

## RESEÑAS DE LIBROS

Sgs 524589

Ko Un, *Fuente en llamas: poemas seleccionados de Ko Un* (traducción al español de Paciencia Ontañón de Lope y Sung-Chul Suh). México, El Colegio de México, 1999, 112 pp.

Hace pocos meses El Colegio de México publicó *Fuente en llamas: poemas seleccionados de Ko Un*, una antología que reúne sus poemas en secuencia cronológica, y que, a mi parecer, es una muestra panorámica de la larga trayectoria y el vasto mundo del poeta coreano. Gracias a esto, tenemos un puñado de poemas coreanos traducidos al mundo de habla hispana en donde la literatura coreana es poco conocida, o casi nada.

Ko Un, nacido en 1933 en la provincia del sur de Corea, es uno de los grandes poetas de este país, no sólo por su calidad poética sino también por ser el líder espiritual en la lucha social en contra de las sangrientas represiones del régimen militar y autoritario. De hecho, sus poemas son una mezcla peculiar de la vida personal y el compromiso social: el joven que se hizo monje budista en busca de la vida durante la guerra de Corea y el monje budista que se hizo poeta en busca de la libertad en tiempos oscuros de la historia. De este modo, su vida íntima e intensa siempre va unida con los acontecimientos nacionales, y aparecen fundidos lo poético y lo político. Tal vez ahí reside su valor. Creo, sin embargo, que esta peculiar mezcla se hace posible gracias al manejo diestro del lenguaje, que es sencillo y simple, pero mantiene viva la tradición oral del pueblo, es decir, la lengua materna. Ko Un recurre frecuentemente a los elementos locales, por ejemplo, ritmos, tonos y sentidos que son muy característicos del pueblo coreano, y muy difícilmente expresados en otra lengua que no sea la coreana. Por eso es difícil lograr una traducción fiel al tono y al sentido originales de este poeta. Pero este lenguaje sencillo y directo, sin adornos, es el que le permite expresar la inmediatez de sus experiencias y sentimientos profundos, y el que nos remite a escuchar su voz intensa en el mismo momento del dolor, la frustración y la felicidad a los lectores.

Por otro lado, el mundo poético de Ko Un suele ser comparado con una gran montaña, comparación muy oriental pero certera. Leer sus poemas, para mí, es como caminar por el sendero de la montaña. Me encuentro con el silencio del templo del ermitaño y el adormece-

dor murmullo del agua. Pero pronto este silencio se convierte en el clamor del aguacero. Y el zumbido del insecto se vuelve gritos de la muchedumbre. De esta forma, su mundo es amplio y, al mismo tiempo, variante. Pese a los temas tan variados que él trata, y los cambios importantes de su trayectoria poética, sin embargo, hay una nota constante que define su coherencia poética: se trata del espíritu del viajero. El poeta Ko Un es un viajero incansable sobre el camino, así como dice el poeta mismo: "Si veo un camino,/ invariablemente me brota la energía./ Tengo que ir./ Tengo que andarlo" (p. 54). Como un verdadero monje zen, quien no permanece más de tres días en un lugar, Ko Un parte sin vacilar de donde estaba, y camina sin cesar en busca de la absoluta libertad, es decir, la iluminación en el sentido budista. Pero este camino no tiene fin, como dice el poeta: "Allí la luz del Sol se concentra./ Aunque tú y yo corramos para alcanzarlo/ ese lugar estará siempre más allá de nuestro alcance" (p. 30). Y aquí podemos encontrar una posible explicación de la pluralidad de su poética, pluralidad que es el resultado de su afán por llevar a cabo el ideal budista, es decir, la libertad absoluta, que le permite abandonar sin vacilación todo lo que tiene. La gran negación es su poesía y, a la vez, su vida. El poeta, también, nos invita a participar en esta libertad de la vacuidad.

Ahora bien, esta antología reúne los poemas escritos por más de treinta años, desde el primer libro poético, *Sensibilidad desde la otra orilla* (1960) hasta el más reciente, *Diez mil vidas* (1986-1997). El libro, pues, se puede leer como un itinerario poético de Ko Un, que, a mi parecer, se divide en tres momentos distintos que equivalen a los cambios importantes tanto de la vida personal como de la realidad histórica de Corea. En los primeros poemas escritos durante los años de 1960 (hasta *La aldea de Dios y de las palabras*, 1967), el poeta nos muestra con claridad su tentación hacia el nihilismo, que refleja no sólo su estado de ánimo sino el de los jóvenes poetas de aquel entonces, después de la guerra de Corea. La agonía ante la vida, es decir, la muerte abraza intensamente al poeta (Ko Un intentó suicidarse varias veces en aquella época). Y la imagen poética se impregna de los paisajes íntimos de su sentirse solo: el silencio nocturno, la noche solitaria, la nada y, en fin, la muerte. Creo, sin embargo, que esta soledad es, al mismo tiempo, el resultado de su afán por trascender la vida con base en el budismo idealista. Como dicen claramente los títulos de estos poemas, la imaginación poética siempre llega a la orilla del otro mundo, procurando romper los lazos que lo unen a este mundo. Este verso, por ejemplo, nos permite ver el conflicto interior del poeta entre dos mundos, es decir, el de retirar y el de regresar a la vida mundana: "Viven/ en su propio mundo./ Tengo el deseo de

