



Documentos de cultura: el problema de la *transculturación* en los *Cuadernos de Cultura Teatral* (1936-1943)

Irene de la Puente, Lucía Correa Vázquez

Question/Cuestión, Nro.78, Vol.3, Agosto 2024

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

ICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e911>

**Documentos de cultura: el problema de la *transculturación* en los *Cuadernos de Cultura Teatral* (1936-1943) (1)**

**Irene de la Puente**

CONICET

Argentina

[irupuente@gmail.com](mailto:irupuente@gmail.com)

**Lucía Correa Vázquez**

UNA-UBA

Argentina

[luli.correa@hotmail.com](mailto:luli.correa@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7546-8562>

## Resumen

Este trabajo se propone analizar las conferencias publicadas en los *Cuadernos de Cultura Teatral* (1936-1943) editados por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro dependiente de la Comisión Nacional de Cultura, para dar cuenta de los incipientes debates en torno al problema de la *transculturación* presentes en algunas de las conferencias allí publicadas. Se pondrá el énfasis en aquellas conferencias que abordaron específicamente las artes escénicas en Latinoamérica como zonas de intersección, cruce y colisión de prácticas culturales.

Si bien la mayoría de los autores invitados a disertar se sirvieron de expresiones tales como “fusión” o “mestizaje” para designar los tipos y géneros teatrales en que se articulaban de modo complejo elementos culturales de distintas tradiciones lingüísticas y sociales, el interrogante por el encuentro entre comunidades, lenguas y formas culturales *en lucha* adquiere una densidad conceptual especial en las propuestas de Pedro Henríquez Ureña y José Uriel García. Nuestra hipótesis general intenta aproximar la idea de *traducción*, en tanto intervención en la cadena simbólica de sentido y acto singular de apropiación, como parte de la praxis de *transculturación* que Fernando Ortiz postulará algunos años después de pronunciadas las conferencias aquí analizadas, en las cuales, no obstante, ya pueden reconocerse las primeras aproximaciones a este desarrollo teórico.

#### **Abstract**

This work aims to analyze the conferences published in the "Cuadernos de Cultura Teatral" (1936-1943) edited by the National Institute of Theater Studies, which is part of the National Commission of Culture, in order to account for the incipient debates around the issue of transculturation present in some of the conferences published there. Emphasis will be placed on those conferences that specifically addressed the performing arts in Latin America as zones of intersection, crossroads, and collision of cultural practices.

While most of the authors invited to speak used expressions such as "fusion" or "mestizaje" to designate the types and genres of theater in which complex cultural elements from different linguistic and social traditions were articulated, the question of the encounter between communities, languages, and cultural forms in conflict acquires a special conceptual density in the proposals of Pedro Henríquez Ureña and José Uriel García. Our general hypothesis seeks to approach the idea of translation as an intervention in the symbolic chain of meaning and a singular act of appropriation, as part of the praxis of transculturation that Fernando Ortiz will postulate some years after the conferences analyzed here, in which, however, the first approximations to this theoretical development can already be recognized.

**Palabras clave:** Transculturación-Artes escénicas-Uriel García-Pedro Henríquez Ureña

**Key words:** Transculturation-Performing arts-Uriel García-Pedro Henríquez Ureña

Este trabajo se propone analizar las conferencias publicadas en los *Cuadernos de Cultura Teatral* (1936-1943) editados por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro dependiente de la Comisión Nacional de Cultura (2), para dar cuenta de los incipientes debates en torno al problema de la *transculturación* presentes en algunas de las conferencias allí publicadas. haciendo énfasis en aquellas que abordan expresiones de las artes escénicas en Latinoamérica. Si bien la mayoría de los autores invitados a disertar se sirvieron de expresiones tales como “fusión”, “mezcla” o “mestizaje” para designar las prácticas escénicas en que se articulaban de modo complejo elementos culturales de distintas tradiciones lingüísticas y sociales, el interrogante por el encuentro entre comunidades, lenguas y formas culturales *en lucha* adquiere un lugar determinante en las presentaciones de Pedro Henríquez Ureña y José Uriel García. Nuestra hipótesis general intenta aproximar la idea de *traducción*, en tanto intervención en la cadena simbólica de sentido y acto singular de apropiación, como parte de la praxis de *transculturación* que Fernando Ortiz (1973 [1940]) postulará algunos años después de pronunciadas las conferencias aquí analizadas, en las cuales, no obstante, ya pueden reconocerse las primeras aproximaciones a este desarrollo teórico.

Si bien en las conferencias que abordaremos el problema de la traducción se presenta en principio como una cuestión estrictamente filológica, el interrogante por el encuentro entre comunidades, lenguas y formas culturales *en lucha*, se va dotando de densidad conceptual en virtud del despliegue complejo que exige el ejercicio de traducción por parte de cada autor. La operación que aquí llamamos *traducción* no remite a la (imposible) traslación de términos de una lengua a otra o de una cultura a otra. