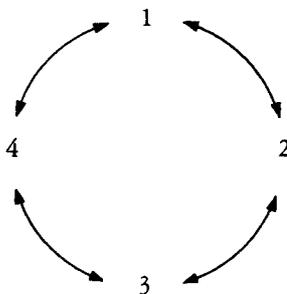


RESEÑA DE LIBROS

James J.Y. Liu, *The Interlingual Critic; Interpreting Chinese Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, pp. xxii + 132.

Durante más de 20 años, el profesor James J. Y. Liu de la Universidad de Stanford ha permanecido a la vanguardia de los eruditos dedicados al estudio de la literatura china —sobre todo de la poesía— desde un punto de vista que intenta superar los límites puramente orientales u occidentales. Su distinguida serie de publicaciones incluye *The Art of Chinese Poetry* (1962), *The Poetry of Li Shang-yin* (1969), *Major Lyricists of the Northern Sung* (1974), y *Chinese Theories of Literature* (1975). A esta serie se añade ahora *The Interlingual Critic*, una exploración de la experiencia poética y de la naturaleza de la traducción y de la crítica, consideradas ambas dentro del contexto de alguien que escribe en un idioma sobre la poesía de otro idioma. El libro contiene a la vez elementos de análisis de la autobiografía, de la fenomenología de la lectura, de la teoría de la traducción, de la poética, de la hermenéutica y de la crítica práctica.

El profesor Liu empieza (pp. ix-xix) por plantear tres preguntas, a saber: ¿Quiénes son los que escriben en inglés sobre poesía china? ¿Por qué escriben? ¿Para quién? Antes de dar comienzo a su discurso principal, el autor contesta a estas tres interrogantes haciendo referencia a sus propias experiencias como estudiante, maestro, y escritor. Continúa con el esbozo (pp. 1-15) de una “armazón” de conceptos generales, apta para acomodar cualquier teoría de la poesía o de la crítica. Esta armazón se basa en las complejas relaciones que existen entre el mundo, el artista, la obra y el lector, relaciones que se ilustran por medio del así llamado “círculo tetrádico”:



Dice Liu (pp. 1-2):

Aquí, 1 representa el "mundo", 2 el "artista", 3 la "obra de arte", y 4 el "público" o "espectador". El mundo naturalmente afecta al artista, quien reacciona frente a él, y esta interacción entre el yo y el mundo constituye el mundo que vive el artista, o sea su *Lebenswelt*. Mediante la exploración de este mundo vivido, así como de otros mundos posibles, el artista llega a crear un mundo imaginario dentro de una obra de arte. Cuando un espectador percibe la obra de arte, ésta lo afectará de varias maneras y él a su vez reaccionará ante ella de maneras diversas [...] Después de su experiencia de la obra de arte, también se modificará de varias maneras y en cierto grado su interacción con el mundo. Al mismo tiempo, al reaccionar ante la obra, el espectador se pone en contacto con la mente del artista y así revive la interacción de éste con el mundo. Es por eso que en el diagrama las flechas apuntan en ambas direcciones.

Dentro de este marco —que también se repite en el proceso de interpretación ("crítico" remplazando a "autor")— Liu define la poesía como un territorio que la estructura lingüística comparte con la función artística. La segunda se concibe como una proposición doble: la creación (por parte del autor) y la recreación (por parte del lector) de mundos imaginarios que satisfacen el impulso creativo tanto del autor como del lector. A partir de allí Liu, dentro de un contexto "interlingual", procede a analizar los problemas de la lectura (pp. 16-36), de la traducción (pp. 37-49), de la interpretación (pp. 50-64) y de la evaluación (pp. 65-76) de la poesía china. Para Liu, la lectura de un poema en chino no es un hecho nada pasivo (p. 20):

[...] la lectura de la poesía no es una experiencia pasiva de recibir un mensaje o de ser afectado por la obra, sino una experiencia activa de recreación. Al llegar a este punto quisiera señalar mi acuerdo con esos lingüistas, filósofos del lenguaje, y teóricos literarios que conciben el "significado" no como un *objeto* —ni siquiera en el sentido fenomenológico de un objeto "intencional"— sino como un *acto*.

En lo que se refiere a la traducción, Liu distingue entre el traductor como poeta (*poet-translator*) y como crítico (*critic-translator*). Al tener metas y públicos diferentes, los productos de sus esfuerzos son naturalmente distintos. La meta del primero es escribir un buen poema en inglés, sin importar cómo obtuvo su comprensión del texto original; la meta del segundo es mostrar cómo era el poema original, lo cual es parte de su interpretación. Sobre traducciones "libres" vs. "literales", dice (p. 39):

Quizá ahora podamos dejar descansar la antigua querrela entre traduc-

ciones “libres” y traducciones “literales” [...] En lugar de preguntar si una traducción debe ser “literal” o “libre”, deberíamos preguntar qué estructuras lingüísticas cumplen con qué funciones poéticas en el original, y cuáles estructuras en inglés pueden cumplir con funciones poéticas similares. Un traductor-poeta probablemente no se encontraría demasiado preocupado por la primera cuestión, sino que se dirigiría a la solución de la segunda utilizando cualquier estructura en inglés que, según él, pudiera cumplir lo mejor posible con las funciones poéticas deseadas. En contraste, un traductor-crítico consideraría su deber mostrar cómo ciertas funciones poéticas en el original se cumplen mediante ciertas estructuras lingüísticas; si tales estructuras pueden o no ser reproducidas en inglés y si, al ser reproducidas, pueden o no cumplir con similares funciones poéticas en inglés.

Sobre este segundo tipo de traducción añade (p. 49):

La tarea del traductor-crítico es tender un puente sobre el abismo que hay entre el mundo del poema y el mundo del lector y describir, si no puede reproducir, la estructura lingüística original que encarna ese mundo poético [...] Para él la traducción no es un fin en sí mismo, sino una parte del proceso de interpretación.

La importancia de esta distinción debe ser obvia en lo que se refiere a las distintas esferas de trabajos puramente literarios y trabajos básicamente filológicos. Con respecto a la interpretación de la poesía china en términos interlingüales, afirma Liu (p. 64):

[...] el crítico interlingüal de la poesía china, sin minimizar las diferencias históricas y culturales entre la poesía china y la poesía occidental, debería aspirar a ser transhistórico y transcultural. Debería demostrar tanto la similitud del mundo de un poema chino con el mundo del lector como su alteridad, porque es la similitud la que facilita que el lector comparta el mundo del poema y es la alteridad lo que facilita que amplíe su propio mundo. En su búsqueda de arquetipos, símbolos, patrones de estructura, etc., el crítico no debería perder de vista el mundo único de cada poema, que es la encarnación concreta de alguna experiencia humana universal o de alguna idea abstracta, antes bien debería tratar de ver cómo el mundo único del poema surge de su estructura lingüística única. Además, debería mostrar no sólo *qué* tal es un poema chino sino *por qué* vale la pena leerlo.

La última observación nos lleva a considerar la crítica evaluativa. Aquí Liu opta también por una posición transcultural y transhistórica que nos habilita a “[...] evaluar un poema no según algunos criterios arbitrarios y rígidos sino conforme a un esquema general basado so-

bre la concepción de la poesía como un territorio compartido entre la estructura lingüística y la función artística, siendo esta última concebida como una extensión de la realidad por la creación (por parte del autor) y la recreación (por parte del lector) de mundos imaginarios, y la satisfacción del impulso creativo del autor y del lector" (pp. 74-75).

Esta discusión teórica, tan brevemente esbozada arriba, evoluciona a través de un ejercicio en la crítica práctica (pp. 77-103), mediante el cual se analizan varios ejemplos de la poesía china con poemas occidentales en términos de las interrelaciones entre las ideas del tiempo, del espacio y del yo. Liu es especialmente agudo en su análisis de cómo logran los poetas chinos plasmar ideas de tiempo por medio de imágenes del espacio. En un breve epílogo (pp. 104-109), Liu recapitula algunos de los puntos principales de su argumento y esboza algunos futuros proyectos.

The Interlingual Critic, como una estimulante contribución al inagotable tema de la poesía en sus todos sus aspectos, representa una buena síntesis de teorías chinas y occidentales que sin duda interesará a todos los estudiantes de la literatura mundial.¹

RUSSELL MAETH CH.

¹ Puesto que a ningún sinólogo le pueden resultar sin errores las traducciones de otro, no podemos evitar el hecho de ofrecer algunas breves sugerencias sobre la traducción al inglés de ciertos poemas. En el caso de "El funcionario del foso de piedra" por Du Fu (pp. 24-27), *tou* en la primera línea no quiere decir "dirigirse de prisa rumbo hacia un cierto lugar", sino "hospedarse por la noche"; así, el sentido debe ser "A la caída de la noche, me hospedé en la aldea del foso de piedra". La séptima línea, a su vez, no corresponde a la vieja mujer que va a narrar el "cuento dentro del cuento", sino corresponde al narrador: "¡Escuchen a la mujer que va a hablar!". En "El agravio de la escalera de mármol" de Xie Tiao (p. 35) la palabra *he* "¿cómo?", en la cuarta línea, se traduce mejor como "¿cuándo?":

Durante toda la noche coso el vestido de seda
y pienso en ti: ¿cuándo terminará esto?

En "Poemas misceláneos, núm. 5" de Tao Qian (p. 86), el sentido de *zhu* en la segunda línea debe ser "agarrarse de, apoderarse de" y no simplemente "alojarse, hospedarse":

La lancha del arroyo no se detiene ni un instante,
Me lleva más allá, sin dejarme agarrar de nada.

En la cuarta línea del mismo poema el sujeto de *zhibo* "detenerse y amarrar" parece no ser el narrador sino la lancha, sobre la cual él no tiene ningún control:

El sendero enfrente: ¿cuánto más será?

Todavía no se sabe dónde se detendrá y amarrará [la lancha, símbolo aquí de la vida].

Este poema de Tao, como señala Liu, es curiosamente similar a un fragmento de Emily Dickinson:

*Down Time's quaint stream
Without an oar
We are enforced to sail.*

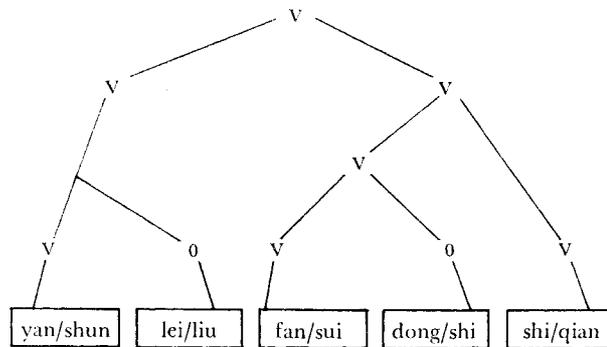
Comenta Liu (p. 87), "No obstante, Tao es capaz de tomar una actitud más positiva: en lugar de quejarse de que nos vemos obligados a marchar adelante con el tiempo, él sigue de buena gana su flujo", y como prueba cita el dístico (de "Poemas misceláneos, núm. 9"):

*yan lei fan dong shi
shun liu sui shi qian*

que traduce como

Reteniendo mis lágrimas, floto sobre eso que parte hacia el este;
Siguiendo su flujo, persigo el cambio del Tiempo.

En primer lugar, *yan lei* quiere decir "ocultar las lágrimas con la mano". Lo segundo, y más importante, es que el principio rector del paralelismo niega rotundamente la versión de Liu de la segunda línea. Ambas líneas ostentan la misma estructura (complejos de "expresiones verbales en serie"):



Yan lei modifica a la cláusula encabezada por *shi* (partir) de la misma manera que *shun liu* modifica a la cláusula encabezada por *qian* (trasladarse), o sea son modificadores de manera; las cláusulas *fan dong* y *sui shi* (*shi* aquí ¿"estaciones" y no "tiempo"?) son modificadores de cierta manera locativos. El significado del conjunto entonces es algo así como:

Yoshinobu Tokugawa (ed.), *The Shogun Age Exhibition*, Tokyo, The Shogun Age Exhibition Executive Committee, The Tokugawa Art Museum, 1983. 279 pp.

Una larga tradición del "arte del libro" es el precedente que avala la elevada calidad y sofisticación de la industria editorial moderna del Japón. Con una concepción totalizadora de la sensibilidad estética, la tradición japonesa ha desarrollado la inclinación por el diseño elegante que se imprime al universo de objetos y actos que componen la existencia humana en lo cotidiano. Así, el diseño se convierte en una necesidad de la vida misma y en una forma de concebir al mundo. En última instancia, en el objeto o acto utilitario se confunden o pierden las mediaciones entre las formas y los valores de uso. Los valores intrínsecos y extrínsecos se vuelven uno, en tanto su percepción y apreciación se tornan en una sola moción constitutiva. No resulta nada sorprendente, por lo tanto, que el simple catálogo de una exhibición adquiera la forma de su contenido y constituya un objeto que exprese vivamente el depurado nivel de la tecnología gráfica japonesa, inscrita en una larga tradición de diseño. El catálogo de la "Shogun Age Exhibition" ilustra nítidamente la estética cotidiana de la clase en el poder en el Japón feudal, a la vez que se realiza como libro/objeto de arte.

En su itinerario —desde diciembre de 1983 hasta mayo de 1985— repartido entre Los Angeles County Museum of Art, el Dallas Museum of Art, el Haus der Kunst de Munich y el Espace Pierre Cardin de París, esta exhibición de arte del shogunato de los Tokugawa pretende exportar una muestra muy completa, pero selecta, de la rica colección que la rama Owari de la familia Tokugawa legó en los años treinta para que la Fundación Owari Tokugawa Reimeikai estableciera un museo de arte en Nagoya. El Museo de Arte Tokugawa es el

Ocultando con la mano mis lágrimas, paso flotando hacia el este [de donde no regresa ningún flujo];
Siguiendo el flujo, me traslado según el transcurso de las estaciones.

Comenta Liu, "Es posible que la primera línea se refiera a un viaje verdadero por agua hacia el este, pero también podemos entenderla metafóricamente como una referencia al transcurso del tiempo". Notamos cómo lo espacial se mezcla con lo temporal en la segunda parte. Finalmente, en la página 98 Liu omite mencionar la importante variante de la línea uno —*xi ren yi cheng bo yun qu!* "El hombre de antaño ya se fue montado en una nube blanca"— que actualmente se considera la lectura más confiable.

repositorio de más de 20 000 objetos de arte y documentos históricos que los avalan, que encarnan la cultura y "visión del mundo" de la aristocracia feudal que gobernó a Japón durante los últimos trescientos años de la era premoderna.

La hegemonía feudal de los Tokugawa (1603-1867), a través de un gobierno militar bajo la figura central del *Sbōgun*, se caracteriza notoriamente por la cultura de la clase militar asentada en torno a la vida de los castillos feudales. Esta cultura resulta particularmente rica, inclusive "deslumbrante", si tenemos en cuenta que, en la historia feudal japonesa, el clan de los Tokugawa fue el más rico por la vastedad de sus territorios feudatarios y por la eficiencia de su organización financiera y tributaria. Se trata de un periodo en que, terminándose con las endémicas guerras feudales, se produce el fenómeno de una sociedad con un sistema económico y político muy planificado y estructurado, lo que a su vez permitió un gran desarrollo de las artes. A pesar de su autoritarismo y jerarquía férrea, la *Pax Tokugawana*, propuso un liberalismo cultural que tenía como asidero la filosofía esteticista de cultivo personal de la clase *samurai*. Tuvo gran impulso una etiqueta sistemática para la apreciación de las artes tradicionales, de acuerdo con un espíritu de austeridad estética (*wabi*) que, una vez prefijado, tendió a esclerotizarse; pero, por otra parte, este código no tardó en ser antitéticamente subvertido por los nuevos cánones de una estética "resplandeciente", a veces inclusive extravagante. La síntesis de estas dos tendencias forjó un producto estético rico, pero refinado, controlado y desbordante a la vez.

De acuerdo con el rígido espíritu de clasificación de la administración del shogunato, se establecían dos categorías principales para dividir las posesiones de los señores feudales (*daimyo*): los artículos "oficiales" y los artículos "privados". Los artículos oficiales (*omote-dōgu*) consistían en armas, armaduras, parafernalia para la batalla y ceremonias militares, artículos de decoración prescritos para recepciones formales, utensilios para la ceremonia del té, y trajes accesorios para el teatro *Nō*. Por otra parte, los artículos "privados" (*oku-dōgu*) consistían en objetos de menaje particular, tales como muebles, adornos, utensilios cosméticos, juegos, instrumentos musicales, ropa, pinturas y caligrafía. Las rígidas regulaciones que gobernaban el diseño y confección de artículos "oficiales" no se aplicaban a los artículos "privados" que evidentemente expresan una mayor libertad creativa.

En el catálogo llama la atención el criterio de organización y clasificación de la exhibición, en torno a ciertos conceptos arquetípicos de la cultura de la clase guerrera en el poder. Se introduce el catálogo con una sección que ilustra las bases históricas de la fundación del

shogunato Tokugawa, cuando en 1603 se consolida Tokugawa Ieyasu como *Sei-i-tai-shōgun* ("Generalísimo subyugador de bárbaros"), centralizando el poder feudal en torno al clan de los Tokugawa. Destacan en esta sección los retratos de personajes históricos y pinturas de batallas (en biombos y rollos épicos), así como armaduras y parafernalia militar de muy fina factura. La noción arquetípica central de la cultura *samurai* era el "valor" (*yūso*), y su encarnación la espada (*tachi*, *katana* o *wakizachi*), cuya hoja estaba revestida de características míticas que rayaban en lo sagrado. Cabe destacar la avanzada tecnología de la espada japonesa, cuyas cualidades no han podido ser superadas hasta la fecha, aun con las técnicas más modernas.

