

genérica que González acertadamente advierte y que distancia este libro de las propuestas críticas que le preceden. El tono que utiliza para señalar sus discrepancias con los acercamientos existentes revela, sobre todo, la fuerza de sus convicciones con respeto a la singularidad y a los valores de la escritura de Rodríguez Juliá. La discusión de la visión utópica o "ideario utópico" (104) recorre también la lectura que de *Las tribulaciones de Jonás*, *La noche oscura del Niño Avilés*, *La renuncia del héroe Baltasar*, y *El camino de Yyaloide* propone González y ocupa un lugar central en este estudio: "Se diría que en la ficción de Rodríguez Juliá nada carecía de vestigios de utopía: personajes, actos, vivencias, toda la historia ofrece testimonios con contenidos utópicos rastreables" (105). Su acercamiento revela la compleja forma en que este aspecto se manifiesta.

El volumen se enriquece, además, con el constante afán de situar esta obra en el marco de la narrativa de su tiempo. Así, por ejemplo, a partir de *La noche oscura del Niño Avilés* (1984) González establece interesantes relaciones de este texto con la literatura puertorriqueña: "El trabajo de Rodríguez Juliá, esa reformulación de lo 'histórico', es parte de una tradición literaria que se actualiza en Puerto Rico. Es una experiencia que comparten, desde su individualidad, entre otros narradores que han tratado el tema 'histórico' recientemente, José Luis González con *La llegada* (1980), donde se presentan diferentes percepciones de la invasión norteamericana ocurrida en 1898. O Luis López Nieves, con el popular cuento *Seva* (1983), que narra una historia apócrifa: la primera invasión norteamericana a Puerto Rico, que acontece en mayo de 1898 (oficialmente las tropas norteamericanas atacan en julio de ese mismo año). En 1986 el crítico Juan Angel Silén publicó *Las memorias de Joaquín Hernández*, novela que se supone sea un manuscrito legítimo del siglo XIX" (65-6). Es precisamente a la luz de esta reelaboración de lo histórico que debe entenderse el título del libro de Rubén González, es decir, como escritura que

es revisión y propuesta de una historia puertorriqueña en mayor o menor grado distinta de la tradicional u oficialmente conocida y aceptada. El texto narrativo o cronístico se vuelve una versión que problematiza, por un lado, los conceptos de historia como saber científico, de literatura y hasta de memoria colectiva. Por otro lado, supone la posibilidad de completar ciertos vacíos epistemológicos con una escritura cuyo carácter más o menos ficcional no invalida ni desmerece su legitimidad cultural. Pero González no solamente analiza los vínculos estructurales de la obra de Rodríguez Juliá en el contexto de su país sino que advierte también coincidencias en un ámbito supranacional como, por ejemplo, el diálogo entre la obra del puertorriqueño y la de Mario Vargas Llosa, Carlos Monsiváis, Gabriel García Márquez, el "new journalism" norteamericano, Umberto Eco. Tal discusión excede, por su envergadura, la lectura crítica de este volumen pero sus atractivas implicaciones, sumadas a los aspectos previamente destacados en esta nota, motivarán, sin duda, nuevos acercamientos críticos a los que el libro de Rubén González invita.

Lilián Uribe

Central Connecticut State  
University

**José Antonio Mazzotti. *Coros mestizos del Inca Garcilasco Resonancias andinas*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.**

En años recientes, desde variados enfoques, diversos estudios viven esforzándose por brindar una imagen renovada de la obra del Inca Garcilaso, destacando sus múltiples lazos con la tradición cultural andina. Este libro de José Antonio Mazzotti se sitúa explícitamente en tal perspectiva.

