

Es decir, la autosuficiencia económica basada en relaciones familiares y en la familia como unidad de trabajo y de producción (el SHIZOKU y el SHOEN) se orientó, en la Edad Media, hacia una economía más amplia (el HOKEN) que se caracterizaba por la adición de nuevas fuerzas que se sumaban a la agricultura: la industria artesanal y el comercio (p. 71).

Sin considerar el carácter general del enfoque metodológico, nos gustaría llamar la atención sobre algunos puntos tratados por

Prof. Honjo que nos parecen de utilidad para el estudio y comprensión del Japón.

1. Las relaciones de clases reflejan los cambios sufridos en las relaciones de producción. La rigidez de una estratificación social se daba a la clase militar (SAMURAI) una real fuerza política es

completamente minada por la creciente expansión de la economía monetaria (p. 77) controlada por el grupo social situado en el escalón más bajo de la pirámide de clases, los *CHONIN* (comerciantes). Las directrices del *Bushidō* se derrumban frente al poder económico de los negociantes de Osaka. El título de nobleza y la espada del samurai no resisten al peso del oro y de la plata de los fuertes comerciantes. En vísperas del despertar de la modernización del Japón, olvidadas las discrepancias y borradas las barreras que los separaban, el talento y visión del *samurai* se unió al capital del *chonin* para emprender la tarea de la modernización (pp. 83-86).

2. La voluntad de rebelión estuvo presente en todas las clases sociales y en todos los momentos de la historia del Japón. Como mecanismo suavizador de tensiones de tipo social fueron los *KUNIKKI* contra los samurai de la época Muromachi (p. 46); como instrumento de defensa ante las presiones económicas, fueron los *TOKUSEI-IKKI* de los *Gokenin* (un rango más bajo de samurai) contra los prestamistas (*fudasashi*) en la época Kamakura (p. 45) o los *TSUCHI-IKKI* de los campesinos pobres contra los ricos en la época Muromachi (p. 17) y, finalmente, los *UCHIKOWASHI* (rebeliones del arroz) en la época Tokugawa (pp. 55-56).

3. Un examen del estado de cuentas de la Era Meiji revela la presencia del renglón "préstamos públicos" o "emisión de bonos de la deuda pública". A muchos la adopción de esta técnica podría parecer una innovación del Estado Meiji, sin embargo, ese tipo de préstamo remonta al feudalismo de Tokugawa con el *COYOKIN* (p. 276). Se puede incluso inferir, al observar la existencia de los *TOKUSEI* de la época Kamakura, que fue una institución más antigua (p. 40).

4. La historia de las finanzas puede revelar el *porqué* de los cambios políticos sufridos por un Estado. Esta observación nos parece uno de los aportes más originales del trabajo del Prof. Honjo:

el cambio dinástico presenta significados más importantes que el que les pueda atribuir el historiador. No significa simplemente la caída de un poder provocada por obra y gracia de un gran hombre ... Desde el punto de vista de la historia de las finanzas, es de mucha importancia estudiar cómo ha cambiado el centro del poder financiero ... con la pérdida gradual del poder financiero, el poder político pasa gradualmente a las manos de la casta militar ... se deberá entender que es imposible que haya lugar para los cambios dinásticos prescindiendo del poder financiero o independientemente del poder económico (pp. 99-102).

5. Los principales elementos de la modernización del Japón tienen sus raíces en la segunda mitad de la Época Tokugawa (a partir de GENROKU - 1703). Mucho de aquello que se pueda considerar como parte de las innovaciones de Meiji (el proceso de industrialización, la organización de las compañías, los préstamos públicos, el papel moneda, el sistema de prefecturas, la extinción del SANKIN-KOTAI, la apertura del Japón hacia la cultura y la técnica de Occidente) se ha desarrollado e, incluso ha sido puesto en práctica, durante el período Tokugawa (pp. 320-321). Por otra parte, el análisis de las relaciones de clase y de poder, demuestra hasta qué punto sería lícito decir que en 1868, el Japón pasó por su revolución burguesa. La relación de clase y de poder siguió inalterada. "La Restauración no ha quitado el poder político de la clase samurai. El único cambio que tuvo lugar fue que el poder pasó de las manos de los samurai de alto rango a los de bajo rango" (p. 136). Con el apoyo financiero de los *chonin*, los samurai, dentro de la línea de detentadores del poder, pasaron a ser los ejecutivos del Estado Moderno japonés (p. 139).

6. Finalmente, nos cabría mencionar el punto de vista japonés acerca de una cuestión bastante controvertida que, en última instancia, atañe a la originalidad y no al desarrollo de la civilización japonesa.

El Prof. Honjo presenta dos posiciones: la del Dr. Takimoto-Seiichi en su libro *Keizai Ikkagen* (*Ensayos sobre estudios económicos*) y la suya.

El Dr. Takimoto se niega a afirmar que la historia del Japón igue un proceso aparte de la historia universal dado que, "el desarrollo de la civilización universal y de la humanidad siguen el mismo curso y avanzan hacia la misma dirección" porque "las naciones están sujetas a leyes fundamentales del progreso y del desarrollo humano, la historia del Japón deberá, por lo tanto, ser esta como parte de la historia del desarrollo universal" (pp. 87-88).

A su vez, el Prof. Honjo, sin negar la teoría expuesta por el Dr. Takimoto, le acrecienta un "sin embargo" alegando que "esto es tan sólo un aspecto de la historia" y que "se deberían notar que, si por una parte, el Occidente tiene sus costumbres y tendencias peculiares, el Oriente por otra, también presenta sus peculiaridades" (p. 89).

Se nota que la preocupación fundamental del Prof. Honjo triba en la necesidad de establecer una teoría que demuestre la originalidad japonesa. Afirma que "...mientras sea innegable que nuestra civilización, incluyendo la económica, ha recibido un gran empuje con la importación de otras civilizaciones, no se puede concluir que nuestra historia sea mera imitación. No hemos cons-

truido nuestro sistema como calco del extranjero; hemos tomado solamente aquello que pensamos que sería útil para nuestras condiciones y circunstancias especiales . . . Nuestra imitación envolvió reconstrucción y resultó un desarrollo especial de los sistemas importados" (pp. 93-94).

Por las razones generales de enfoque metodológico y por los puntos particulares que indicamos, la presente obra merece atención y estudio y puede con justicia estar al lado de los libros básicos y clásicos para la comprensión del Japón.

JOSÉ THIAGO CINTRA
El Colegio de México