Otro concepto central que sirve de arquetipo para el inventario del catálogo es el de "esplendor" (*kenran*), que pretende captar el lujo y magnificencia de la cultura aristocrática feudal japonesa, expresado en el menaje formal de la residencia de los *daimyo*. Aquí cabe destacar el gusto de la clase dominante por las antigüedades chinas, imbuidas de un aura especial como objetos de estatus (bronces, pinturas, caligrafía, artículos de laca labrada, celadones, tinteros, etc.). En los objetos de manufactura japonesa es notable el uso sunuario que se hace del oro, dándole extravagancia y formalidad a utensilios de uso cotidiano.

La noción del "gusto" (*gashu*) se aplica a los rituales sociales que mejor expresan la cultura del shogunato: el teatro *Nō* y la ceremonia del té. Estas manifestaciones culturales adquirieron bajo los Tokugawa las características de un protocolo oficial que, a la vez, las desarrolló y prefijó su evolución estética. Las máscaras idealizadas y los ricos trajes para el *Nō*, junto con los accesorios para la ceremonia del té (caligrafía, floreros, teteras, tazas, cucharas de bambú, jarras, incensarios, etc.), denotan el equilibrio de este "gusto" que oscila entre la restricción y la exuberancia.

La "búsqueda de la belleza" (*kyūbi*) adquiere características propias, que van más allá del gusto sutil por las tintas monocromáticas chinas de Song. El estilo "nacional" (*Yamato-e*) se revitaliza con la escuela Kanō que pretende una fusión afortunada con la tinta china. La técnica policromática del *Yamato-e*, salpicada de doraduras, integra los "huesos" de la tinta, produciéndose un estilo muy fresco y vital. Es particularmente rica la colección de la escuela Kanō que los Tokugawa reunieron: retratos, biombos decorativos, rollos narrativos y pintura costumbrista.

Tal vez, dentro del espíritu de "esplendor y refinamiento" (*karei*) de la aristocracia del shogunato, lo más interesante del catálogo consista en la aplicación del diseño a los objetos más utilitarios de la vida cotidiana. Durante la era Genroku (1688-1704), las artes aplica-

das desarrollaron un nivel inigualado de calidad. Estos artículos de la vida privada reflejan un valor estético netamente japonés, a diferencia de los artículos “oficiales” imbuidos más bien del prestigio anticuario del arte chino y coreano (*karamono*). Se trata de artículos de un carácter suntuario incontestable, pero asimilados a la cotidianidad de las clases privilegiadas de la sociedad feudal: ajuares de señoras y concubinas aristocráticas (juegos de escritura, portacosméticos, porta-viandas, ropa, instrumentos musicales, pasatiempos, etc.). Aquí resulta bien patente el elevado desarrollo de la técnica textil y de la laca durante el periodo Tokugawa. El consumo suntuario de carácter más privado logra escapar a las restricciones confucianas de la moral oficial Tokugawa, en un acto de subversión estética a veces desbordante.

SANTIAGO QUINTANA PALI

CEPAL Y CEPA¹ *África y América Latina, perspectivas de cooperación regional*; Naciones Unidas, Santiago de Chile, 1983.

Los artículos y documentos que conforman este libro fueron preparados por las comisiones económicas de las dos regiones coautoras, en el marco del proyecto conjunto INT/908/80 “para promover la cooperación técnica y económica entre África y América Latina”. Tanto el prólogo, firmado conjuntamente por los secretarios generales adjuntos y secretarios ejecutivos de cada comisión, como la introducción insisten sobre los tres niveles de cooperación, juzgados fundamentales para llevar a cabo tan deseada cooperación interregional.

Estos niveles son los siguientes: 1) cooperación en la esfera de los recursos humanos; 2) cooperación en la esfera del comercio; 3) cooperación en la esfera de la ciencia y la tecnología. A cada uno de estos niveles corresponde una parte del libro que concluye finalmente “con un programa de acción para promover la cooperación interregional”. Este programa tiene por objetivos corregir o reforzar las medidas existentes y proponer nuevas medidas, en función de las evaluaciones llevadas a cabo por los expertos de las dos comisiones.

Es interesante apuntar aquí, que las fechas clave que anuncian —en el marco de un proceso histórico transcontinental— las decisiones de llevar a cabo tal cooperación interregional se relacionan también con espacios de suma importancia, desde el punto de vista geopolítico en el marco del proyecto de cooperación: México, Buenos Aires

¹ Comisión Económica para América Latina y Comisión Económica para África.

y Addis Abeba son, en efecto, lugares estratégicos para tal propósito.