regresar/ a las faldas de la montaña/ abandonándolo todo, olvidándolo todo,/ llevado por sus espíritus flotantes/ donde/ viven/ donde/ viven” (p. 15). O, cuando dice a sí mismo: “Duerme, duerme, ¡qué consuelo infinito!/ Me arrullo a mí mismo/ cuando te duermo” (p. 23). Para él, pues, dormir era la única manera de vivir en este mundo. Y, más tarde, Ko Un recuerda ese tiempo desesperado en un poema autobiográfico: “Aquellos días no sentía tragedia alguna./ Fue la tragedia la que me alcanzó, no la buena suerte./ ¿Cómo hubiera podido ser de otra manera?/ Por todo el mar del Este lancé mi red,/ [...] pero todo lo que atrapé en un principio/ fue lo que se dice nada” (p. 38).

Pero, el afán de romper los lazos de este mundo no domina siempre a su poesía, puesto que se asoma, de cuando en cuando, el deseo de la vida mundana, más exactamente, el deseo erótico que le da la energía vital a uno. Y la “sensibilidad desde la otra orilla” está perturbada por la intrusión de la sensualidad de esta orilla. Así, por ejemplo: “Ella la tapó con las faldas que la envolvían/ antes de derrumbarse./ Ese día vi por primera vez/ lo que estaba escondido en mi hermana./ En su virginidad se encerraba/ todo el flujo y reflujo del mar vecino” (p. 23). El niño, la voz poética, descubre la feminidad en su hermana, y, a la vez, la energía vital del mundo. Y la seducción intensa del mundo sensual perturba la tranquilidad del poeta, quien pretende estar en la otra orilla. En fin, los primeros poemas de Ko Un, a mi juicio, nacen de la confrontación de negar y afirmar el mundo de fenómenos, que es esta vida.

La segunda etapa del poeta Ko Un se inicia con negar los primeros poemas nihilistas y regresar a la vida entre hombres, más precisamente, a la realidad del pueblo coreano. El poeta, quien estaba sumergido en un mundo ensimismado de la muerte, se sale de él y se abre a la vida emotiva de hombres, es decir, a la historia. Este cambio de la trayectoria poética se percibe desde *En la aldea Munui* (1974), en donde él escribe: “En invierno fui a Munui y vi/ cómo la muerte abraza la vida y acoge con fuerza/ la muerte en la tumba./ Hasta el fin, tolerante, tolerante,/ la muerte oye la señal del mundo/ y se vuelve atrás, retirándose” (p. 39). Según el poeta, esta revolución tanto poética como espiritual se debe al impacto revelador que provocó el suicidio de un trabajador en protesta contra la injusticia del gobierno dictatorial. El hecho histórico de 1970, pues, le abrió la conciencia de comunidad y, a la vez, una nueva vida, separándolo del mundo nihilista: una vida apasionada por el pueblo de la “tierra dividida, tierra condenada y tierra pisoteada”. Ko Un, ahora, se ubica en la vanguardia de lucha social para la libertad y la democracia, y enfrenta con las autoridades militares, proclamando así: “¡Un siglo de contradiccio-

nes para nuestra tierra! / ¡Ésa es la causa de que yo sea poeta! / Dime, poeta, ¿quién te llamaría débil? / Un poeta, fundiéndose con la muerte, / vive en nuestra historia. / Por ello, poeta, tus hijos / seguramente dirán que tú eras fuerte” (p. 49). En fin, el poeta descubre a la gente, el pueblo y la nación, o, mejor dicho, se encuentra en la gente y en la historia. Y nos deja una poesía conmovedora a los que han vivido agobiados bajo el régimen autoritario en los años setenta y a principios de los ochenta: “Flechas”. “¡Transformados en flechas / vamos todos, cuerpo y alma! / Perforando el aire / vayamos, cuerpo y alma, / sin camino de regreso, / traspasados ahí / podridos con el dolor de una perforación / para nunca volver” (p. 51).

