

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-

te con la recepción pasiva creada por el teatro “antipueblo”, es decir “la mayoría de telenovelas, películas presentadas en escala masiva y obras teatrales de tipo Broadway” (128). Esta ideología del teatro concuerda perfectamente con las metas explícitas del grupo central de su estudio: crear un teatro, según el coordinador de Yuyachkani, “donde plantefan] la unidad dentro de lo diverso..”. (161) y donde buscan integrarse las tradiciones populares del Perú con “los aportes del teatro universales que tiene en la ciencia su mejor aliada” (141).

Para concretar la manera en que el grupo Yuyachkani intenta incorporar la herencia popular peruana dentro de un contexto de teatro alternativo, Oleszkiewicz comienza su estudio con un resumen de la historia del teatro en el Perú —un microcosmos de la historia que desarrollará a lo largo de su análisis. El segundo capítulo explora más a fondo las raíces populares del teatro indígena y religioso, en particular el ciclo de la Muerte de Atahualpa, incluyendo su propia posición en cuanto a la pureza de esta obra en sus formas contemporáneas y manuscritas. La finalidad de su resumen es mostrar la manera en que el grupo Yuyachkani incorpora este ciclo en su obra *Contraelviento*. Su conclusión: “En estas palabras [de *Contraelviento*], 450 años después de la conquista española, se expresa el mismo sentimiento de dolor y desamparo” (61).

Si su posición en cuanto a la expresión popular es a veces inocente, los capítulos tercero y cuarto de su estudio, en los cuales resume la historia de la vanguardia teatral en el Perú, están más matizados y por lo tanto más interesantes. Comienza con la crítica vanguardista europea del teatro realista escenificado (*agitprop*, Bertolt Brecht, Antonin Artaud). Sigue con la difusión de estas ideas en América Latina dentro del movimiento Nuevo Teatro, comenzado en los años ‘60, que intentaba un acercamiento de la escena y el público con fines de crítica socio-política. La historia del Nuevo Teatro se complica en el cuarto capítulo con la detallada descripción de los

desacuerdos ideológicos entre los grupos del Nuevo Teatro. Estos grupos se dividieron a causa de los acontecimientos de los años ‘70 y ‘80: la falta de recursos económicos y la acentuación de la violencia en la guerra entre grupos de extrema izquierda y el ejército. Los grupos teatrales que optan por la violencia también muestran un movimiento paralelo hacia el realismo social y el teatro meramente ideológico, mientras los grupos como Yuyachkani se orientan cada vez más hacia lo mítico y la narrativa no-lineal, incorporando el tema de la violencia dentro de su obra de una manera crítica.

Oleszkiewicz presenta esta vuelta hacia la incoherencia como un estorbo para la recepción de la obra del grupo Yuyachkani. La confusión narrativa limita el entendimiento y cae en un “exotismo” que distancia al público popular. Así ella ve una relación recíproca entre la estética y lo político en la producción del grupo, declarando que algunas de sus obras son cada vez más dirigidas hacia un público limeño esteticista mientras en otras (*Encuentro de zorros*, *Los músicos ambulantes*) incluye bastantes elementos populares para lograr una identificación entre el público más amplio y la obra. La última sección de su estudio se dedica a analizar estas obras detalladamente, una sección de mucho valor para quienes puedan apreciar la sutileza de la incorporación de temas de la cultura, sociedad y geografía del Perú.

Oleszkiewicz muestra una gran capacidad de resumir la historia del teatro vanguardista en el Perú y sobre todo de presentar los debates teóricos de los años ‘60 en adelante. Su predilección por el grupo Yuyachkani, con el que convivió durante su etapa de trabajo de campo, hace contrapeso con su crítica detallada de su obra, aunque a veces no aclara si su descripción se basa en la teoría teatral del grupo o en su práctica.