La lectura del libro puede hacerse a varios niveles, según los intereses del investigador, y prueba de la riqueza de su contenido es la composición bastante sintética y, sin embargo, multifacética de la introducción. Esta última condensa algunos datos de suma importancia para la búsqueda de un orden de prioridades en el campo actual de las perspectivas de cooperación interregional, búsqueda que se refleja en el plan mismo del libro y que, desde nuestro punto de vista, puede resumirse en la siguiente pregunta: ¿Cuál de los tres niveles posibles de cooperación debe tener prioridad?

Las interrelaciones son tales entre estos niveles que los autores se rehusan a tomar partido y eso, dicho sea de paso, podría pasar tal vez por una de las debilidades de la obra.

En efecto, si se toma ahora en cuenta el objetivo fundamental del proyecto (la promoción de la cooperación económica y técnica recíproca entre África y América Latina; es decir, la identificación y formulación de posibles actividades conjuntas que habrán de realizarse por los países de ambas regiones), el lector tiene derecho a preguntarse: ¿*Quiénes* son los hombres y las mujeres capaces de llevar a cabo tal proyecto? ¿Dónde y cómo se habrán preparado para asumir tales responsabilidades?

En esta perspectiva, el factor humano (y entonces el nivel de los recursos humanos) nos parece de importancia primordial, pero no aparece como tal, a primera vista, en el libro. Sin embargo, este último cumple su propósito: ofrece amplio material como base de discusión. Por esta razón, y dado que no podríamos reseñar este importante y complejo documento sin reducirlo hasta lo absurdo, preferimos aquí escoger ciertos puntos relacionados con la problemática de los "recursos humanos", que nos parecen relevantes.

Son fechas esenciales 1977 y 1979, para entender hoy los avances llevados a cabo en materia de cooperación interregional, en función de los dispositivos de cooperación técnica (ya existentes en 1977), que se ampliaron luego hacia los de la cooperación técnica y económica con la ayuda del PNUD.

A partir de los trabajos efectuados por las dos comisiones (CEPA, CEPAL) y varios consultores, se pudo ampliar el espectro de datos sobre la situación de cada región, enriqueciendo así las bases factuales para establecer los marcos conceptuales destinados a revelar la naturaleza de ciertos obstáculos específicos, que hasta la fecha han dificultado la realización del proyecto de cooperación regional.

Nos parece interesante poder señalar aquí dos de estos obstáculos, así como la solución propuesta para vencer el segundo: "El campo

que más se presta para dificultades de comunicación es el de la realización de actividades de cooperación en materia de capacitación y de recursos humanos; por ejemplo, los programas de intercambio de alumnos o maestros, o la ciencia y la tecnología” (p. 7). El otro problema, que influye por supuesto en todos los demás, es el financiamiento de la cooperación técnica para el desarrollo, pero aquí se plantea una propuesta de solución que sería interesante tomar en cuenta: “En realidad, tal vez se puede —y es algo a lo que hay que prestar creciente atención— realizar una serie de actividades de CTPD sobre la base de un intercambio directo utilizando un mínimo de divisas e incluso de moneda nacional. Por ejemplo, los países que cuenten con servicios de capacitación especializados en diferentes campos podrían ofrecerse recíprocamente capacitación “gratuita”; asimismo, se podrían intercambiar directamente alumnos y maestros, etc. Incluso, podrían reducirse los costos del transporte internacional y prácticamente eliminarse el componente de divisas si se utilizaran las empresas de transporte aéreo nacional existentes” (p. 7).

Recomendamos, entre otros capítulos interesantes, por la calidad de los datos presentados, la lectura del capítulo I de la segunda parte, preparado por el Instituto Latinoamericano de Planificación Económica y Social (ILPES).²

SIMONE BENCHEIKH

John Meskill, *Academies in Ming China. A Historical Essay*, Tucson, The University of Arizona Press, 1982, pp. xv + 203.

Las academias en China pueden verse en perspectiva histórica como una consecuencia lógica de la maduración del Estado confuciano. En este caso, la palabra “academia” es una traducción del término chino *shuyuan*, que fue hecha por primera vez, según Meskill, por Mateo Ricci para describir a una de estas instituciones que visitó en Nanchang y a la cual llamó “*Accademia di letterati*”, por cierto parecido con las academias italianas. No obstante, las *shuyuan* no pueden asimilarse totalmente a las academias del Renacimiento europeo. En China, las academias tenían como propósito la instrucción a un nivel

² Perspectivas de la cooperación técnica entre África y América Latina para el desarrollo de los recursos humanos, pp. 109-145.

avanzado, se insistía en la importancia del mejoramiento moral y espiritual, tomando al decoro como clave de conducta, y además reflejaban la herencia paternalista en la relación entre estudiantes y maestros.