Entonces, me pregunto, ¿el poeta dejó el budismo, al regresar a la vida de pueblo y al abrazar con fuerza la historia nacional? Mi respuesta es no. Esto, para mí, es otra manera de practicar el budismo, que es un budismo práctico, distinto al dogmático e idealista. Ko Un se encuentra entre la gente, compartiendo sus dolores y sacrificándose a sí mismo. (En este periodo él ha sido encarcelado varias veces y hasta condenado a pena capital por el régimen militar.) Y el espíritu de autosacrificio y autonegación se presenta constantemente en su poesía. Así, por ejemplo, en “Juegos con un globo”: “La noche pasada me corté un brazo / y se lo di a una pobre mujer. / Entonces me corté el otro brazo, / y se lo di también. / Ya no tengo brazos. Ja, ja, ja” (p. 46). Por medio de la autorrealización del amor al prójimo, el poeta nos enseña que el autosacrificio es el único camino para librar al pueblo bajo el yugo, y nos pide: “Arrojemos como harapos / todo lo que tuvimos por décadas, / todo lo que gozamos por décadas, / todo lo que apilamos por décadas, / felicidad, / todo” (p. 51).

Es cierto que en los poemas de esta etapa hay una baja de tensión poética, puesto que el poeta exalta lo político e ideológico a expensas de lo poético y estético. Pero no debemos olvidar la situación específica, tanto personal como de la nación, que no le permite separar lo poético de lo político. Mediante sus poemas, Ko Un procura ser testigo de las voces vivas de la plaza y de los gritos dolorosos del pueblo, sin dar el tiempo de refinar las palabras crudas y sin dar el espacio para mejorar la estructura poética. La poesía, pues, responde a la exigencia de su moral.

Por último, su larga peregrinación poética aún no termina, y con la llegada de los años noventa el poeta emprende un nuevo viaje. Es decir, Ko Un reflexiona con madurez sobre su actitud ante la vida, tanto escéptica como combativa en los poemas anteriores, y crítica a sí mismo en su poesía, “Visita a un bosquecillo de abedules” (1984), anunciando su futuro e inminente cambio: “O mejor, anhelaba ser amable y suave / como un brote nuevo nacido en esta fría soledad;

amable y suave/ como la carne bien cocida en una taberna de las encrucijadas./ Porque mi vida fue demasiado dogmática,/ porque yo fui áspero hasta con la brisa./ [...] / Ha de llegar el tiempo en que la gente se dé cuenta / de que cada uno es parte de una muchedumbre./ Cuando yo era niño, ya era viejo./ Llegando aquí, he vuelto a nacer” (p. 58). Una casualidad lo lleva al bosque de los blancos abedules donde el poeta experimenta una identificación con los árboles y un encuentro con la inocente belleza del mundo natural. Ahí él anhela ser suave y amable, mostrando su simpatía y cariño con los abedules desnudos, y ahí, me parece, descubre el sentimiento de fraternidad ante todo lo que existe: plantas, animales y hombres. Ahora, el mundo combativo de flechas se convierte en el de la convivencia y la comunión. Y Ko Un halla un eslabón de la cadena que lo lleva al mundo de la afirmación al que, según el budismo, sólo puede llegar quien se niega verdaderamente a sí mismo: es decir, Anatman, la ausencia del Yo. (En otras palabras, el Yo no existe puesto que está constituido por otros seres que no son yo o, más concretamente, por innumerables recuerdos de la vida, por ejemplo, de los padres, los hermanos, los amigos y los hijos, etc.) Si uno renuncia al apego al Yo ilusorio, por primera vez es capaz de poner atención al otro y descubrir la hermosa hermandad con el mundo. Así, por ejemplo: “¡Cuánto tiempo después he vuelto a ver/ a una urraca volando, poniendo sus patas/ en la cima de un árbol!/ En el paseo, después de tanto tiempo,/ mis zapatos se alegran” (p. 88). O la maravilla de vida se revela hasta en una taza de té: “Una bolsita de té verde/ con hierbas jóvenes./ ¡Qué maduro es este sabor de la infusión!// ¡Qué tristes mis treinta años de vida/ como poeta!” (p. 93). Y el propio poeta nos explica sobre Anatman, la negación del Yo: “Lo que estoy pensando/ es lo que alguien pensó/ en alguna parte de este mundo./ ¡No llores!// Lo que estoy pensando/ es lo que alguien está pensando/ en alguna parte de este mundo./ ¡No llores!// [...] ¡Qué alegría!/ Estoy compuesto de innumerables yoes/ en este mundo/ y en alguna parte de este mundo” (p. 93).