Se trata de un ambicioso esfuerzo, de pretensiones multidisciplinarias, pues aprovecha los aportes de disciplinas como la etnohistoria o la antropología, para evidenciar cómo el discurso del Inca, en especial en los *Comenta-*

*rios reales*, no es meramente el discurso renacentista de un aculturado o la expresión de un mestizaje armónico. Por el contrario, los *Comentarios reales* son muestra de un discurso transcultural temprano en el que se entrelazan conflictivamente dos tradiciones, presentadas desde una mirada oscilante y a veces interiormente conflictiva. El proceso de escritura en español transforma pero también conserva parcialmente una tradición discursiva y simbólica andina. Mazzotti examina cómo las resonancias de una oralidad quechua y de una simbología cuzqueña configuran un verdadero subtexto andino de los *Comentarios reales*.

Se hace posible así una lectura del texto garcilasista atenta a las superposiciones y confluencias de discursos andinos y europeos que por momentos coinciden en sincretismos discursivos y en otros se contraponen. Mazzotti denomina a esta compleja articulación discursiva escritura coral. Su concepto de coralidad debe mucho a la noción bajtiniana de polifonía, pero prefiere descartar ese término por sus resonancias musicales armonizadoras. Apunta Mazzotti que en los *Comentarios reales* “es posible encontrar (por la condición heterogénea de la obra) las señas de una coralidad textual que supone un sujeto de escritura conflictivo y, por lo menos, bipolar. En consecuencia, el discurso así construido podría ser descifrado de distintas maneras por los usuarios de las tradiciones discursivas y culturales que entraron en juego y conflicto en la zona andina desde 1532” (98). Los *Comentarios reales* se inscriben pues en un *corpus* discursivo ligado a un nuevo tipo de sujeto colonial dominado, un sujeto transcultural andino conformado por las élites indígenas, en particular cuzqueñas. Esta articulación andino-cuzqueña de Garcilaso es evidente no sólo en sus fuentes (sus parientes incas, sus condiscípulos mestizos aristocráticos), sino también en sus destinatarios. Destaca el autor que la obra del Inca apunta, además de un público europeo, también a otro andino, que incluye no sólo lectores, sino también (y sin duda principalmente) oyentes.

En el capítulo uno, se aborda un grupo de textos que al igual que los *Comentarios reales* muestran las huellas de una oralidad aristocrática cuzqueña: la *Relación* llamada de los “quipucamayos” (1542), la *Crónica* de Betanzos (1548-1556) y la *Instrucción* de Titu Cusi (1570), obras todas ellas cuyas fuentes son más o menos contemporáneas de las de Garcilaso.

El capítulo dos examina las señas de la coralidad textual en los *Comentarios reales*. Analiza en primer lugar la laberíntica articulación de voces que configura su textura escritural. El narrador funciona como guía, como traductor y exégeta en esa red de voces superpuestas y contrapuestas. Se estudia luego la presencia de manifestaciones de un estilo formulaico, tan propio de la tradición oral, visible en el uso sistemático en diversos pasajes de fórmulas de fundación, de requerimiento y de validación. Finalmente, partiendo del examen de las primeras ediciones de las dos partes de la obra, constata que los textos antiguos se caracterizan por periodos sintácticos más cortos, por una puntuación orlizante (que tiende a desvanecerse en las ediciones posteriores), que en muchos pasajes, sobre todo de corte fundacional, deja entrever una distribución de apariencia versal, resonancia (no traducción) de un primigenio recitado épico oral.

Los capítulos tres y cuatro se dedican al estudio de los aspectos simbólicos de la obra y cómo a este nivel operan también superposiciones y sincretismos de tradiciones culturales diversas. Todo ello lleva a Mazzotti a apuntar que el proyecto de Garcilaso parece orientarse hacia una conciliación entre un *hanan* español y un *urin* cuzqueño, una especie de “Sacro Imperio Incaico”, en la nobleza guerrera de los encomenderos y los restos de la aristocracia inca. Es evidente que tal alianza posibilitaría al que pertenece Garcilaso: ese sector se ofrece como dirigente para la articulación de las naciones que conforman el “grande y riquísimo Imperio del Perú”. El discurso garcilasista, con su sesgo aristocrático y cuzqueñista, expresa la perspec-

tiva de un sujeto transcultural andino que se esfuerza penosamente por apartarse del régimen colonial sin sacrificar una identidad de raigambre secular.