Según Meskill, el término *shuyuan* se inventó durante la dinastía Tang, y pronto se usó en más de un sentido. Primero se le asignó a una oficina establecida por el emperador en 725, que se ocupaba de la reorganización del gobierno, y a la que se asignaron intelectuales cuya responsabilidad era el cuidado de documentos. Así, el primer sentido fue el de biblioteca, y posteriormente aun hasta a modestas bibliotecas privadas se les llamó *shuyuan*. Tiempo después, con el énfasis que se puso en el sistema de exámenes para el reclutamiento de funcionarios, las bibliotecas privadas y las de los monasterios fueron concurradas por jóvenes, quienes, en grupo, muchas veces rentaban o construían habitaciones cercanas a los monasterios. Los estudiantes llamaron a estas habitaciones *shutang* y algunas veces *shuyuan*. Así fue consolidándose la institución y su denominación.

El autor analiza las academias como escuelas y rastrea brevemente su origen histórico acentuando la importancia de su desarrollo en Song. Fue a partir de esta dinastía cuando se desarrollaron las escuelas que por su naturaleza requerían de un curriculum, de un ordenamiento de actividades y de métodos regulares de enseñanza. Este desarrollo institucional se vio favorecido por la consolidación del sistema de exámenes que premiaba el éxito de los estudiantes con puestos en el Estado, con todos los privilegios que ello implicaba. Por otra parte, la incorporación de nuevas tierras al cultivo elevó el rendimiento de la agricultura, lo que aumentó el número de ricos que invertían en educación. Además, con el crecimiento del comercio, los centros poblados adquirieron mayor importancia y ello posibilitó la concentración de estudiantes en número suficiente para valorar a las escuelas. También se dispuso de mayor cantidad de libros impresos. Todo ello en medio de un renacimiento del confucianismo. Así, el concepto de un sistema universal fue ganando fuerza, con los cambios de la sociedad como un todo, hasta consolidarse. El modelo de escuelas de los monasterios budistas tuvo cierta influencia en este proceso.

Meskill demuestra cómo las academias surgieron como una iniciativa privada, que por su inserción en el Estado confuciano tuvieron el apoyo oficial, pero conservaron cierto espíritu de autonomía. Ya durante Tang algunas academias obtuvieron apoyo oficial y se les concedió el derecho de financiarse con el ingreso de determinadas tierras agrícolas. En su consolidación institucional colaboró la construcción de altares en ellas. Posiblemente el obstáculo más general

para el establecimiento de las academias como instituciones autónomas fue el hecho de que la familia fuera el modelo para todas las organizaciones sociales en China.

Hubo muchas formas de academias en China que variaron por su tamaño, actividades, etc. Meskill se aboca al estudio de las instituciones más acabadas en la dinastía Ming. Estas instituciones se caracterizaron por tener diversas fuentes de financiamiento, sus propias reglas escritas y estar centradas en un maestro que instruía a los estudiantes. El trabajo de Meskill es predominantemente descriptivo, estudia a las academias como escuelas, cómo fueron fundadas, cuál era su organización, qué objetos comprendía su actividad y cuál fue su trayectoria. La información que maneja el autor es principalmente sobre siete academias, que por su variedad y ubicación permiten tener una visión de conjunto. Estas academias son Bailudong y Bailuzhou en Jiangxi, Nanxi en Fujian, Wenjin en Huguang, Baiquan en Honan, Hongdao en Shaanxi y Donglin en Jiangsu.

El periodo Ming resulta muy rico en el estudio de las academias pues en él ya están consolidadas como instituciones, y pasan tanto por periodos de decadencia como de renacimiento y reforma. Es claro en Ming que su influencia se sentía tanto en la vida intelectual como en la social, política y económica. A diferencia de otras instituciones chinas, las academias se desarrollaron más sobre la base de la iniciativa privada que de las políticas del gobierno, de allí que en cierto momento el Estado chino las haya enfrentado. En Ming, este enfrentamiento hizo crisis a fines del siglo XV cuando las academias se convierten en centros de reunión y de innovaciones fuera del Estado, hasta el punto de que en 1579 se promulgó un edicto que ordenaba la abolición de las academias privadas en el imperio. Esta prohibición quedó fuera de uso tres años después y las academias siguieron funcionando y proliferando hasta su mayor auge en Qing.

ROMER CORNEJO BUSTAMANTE

Kay Ann Johnson. *Women, The Family and Peasant Revolution in China*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1983. 282 pp.