Esta conciencia madura del Yo, la historia y el mundo se presenta en los últimos poemas, sobre todo, en *Diez mil vidas*. Ko Un ya no habla más de las trágicas luchas del pueblo coreano, sino que muestra su cariño y amor a la vida diaria de las personas conocidas y concretas, aunque sea muy dura y hambrienta su vida: la gozosa afirmación de vivir y convivir en este mundo. Y la sabiduría de la convivencia se aprende de la naturaleza, como dice el abuelo: “Tú/ aprende de la montaña y del agua./ No del estudio de escritorio” (p. 93). La sabiduría de vivir y morir, también, se aprende de la fuerza vital de la naturaleza: “Unos días después, una mañana fría y trémula,/ demasiado

temprano, los pequeños botones de achicoria brotaron/ y estallaron los rábanos./ ¡Qué abrazo de alegría!// [...]// ¿Has visto alguna vez que los cielos descansan?” (p. 81). En fin, el poeta se despide de la ilusión del Yo y abraza con piedad (en el sentido del budismo) el mundo de verdadera comunión.

Hasta aquí, hice un recorrido rápido por el vasto mundo poético de Ko Un, y en su poesía, para mí, siempre sopla un viento que nos lleva al recuerdo, el presente y el porvenir del pueblo coreano. Espero que los lectores de habla hispana compartan este viento.

HWANG TAE-JUN

Cohen, Robin, *Global Diasporas: An introduction*, Seattle, University of Washington Press, 1997.

La obra de Robin Cohen constituye un aporte interesante a los estudios sobre la diáspora por su sofisticación intelectual y crítica. Las “introducciones”, para nuestro imaginario, generalmente implican un vuelo rasante y descriptivo de un tema. Cohen rompe con tal representación y ofrece un acercamiento multifacético y multiconceptual al estudio de la diáspora.

Cohen analiza la etimología de la palabra diáspora desde los antiguos griegos hasta nuestros días y ahonda en los cambios connotativos de la misma y, por ende, en sus implicaciones políticas. El significado original proveniente de las palabras griegas *speiro* (sembrar) y *dia* (sobre) era el movimiento y la colonización, significado que para judíos, africanos y armenios adquiere connotaciones violentas y traumáticas. Cohen considera que generalmente y hasta no hace mucho tiempo atrás las caracterizaciones de las diásporas enfatizaban sus orígenes catastróficos, su naturaleza masiva y sus efectos que causaban y causan disturbios. Tales asociaciones tienen que ver con el uso bíblico que se le otorgó al término en relación con la “pérdida” y la penitencia; de esta manera el término griego original fue perdiendo y tergiversando su connotación positiva. Por lo tanto Cohen considera que es imposible entender la noción de diáspora fuera de la experiencia judía y que es ésta la que permite ahondar en la discusión teórica y a la vez entender los cambios y las expansiones de su significado, ya que no todas las minorías constituyen una diáspora.

La obra de Cohen ahonda en la discusión conceptual alrededor de este término porque considera que a pesar de las variaciones en el

significado de una comunidad a otra, el mismo tiene características comunes que trascienden espacio y tiempo. La preocupación del autor se enfoca en la imprecisión con que es utilizado este término, ya que considera que en los ámbitos académicos aún no se tiene en cuenta la teoría que lo discute o se lo sobrestima. De esta manera, Cohen propone una nueva tipología al momento de acceder a la comprensión y análisis de las diásporas. En un primer momento, trabaja el concepto desde las diferencias pero, a la vez, no evita el movimiento hacia las similitudes que conforman el discurso teórico alrededor de este término. A partir de ahí establece cinco diferentes estilos diaspóricos, o diásporas adjetivadas, que serán desarrollados y apoyados a lo largo de la obra a partir de ejemplos concretos: la diáspora de las víctimas, la diáspora del trabajo, la diáspora del comercio, la diáspora imperial y la diáspora cultural. Estos conceptos serán ilustrados a partir de las experiencias históricas de judíos, africanos y armenios, quienes son vistos como representantes de la diáspora de las víctimas. Sin duda, su modelo prototípico es la diáspora judía, ya que la considera como fuente para caracterizar la condición diaspórica desde la cual analizar otras experiencias. En ese sentido, la noción de diáspora está vinculada a la historia de las víctimas, aunque en otros casos se haya excedido esta caracterización. El tratamiento de la diáspora de las víctimas aborda tanto el comercio de esclavos africanos como la masacre de los armenios. Ambas diásporas se aferraron a la memoria colectiva y al mito alrededor de su "tierra originaria". Para los africanos, la territorialización del mito se centra alrededor de Etiopía, una entidad con fronteras confusas y reales, construida tanto desde la leyenda como desde la historia. Una diáspora puede ser causada, también, por la expansión desde "la tierra originaria" en búsqueda de trabajo, comercio o ambiciones coloniales. La diáspora del trabajo la trabaja en relación con la identidad de los trabajadores indios durante el periodo de colonización británica. También representan la diáspora laboral los italianos migrantes a Estados Unidos y Argentina a finales del siglo XIX y principios del XX, y las migraciones de turcos y norafricanos a Europa después de la Segunda Guerra Mundial. La noción de diáspora laboral implica a aquellos que se mueven a través de fronteras internacionales para trabajar en un país, mientras que mantienen la ciudadanía en otro. Los libaneses en el África Occidental y América, o los chinos en el sudeste de Asia representan la diáspora del comercio, vinculada a las redes comerciales de larga distancia. Por último, los británicos representan la diáspora imperial y el Caribe la diáspora cultural, en donde Cohen recurre a la teoría poscolonial y a las nociones de fragmentación e identidades híbridas para pensarla.

