

bien señala los principales asuntos que son fuente de conflictos: la posesión de tierras, problemas de autoridad y los procesos electorales.

El resto de las contribuciones corresponden a R. D. Grillo ("Ethnic identity and social stratification in a Kampala housing state"), Enid Schilkroun ("Ethnicity and generational differences among the urban immigrants in Ghana"), Edward M. Bruner ("The expression of ethnicity in Indonesia"), Shlomo Deshen ("Political ethnicity and cultural ethnicity in Israel during the 1960s"), S. R. Charsley ("The formation of ethnic groups") y David M. Boswell ("Independence, ethnicity and elite status"). En este último trabajo el análisis de los contactos sociales (*social networks*) de un solo individuo vuelve a presentarse, esta vez como el único camino "para definir el campo y analizar el proceso de transición" de la situación colonial a la independencia. A pesar de las limitaciones de este enfoque se proporcionan datos que sería de interés estudiar con mayor profundidad.

El material presentado en este volumen cubre una variedad de casos estudiados a través de trabajos de campo extensivos. El problema central es sin duda del mayor interés para los antropólogos sociales y aquellos dedicados al estudio de sociedades pluriétnicas. Los enfoques que prevalecen en los distintos trabajos provocarán la discusión y la crítica, y a través de ellos se contribuirá a la búsqueda de nuevos caminos para estudiar y comprender el fenómeno de la etnicidad que, de escapar de los límites estrechos de los enfoques culturales, conductistas, del *network analysis*, y de los estudios de grupos cerrados aislados del contexto, podrán clarificar el carácter y la dinámica de las relaciones sociales, económicas y políticas en las sociedades pluriétnicas.

SUSANA B. C. DEVALLE
El Colegio de México

KABUKI, *Five Classic Plays*. James R. Brandon. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1975.

Cuando hablamos de reseñar un libro no sabemos, a veces, cuáles son los verdaderos límites que se nos imponen: ¿debemos hacer un agudo juicio crítico del libro? ¿podemos limitarnos sencillamente a una descripción somera de su contenido? ¿debemos —también— hablar de su aspecto físico? todas estas consideraciones se nos ocurrirían a propósito del libro que nos ocupa porque son de esas obras

que, sin leerlas aún, nos predisponen a favor: un libro bien nacido, de gran formato, pastas duras, forros a color, profusamente ilustrado, con más de cien fotografías en blanco y negro; un libro que dan ganas de olerlo y de tocarlo...

Ya entrando en su lectura no nos decepciona. Se trata en realidad del trabajo de traducción al inglés de cinco obras clásicas del teatro Kabuki. Pero aquí hay que destacar, en honor al autor, que no se trata simplemente (aunque quizá esto haya facilitado de algún modo su trabajo) de la traducción de un texto, o de textos antiguos. Debido a características propias de este género, el autor para su trabajo ha partido de cintas grabadas, tomadas en representaciones actuales. Para usar las propias palabras del autor en la introducción: "las traducciones de este volumen son un intento de recrear lo mejor posible, con palabras y fotografías, cinco obras del repertorio normal, tal como pudiera verse y oírse en una representación" (página VII) y continúa "de trescientas obras o más que existen en el repertorio corriente, escasamente una media docena está al alcance en traducción al inglés. Algunos estudiosos han sido renuentes a traducir el kabuki debido a que no es una obra literaria y otros que si bien traducían solamente el texto escamoteaban la importancia de otros elementos teatrales como la música, la canción, la danza, el espectáculo, la actuación.

Los problemas en la traducción de una obra kabuki —como el autor nos explica— son considerables. Algunas son demasiado largas. Tienen 20 o 30 veces la dimensión del teatro Nō. Por otra parte, las versiones más antiguas se han perdido y hay que acudir a versiones posteriores. Debido a la costumbre de revisar el texto cada vez que se representaban las obras, en las de más éxito existen demasiadas versiones. Los guiones publicados apenas poseen anotaciones sobre la puesta en escena, y el traductor se ve obligado a acudir a la ayuda de actores, de grabados antiguos en busca de datos sobre la representación.

Después que nos advierte de todas estas dificultades entendemos su afán por no quedarse en la superficie de las palabras que, desnudas de los elementos teatrales, parecen quitarle algo de la fuerza y la riqueza de la obra. Busca recrear —nos dice— "el subtexto de las relaciones humanas" (prefacio, pág. IX). Para conseguirlo, el texto de la obra está acompañado de cuidadosas y detalladísimas anotaciones de los gestos, las exclamaciones, los ademanes y los movimientos escénicos. Para aclarar, traducimos a continuación un fragmento tomado al azar de la primera escena de la obra Sukeroku "Flor de Edo".

"La procesión se mueve majestuosamente por el escenario, mientras un shamisen toca Sugagaki y un tambor grande y una flauta

ejecuta el Tori Kagura. Ikyu se acomoda en un banco a la izquierda del escenario, sentándose sobre una almohadilla blanca de seda, que le ha sido traída por un sirviente niño. Su espada, su pipa e incienso están colocados a su alrededor y sus ayudantes se retiran a un lado del banco de la izquierda. Él fuma descuidadamente de una bella pipa de plata mientras espera que Agemaki lo reconozca. Como ella no lo hace él mira furtivamente en esa dirección...”, etc., etc.

La introducción a las cinco obras, escrita en cincuenta sustanciosas páginas, hace una adecuada y documentadísima relación de todo el teatro Kabuki desde sus orígenes, el carácter de las obras, los antecedentes religiosos, los temas, el lenguaje y la representación.

No debemos en esta reseña señalar toda la información que el autor ofrece sobre su tema porque en definitiva nos interesa que el lector se acerque al libro y se entere por sí mismo del contenido total. Señalaremos, sin embargo, algunos de los aspectos más interesantes.

A pesar de que el género ya llevaba más de un siglo de existencia, los más tempranos guiones que han sobrevivido son del período Genroku (1688-1730). Representan ya un teatro maduro; sus argumentos son fuertes y complejos, desarrollados en cuatro, cinco y seis actos. Sus historias están llenas de intriga, amor y lucha por el poder. A pesar de elementos tomados del teatro Nō y del Kyōgen y de algunos préstamos del teatro contemporáneo, “el jorūri”, el kabuki es bastante diferente. Su espíritu está lleno de vitalidad, tiene un sentido muy teatral que proviene, sin duda, de su origen eminentemente popular. Es un teatro que surge por las necesidades de una nueva cultura para la recién nacida clase media, urbana y adinerada.

Muchos de los primeros grupos en representar el teatro kabuki eran prostitutas profesionales. Por razones que no son difíciles de imaginar el shogunato prohibirá pronto la actuación de mujeres (1629) y más tarde la de los jóvenes actores, que fluctuaban entre los diez y los trece años (1652). Como arte del pueblo el kabuki era visto con gran sospecha por parte de la clase gobernante. Y junto con la prostitución era observado, vigilado y mantenido en una área segregada. Porque es evidente la contradicción entre esa vida de lujo y de placer de la clase comerciante que había surgido a expensas y a pesar de la aristocracia. A fines del período Genroku, a fines del siglo XVII tres divisiones del drama kabuki eran reconocibles: *sewamono* u obras sobre la vida contemporánea; *kidaimono* u obras históricas y piezas danzadas llamadas *shosagoto*.

Es difícil reseñar aquí las características y detalles de cada uno de los tipos. Cabe destacar, sin embargo, el interés que despertaban en el público las obras sobre hechos de la vida doméstica contemporánea. Ocurriría un hecho trágico o importante e inmediatamente

era registrado en el teatro. Y cuando esto se hizo demasiado evidente para las autoridades, los autores ingeniosamente sabían esconder los hechos bajo una apariencia histórica. Los espectadores sabían reconocer perfectamente los acontecimientos debajo del disfraz. Ese sabor "actual" difícilmente podemos recrearlo ahora. La popularidad de este teatro de tema doméstico era tal que Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) trasplantó esta forma al teatro de títeres (jorūri) y como tuvo mucho éxito escribió para los muñecos muchas obras más. A pesar de que tanto el Kabuki como el jorūri habían coexistido uno junto al otro pacíficamente, sin hacerse demasiados préstamos, a partir de Chikamatsu comienza una evidente interrelación entre ambos géneros. Ya vimos cómo el jorūri hasta cierto punto se "kabukiza". Pero esto obliga al teatro de títeres a una evolución violenta: cambia su estilo narrativo, se transforman los muñecos que ahora alcanzan 3/4 de la talla humana y mueven los ojos y la boca. El éxito fue instantáneo. El público se maravillaba de la forma en que estos muñecos recreaban escenas de la vida diaria y comían y servían el té y lloraban. Se escriben nuevas obras porque ahora es a la inversa. Es el teatro kabuki el que ahora toma del jorūri temas, la música y hasta el movimiento de los muñecos. El período 1750-1770 marca así un radical cambio en su historia.

Las cinco obras traducidas al inglés son: Sukeroku yukari no edo zakura (Flower of Edo), Narikami fudō kitayama zakura (Saint Narukami and the God Fudō), Ichinotani futaba gūnki (Chronicle of the Battle of Ichinotani), Kuruwa bunsho (Love Letter from the Licensed Quarter), Sajura hime azuma bunsho (The Scarlet Princess of Edo). Para completar la recreación de las obras el libro incluye —además— tres apéndices con los efectos de sonidos, ampliamente explicados y un glosario de términos técnicos.

Es un libro que forma parte de la Colección de Obras Representativas de la UNESCO. Aceptada en la serie de traducciones de Literatura Japonesa auspiciada por la UNESCO.

MARINÉS MEDERO
El Colegio de México