A pesar de sus limitaciones teóricas, *Teatro Popular Peruano: Del Precolombino al siglo XX* es un buen aporte al estudio del teatro en el Perú. Con su visión amplia de la historia del teatro, Malgorzata Oleszkiewicz logra

contextualizar el movimiento del Nuevo Teatro dentro de un resumen conciso que sin duda orienta al no especialista que quiera entender las metas y los alcances de estos grupos dentro de la historia del teatro peruano.

Anna More

Universidad de California, Berkeley

**Silvia Spitta. *Between Two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America*. Rice University Press, 1995.**

El agotamiento semántico que sufren conceptos y términos acuñados en ciertos momentos sociohistóricos es uno de los inevitables peligros de la teoría. La circulación nacional y transnacional de dichos conceptos, su empleo y repetición por críticos y escritores, conduce a lecturas y usos que diluyen sus funciones originales y sus significados particulares. Por un lado, todo crítico, en algún momento u otro, ha pecado al utilizar conceptos en sus formas más generalizadas. Por otro, estamos constantemente haciendo un esfuerzo por revitalizar los mismos, aplicándolos a nuevas realidades culturales o textos literarios. Tomar una posición purista ante dichas resemantizaciones de la terminología crítica sería ir en contra de la corriente. Pero tampoco podemos ignorar la obvia y fácil manera en que hoy día se habla y se escribe sobre la *transculturación*, la *hibridez*, el *mestizaje*, la *frontera*, el *sujeto fragmentado* y otros términos de corte posmoderno hasta el punto en que se trivializan y confunden en un todo sinónimo, dando lugar a significados monolíticos y perdiendo su especificidad como instrumentos de análisis y de investigación cultural. Cada uno de estos términos posee un significado diferente y nos remite a diversos procesos históricos, según el contexto cultural en que se acuñara. Por ejemplo, el concepto de *hibridez cultural* propuesto por Néstor García Canclini dentro del contexto latinoamericano se refiere a la coexistencia y simultaneidad de diferentes niveles históricos, de

prácticas "tradicionales" junto con procesos modernizadores, que caracterizan la dinámica cultural en América Latina. Dicha *hibridez* a lo García Canclini no es siempre sinónimo de la hibridez del sujeto latino en los Estados Unidos, según ha teorizado dentro de las fronteras estadounidenses Gloria Anzaldúa en su obra *Borderlands/La Frontera* y por otras voces de críticos y escritores chicanos y latinos.

*Between Two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America* de Silvia Spitta, profesora en Dartmouth College, es un libro importantísimo a este respecto. Precisamente, su objetivo es examinar las diversas manifestaciones de la *transculturación* como término crítico que ilumina los contactos coloniales entre dos culturas, una dominante, la otra subordinada. Spitta documenta las vicisitudes, transformaciones y resemantizaciones del término desde sus momentos iniciales, bajo la pluma de Fernando Ortiz, aplicándolo a casos particulares en la literatura y artes del Perú, el Caribe, México, y en la literatura chicana de los Estados Unidos. El análisis abarcador de las negociaciones y encuentros interculturales —o que Mary Pratt ha llamado "the contact zone" creado por el colonialismo— a través de diversos periodos históricos, literatures nacionales, y tradiciones artísticas ofrecen al lector una visión detallada, minuciosa, y comparada de la *transculturación* como proceso histórico caracterizado por el poder del sujeto subalterno de transformar o desestabilizar la semiótica de la cultura dominante. Al integrar el sujeto latino al análisis sobre la *transculturación* en América Latina —tanto el capítulo final sobre Gloria Anzaldúa y el concepto de "la nueva mestiza" como las observaciones sobre los críticos cubano-americanos que (d)escriben a Cuba desde los Estados Unidos— *Between Two Waters* contribuye asimismo al *corpus* crítico sobre las "Américas" que estudia a América Latina como espacio geocultural más que como una suma de literaturas nacionales. Asimismo, el libro es lectura