Su análisis también plantea nueve características comunes a toda diáspora. Las primeras dos características consisten en una tipología de las causas de la dispersión de un "hogar original", en la mayoría de los casos de manera forzada y violenta, construyendo de este modo la noción de víctima que ronda este término. Las siguientes tres características se relacionan con el tema de la memoria, ya que los miembros de las diásporas idealizan un pasado de grandeza y forjan un grupo que pretende ser fiel a tradiciones relacionadas con la definición de su identidad, que culmina en un movimiento de retorno. Las últimas cuatro características consisten en la preservación de la identidad del grupo, lo que implica la preservación de una conciencia étnica, una relación problemática con la sociedad en la que se insertan y un sentido de solidaridad e identificación con los miembros co-étnicos de otros países. Un aspecto fundamental de los argumentos de Cohen es la relación entre dispersión del grupo y la memoria de un evento traumático que forma parte de la "memoria folclórica" acerca de una gran injusticia histórica.

La memoria y la idea de retorno, para Cohen, podrían ser consideradas como los rasgos básicos de una diáspora. El retorno constituye, sin duda, un movimiento político iniciado por los miembros de la diáspora o, a menudo, por gobiernos extranjeros interesados en que lo hagan. El autor considera este tema como una relación inherente al movimiento diaspórico, ya que acentúa la necesidad de territorialización de una identidad pero, igualmente, no desatiende el nexo político que lo está constituyendo y examina, por ejemplo, el caso de la creación de un territorio nacional de los judíos. El grupo diaspórico (re)construye de esta manera su versión del pasado desde el espacio de la ficción histórica, debatiéndose entre la memoria y el mito. La construcción del pasado, efectuada por el grupo dispersado, no representa un discurso monolítico y jerárquico, absoluto, cerrado o de carácter épico. Por el contrario, esta construcción desde el momento que recurre a la dimensión metafórica del "viaje", implícita en la noción de diáspora, enfatiza la dimensión del tiempo histórico como un tiempo en proceso, una búsqueda no concluida. De esta manera, el pasado se representa como un tiempo inconcluso y aún vinculado al presente, lugar desde el cual se lo recupera.

Son muy sugerentes las preguntas finales de Cohen acerca de las implicaciones que tiene este fenómeno en el sistema internacional del Estado, y sobre cómo éste afecta a la construcción de una nación generalmente concebida de manera homogénea. Cohen reflexiona sobre la relación de las diásporas con la nación-Estado en un contexto de internacionalización y globalización, donde las identidades étnicas y subnacionales han proliferado y no pueden ser contenidas fácil-

mente por el sistema de la nación-Estado. Al usar el término Babilonia como metáfora del espacio creativo, desplaza a la noción de diáspora de la tradición opresiva y de cautiverio que muchas veces connota, para efectuar una relectura en la que el exilio puede significar el desarrollo de una nueva energía creativa, ahora ubicada en el contexto plural propuesto por la globalización. Por lo tanto, esto implica revisar el sistema dentro del cual la identidad cultural es inscripta y preguntarse por las fronteras y sus definiciones.

XIMENA PICALLO VISCONTI

F. Tanaka, Michiko (coord.), *Encuentros en cadena. Las artes escénicas en Asia, África y América Latina*, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1998.

Este libro está constituido por la mayor parte de los trabajos presentados en el marco del VII Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África, que se llevó a cabo en Acapulco, México, durante la conmemoración del Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos. Las comunicaciones de los especialistas en artes escénicas respondieron al propósito de confrontar, desde ese punto de vista, diferentes experiencias de encuentros interculturales.