La familia ha sido identificada, principalmente por feministas, como la institución fundamental en la sociedad, donde se reproduce y se perpetúa la ideología de la subordinación de la mujer al hombre,

a través de sus relaciones sociales y psicológicas como madre y como esposa. El proceso de socialización que empieza dentro de la familia, en particular en el ámbito sexual, constituye la primera y la más formativa influencia en el desarrollo del modelo de comportamiento del individuo en la sociedad. Kay Ann Johnson analiza los cambios en las instituciones del matrimonio y la familia en China, ya que considera que éstas han tenido la mayor influencia en la definición del papel de la mujer. La autora de este libro examina las políticas y los cambios que afectaron a la mujer campesina bajo el Partido Comunista Chino a lo largo de su historia, con objeto de explicar su situación actual, y poder apreciar hasta qué punto la lucha de las mujeres constituye parte de la transformación económica, social y política que vive el país desde 1949. Además determina hasta qué grado esta lucha requiere aún una radicalización adicional o particular, debido a la índole especial de la opresión de la mujer china.

El libro está dividido en cuatro partes. La primera es una breve descripción de la sociedad y la familia tradicional china y de cómo éstas han sido factores importantes en la subordinación de la mujer. Analiza también los efectos de varios cambios que hubo al final del siglo XIX y principios del presente, como fueron la influencia imperialista de Occidente, la derrota de la última dinastía (Qing) y la creciente oposición al confucianismo.

La segunda parte estudia los intentos de reforma matrimonial y algunos derechos ganados por las mujeres durante el periodo de lucha y transición, o sea desde 1921 hasta 1949. Se habla de los primeros años del Partido Comunista Chino (1921-1923), la época de la primera alianza con el Guomindang (1924-1927), el periodo del "Soviet" de Jiangxi (1929-1934), los años de la guerra antijaponesa en Yenan (1936-1945), hasta la guerra civil contra el Guomindang (1946-1949).

La tercera parte trata de los primeros años de la República Popular China (1950-1953) cuando se experimentaron muchos cambios como la reforma familiar, la reforma agraria, la Ley de Matrimonio de 1950 y la campaña para promulgar esta Ley. Fue un periodo excepcional porque, por primera vez, el Partido tomó una posición activa y militante en la reforma familiar y los derechos de la mujer. Se analizan con detalle las campañas para llevar a cabo la ley de matrimonio.

La cuarta y última parte describe las políticas del Partido desde mediados de 1950, las cuales han tenido cierta influencia para la igualdad sexual y la posición de la mujer en la familia. Aquí se habla de las campañas de colectivización en los años cincuenta, la Revolución Cultural, la campaña anticonfucianista a mediados de los setenta y, finalmente, de la política del control de la población que China empezó a seguir en los últimos años y sus consecuencias para la mujer.

Las conclusiones de este libro no son sorprendentes para los estudiosos del movimiento para redefinir el papel y la posición de la mujer en China, y pocos cuestionarán sus interpretaciones. K. A. Johnson llega a la conclusión de que desde los años cincuenta el énfasis del Partido y el gobierno chino en la producción, el desarrollo económico y la modernización han restringido el grado de cambio que podría haber tenido la familia, y en consecuencia la posición de la mujer. Aunque el Partido siempre ha apoyado los derechos de la mujer y la reforma familiar, rara vez ha persistido en tales reformas. Al contrario, parece ser que en muchas ocasiones ha mantenido el papel tradicional de la mujer y la familia para proteger o conseguir ciertas metas consideradas "más importantes".

La independencia económica de la mujer es sumamente importante en su emancipación, cosa que los chinos siempre han reconocido y le siguen dando importancia. Sin embargo, como K. A. Johnson señala, la movilización y la participación de las mujeres en la economía no necesariamente soluciona, en una forma rápida, el problema de su subordinación en la sociedad. Hay tradiciones y costumbres que siguen alimentando los estereotipos de desigualdad sexual muy presentes en la familia y la sociedad campesina, los cuales están tan profundamente arraigados que se les consideran "naturales" o "normales". El cambio del sistema socioeconómico, por más radical que sea, no necesariamente implica un cambio completo en la posición de la mujer. K. A. Johnson toca un punto importante al sugerir que para entender a la mujer y a la familia en China, hay que considerar el papel del parentesco y las normas familiares-religiosas de la comunidad campesina.

En su conjunto el libro abarca en su análisis las diferentes políticas del Partido Comunista desde su comienzo hasta los años setenta, y, lo que es más importante, estudia el grado de efectividad de éstas, tanto en la reforma de las instituciones del matrimonio y la familia, como en la posición de la mujer. Es una buena aportación a la todavía escasa, pero poco a poco creciente literatura sobre la mujer y la familia en la República Popular China.

ASUNCIÓN BENÍTEZ