El libro de Mazzotti resulta pues un serio esfuerzo de lectura alternativa de los *Comentarios reales*, considerando los aspectos estilísticos, semánticos y simbólicos de estripe andina que se articulan en su compleja textualidad, al tiempo que calibra las implicancias que ello tiene en la formación de una nueva subjetividad transcultural en las élites andinas. Discutible tal vez en alguno de sus análisis parciales, este libro constituye sin duda una contribución significativa en el esfuerzo conjunto por construir una nueva imagen del Inca: un Garcilaso andino.

Carlos García-Bedoya M.  
Universidad Nacional Mayor  
de San Marcos

**Malgorzata Oleszkiewicz. *Teatro Popular Peruano: Del Precolombino al siglo XX*. Varsovia: CESLA (Centro de Estudios Latinoamericanos), 1995.**

El teatro ha ocupado un lugar privilegiado en los estudios de la cultura popular latinoamericana, en buena parte por su poder de reunir bajo su concepto diversas manifestaciones culturales como son el teatro escenificado, la fiesta patronal, el rito religioso, la ceremonia, la danza, el acto político y la *performance* vanguardista. La evidencia de un teatro precolombino entre los mayas, mexicas e incas, ha creado la impresión de una continuidad esencial de esta herencia. Mucho se ha pensado que detrás de la máscara religiosa-cristiana se encuentra la auténtica cultura americana en resistencia a la cultura de origen europeo.

En el Perú, la idea de una autenticidad en el teatro popular es aún más intensa dada la ausencia de un registro gráfico de la cultura andina antes de la Conquista. El teatro, el canto y la danza llegan a ser testigos vivos de

una memoria colectiva cíclica y eterna. En años recientes este mito del origen puro de la cultura popular ha sufrido grandes cambios con estudios como los de García Canclini y Cornejo Polar quienes arguyen la hibridez de la cultura popular y la heterogeneidad contradictoria de la escena nacional en vez de una estabilidad popular en contraste con la modernidad. Estos conceptos han ayudado a matizar, en vez de destruir, el concepto básico de la cultura popular. Los estudios de la cultura popular ya pueden admitir la existencia de divisiones dentro de la misma clase popular y la presencia del turismo, del cine y de la televisión cuando antes no se veían tales complicaciones.

En general, el estudio de Oleszkiewicz evita un regreso a ideas románticas de pureza cultural. La mayor parte de su libro se dedica a las dificultades que encuentra el grupo teatral vanguardista Yuyachkani en su intento de crear un teatro de fuerza crítico-social a través de la incorporación de elementos populares en su obra. Sin embargo, según el estudio, los problemas que encuentra Yuyachkani en este intento son producto de las luchas ideológicas internas del teatro de izquierda. Así, ni el grupo Yuyachkani ni Oleszkiewicz en el análisis de su obra definen la relación entre "lo popular" y los medios masivos. Por ejemplo, Oleszkiewicz sólo menciona la música comercial, el cine-video y la televisión para calificarlos como un arte "escapista". Así, aunque logra mostrar que el teatro vanguardista propone una alternativa al teatro comercial nunca cuestiona la necesidad de esta meta.

Oleszkiewicz da por sentada cierta heterogeneidad auténtica de la cultura del Perú. Su meta es encontrar la receta de la producción de un teatro verdaderamente peruano. Implícitamente su estudio acepta las ideas que ella atribuye a Augusto Boal, teórico brasileño del teatro alternativo. Así, el verdadero teatro nacional será aquel con el que el público popular llegue a identificarse, un teatro que promueva la recepción activa y crítica en contras-