Así, encontramos trabajos que aportan una perspectiva histórica, o bien hablan de las experiencias particulares en el uso de formas artísticas de diferentes culturas. En este sentido, el libro está dirigido a un público amplio, interesado en la riqueza que brindan las relaciones interculturales, pero que también puede resultar inspirador para los creadores en busca de recursos escénicos alternativos, y, por las mismas razones, para docentes, estudiantes e investigadores de las artes y de los procesos interculturales.

El volumen se inicia con dos artículos cuyos temas se ubican en los siglos anteriores al presente, en lo que hoy llamamos América Latina. Armando Partida, en "El moro y el otro", intenta situar un concepto de "lo otro" para abordar las escenificaciones que tuvieron lugar en los primeros tiempos de la colonia novohispana. Particularmente en las danzas de moros y cristianos, el autor observa una doble alteridad, en tanto que, por una parte hacen referencia a la concepción peninsular respecto del moro, y por la otra, la concepción del moro que se objetivaba en las escenificaciones llevadas a cabo por

los nativos. El resultado de una manifestación escénica que involucra la conjunción de concepciones de dos culturas, fue esa doble alteridad que conlleva una compleja sustitución de elementos representacionales.

El trabajo de Alberto Pedro, "África y Asia en el teatro cubano: reflexiones sobre la dignidad del inmigrante en la escena", enfoca su tema desde las relaciones entre las culturas que vinieron a conformar una identidad nacional cubana, y los factores que determinaron la situación del teatro cubano en la historia.

El autor señala dos periodos fundamentales para la formación de la identidad nacional cubana, uno de etnogénesis, de los siglos XVI al XIX, con cambios cualitativos, y otro de ampliación y enriquecimiento de la cultura, a partir del siglo XIX, con componentes cuantitativos. Con base en este devenir histórico, explica la complejidad de la composición pluriétnica de la cultura cubana y las formas que fueron adaptándose, tanto a un teatro nacional cuanto a las expresiones escénicas populares. Dentro de este panorama, destaca la importancia que tuvieron diversos grupos étnicos de África en la conformación cultural del primer periodo, así como el enriquecimiento que aportaron inmigrantes chinos, haitianos, etc., en el segundo periodo. En tanto que la mentalidad de una sociedad refleja las condiciones sociohistóricas de su época, y el teatro es una de las expresiones donde se plasma tal mentalidad, el autor hace un recuento que va desde la creación de estereotipos (la mulata, el negrito, el gallego, el chino, el haitiano, el jamaiquino), hasta la posterior dignificación de los inmigrantes. Asimismo, el autor de este artículo y el del siguiente abordan la problemática de la discriminación racial al analizar el papel que desempeñó la población negra, principalmente en el contexto sociocultural de sus países.

En su turno, Ricardo Gaspar, en "Lo pedagógico como eje fundamental del proyecto ideológico del Teatro Experimental del Negro (TEN)", examina las repercusiones que tuvo esa agrupación teatral en el campo ideológico contemporáneo.

Con una vida de 24 años (1944-1968), el TEN creó un proyecto teatral bajo un enfoque pedagógico de forjar, a través del arte, una nueva conciencia negra "sublevada" y sensibilizar a un público heterogéneo por los problemas sociales, políticos y existenciales de la población negra de Brasil. Esa nueva conciencia involucraba transformar la mentalidad del negro, enalteciendo sus valores y recuperando una dignidad, acciones que llevarían a su posterior cambio en los patrones de relación interétnica que propiciaban el racismo. El artículo rescata la memoria del TEN y aporta información útil para los movimientos negros contemporáneos, si bien desde una perspectiva

del ideal pedagógico y con una fuerte crítica a las contradicciones de su proyecto, que se explican a la luz de las condiciones históricas en que se dieron.

“De los escenarios de la cultura de los escenarios. Apuntes sobre turismo, teatro y simulacros”, es el título del trabajo de Juan Carlos Segura, en el que expone dos aspectos desde los cuales es posible observar al “otro”: por un lado, a partir de la metáfora “el mundo es un escenario”, en el contexto de propuestas museográficas y culturales, y por otro, el papel del turismo cultural en la construcción y reproducción de elementos culturales como exotismos en escena. El autor piensa que la dinámica del consumo turístico presenta las mismas reglas de configuración que un montaje teatral, en donde las representaciones de lo “otro” se exhiben como espectáculo cultural. En este sentido, teatro y turismo tendrían en común la simulación, el dispositivo mediante el cual se producen los efectos de visibilidad o invisibilidad del “otro”.

En tanto que exista un espectador para un producto cultural, éste se verá condicionado por la mirada, ya sea en cuanto a lo que el productor cultural quiera mostrarle, o bien en cuanto a lo que esa mirada espere recibir. Así, bajo la bandera del desarrollo cultural, el turismo contribuye a la desarticulación de manifestaciones culturales que ahora se autorrepresentan fuera de tiempo y de contexto, perdiendo significación dentro de la identidad étnica, pero ganando permanencia como espectáculo.

El artículo de Jaime Blanc “La danza drama kathakali”, aborda el tema desde el punto de vista del especialista en la danza; por tanto, no sin proporcionarnos una introducción donde nos ubica el origen de esta danza-drama, en tiempo y espacio, el autor muestra detalladamente cómo es el entrenamiento de un ejecutante. Primero hay una fase de preparación matutina, con ejercicios provenientes del arte marcial hindú, que enfatizan el trabajo con extremidades; a ésta le sigue una segunda fase con patrones rítmicos básicos, dirigidos a la totalidad del cuerpo. Conforme el alumno va aprendiendo un bloque rítmico, se le introduce al siguiente en complejidad ascendente, paragonable a la composición del lenguaje hablado: primero por sílabas, luego por palabras, que conforman una red referencial, y después por la narración de un prólogo, que vendría a ser la primera danza que el espectador ve en una representación kathakali tradicional.

Por la tarde se realiza la tercera fase del entrenamiento, con trabajos de expresión facial. Con base en los fundamentos técnicos se conforma una diversidad de etapas de la danza, la primera de las cuales vendría siendo como un alfabeto que, al combinarse, produce unidades de acción plenas de significado.

La última parte del artículo está dedicada a reseñar la escenificación de la danza-drama: la intervención de personajes que representan seres humanos y divinos, con maquillaje y vestuario con connotaciones precisas, la casi ausencia de escenografía y el papel de los músicos y cantantes, ello artísticamente combinado para narrar historias que duran toda la noche y que tienen su preámbulo en el atardecer.

Por su parte, Mireya Cueto presenta el trabajo: "El espectáculo de marionetas de sombras Nahui Ollin y su relación con los espectáculos de sombras de China e Indonesia". "Nahui Ollin" es el título de un espectáculo mexicano, montado por el grupo Espiral, que cuenta el mito de las cuatro eras que anteceden a la creación de la quinta, también llamada quinto sol o sol de movimiento, según la prehispánica *Leyenda de los soles*. El artículo narra el proceso de creación de este espectáculo basado en una investigación documental en fuentes escritas y pictográficas, tanto para la elaboración del libreto, como de las marionetas. La búsqueda de un acento visual en el espectáculo volcó de tal manera la mirada en la teatralidad de las culturas orientales, que el lenguaje pictográfico de los códices se reprodujo en figuras planas, como las de las marionetas chinas, pero construidas en acrílico transparente. Pintadas con lacas translúcidas, las marionetas llevan, como las chinas, un soporte con varilla de acero en la cabeza, que permite movimientos balanceados del cuerpo. Sin embargo, los movimientos de las extremidades se manipulan desde abajo con hilos, y no con varillas suplementarias.

Por otra parte, inspirados por el teatro de sombras de India e Indonesia, los artistas eligieron este medio, apoyados con proyecciones en color, que les permitía expresar la temática del mito. El artículo, escrito desde el punto de vista de los creadores, refleja la manera en que un artista encuentra recursos escénicos alternativos en las culturas asiáticas, conjuntándolos con temática de la cultura prehispánica de México, y materiales y técnicas contemporáneos.

Michiko Tanaka, en "Seki Sano y el teatro tradicional japonés" muestra la gran complejidad que pueden alcanzar las relaciones interculturales en el trabajo creativo de directores teatrales que, como Seki Sano, han trascendido en la escena mundial. Esto se puede observar porque la autora no se limita a tratar la labor de Sano y su vínculo con el teatro tradicional japonés, sino que establece las conexiones que hubo por décadas entre artistas de Europa y Japón, incluyendo corrientes ideológicas y estilísticas. De tal manera que en un amplio contexto sociocultural nos permite apreciar las múltiples influencias que entre ellos fueron y vinieron, y produjeron puestas en escena que lo reflejan.

En este sentido podríamos parangonar la vida creativa de Sano a la del árbol que para producir nuevas y más lejanas ramas tendría que tener fuertes y profundas raíces, ya que en este artículo se evidencia como un innovador abrevando constantemente en la tradición japonesa. La autora realizó una búsqueda minuciosa para documentar la raigambre de tradiciones populares japonesas en Seki Sano, así como los experimentos teatrales que efectuó con el kabuki en su aplicación al teatro proletario en su país. Esta actitud cobró nuevos bríos bajo la influencia de Meyerhold, quien siempre atento a las nuevas tendencias en el arte, no escapaba del interés que había en la Europa de fines del siglo XIX y principios del XX, hacia lo oriental. Él mostraba especial atención sobre el kabuki, pero también le atraían la ópera china y el kathakali de la India. Al colaborar con Meyerhold en Moscú, Seki Sano diseñó proyectos de investigación dedicados al estudio del espacio escénico y la estructura rítmico-musical, haciendo una comparación entre el teatro de Meyerhold y el kabuki.

Otro artículo dedicado al teatro japonés es “Memorias y olvidos en el cuerpo del noo”, de Ryuuta Imajuku. La figura central del artículo es Zeami, de quien el autor destaca los hechos principales que determinaron sus ideas políticas y su concepción estética. Justamente profundiza sobre esta última, de la cual no es posible hablar si se desconoce la filosofía del cuerpo y de la vida que se construye a fuerza de recordar las enseñanzas del arte teatral de su padre, pero también de olvidar situaciones y sensaciones que en momentos no son adecuadas. Influida por una corriente de la filosofía budista sobre el “otro mundo”, por el folclor japonés medieval, y muy fuertemente por su padre, Zeami se inclinó hacia la composición de piezas, bajo un estilo donde se entrecruzan el sueño y la realidad, el fantasma y la persona de carne y hueso.

En tanto que las diferentes edades del cuerpo generan el saber del noo, Zeami, quien vivió este arte más tiempo que su padre, modificó la estructura esencial de las obras representacionales del noo. Al atender al cuerpo actuante, que conserva, mezcla y suspende el tiempo, otorga a su obra una característica notable: el aspecto irreversible del tiempo que transcurre en la escena.

El artículo que cierra con puntos suspensivos este volumen —porque uno quisiera continuar en el viaje— es el de Gabriel Weisz: “Nueve niveles o la actualidad del noo”. Motivado por el concepto de deconstrucción, como generador de ruptura del orden, el autor observa en el noo, en el buto y en una conjunción de técnicas de kabuki y noo, una serie de etapas deconstructivas que, al alterar la estabilidad, dotan de alternativas para el arte representacional. Hay una inquietud por la búsqueda de técnicas que permitan al intérprete

tener una relación diferente con su entorno, con los otros participantes y con el espectador. Esto lo encuentra en la aplicación del zen en la práctica pedagógica del entrenamiento representacional, lo que equivale a la deconstrucción, al abandono del sujeto como foco de atención y al derrumbamiento de un sistema binario restrictivo. Finalmente, se obtiene una libertad que otorga nueva sensibilización y un fluir de las emociones que pasan a integrar un arte corporal.

Respecto del buto, el proceso deconstructivo tiene su origen mismo en la hecatombe de la Segunda Guerra Mundial, donde hay un resquebrajamiento de todos los valores y emerge una estética del horror. En esta etapa deconstructiva, la danza buto enfatiza la discontinuidad, el desequilibrio y la distorsión rítmica. Se trata de crear un cuerpo disociado, paradójico, que se produce mediante un dispositivo especulativo y un estado de confusión y crisis.

Las últimas situaciones deconstructivas que observa son referentes al director Suzuki Tadashi, quien aplica un sincretismo de las técnicas kabuki y noo, con la intención de elaborar un sistema deconstructivo para el entrenamiento del actor. Éste debe mirar más allá de lo que ve, liberar la mente de la forma, crear un espacio interior y exteriorizarlo. Lo interesante de estos caminos alternativos para el adiestramiento representacional es que conducen a un trabajo diferente con cuerpo y mente, mediante su propia deconstrucción.

Tras ese recorrido encontramos muy adecuado el título del libro, ya que el contenido muestra la concatenación de encuentros entre las culturas, la que de hecho se ha dado y es susceptible de darse. El subtítulo, en cambio, merece una precisión, pues la referencia a África es en cuanto a la influencia que ha tenido la negritud en Cuba y Brasil, pero no acerca de las artes escénicas *en* ese continente.

Por último, cabe resaltar la feliz inserción de la gráfica en color; la espectacularidad del kathakali queda apropiadamente ilustrada con seis fotos de Antonio Prieto Stambaugh, que muestran escenas del Teatro Regional de Trichur, Kerala, así como aspectos técnicos y de entrenamiento en la Academia Kalamandalam, también de Kerala.

MARTHA TORIZ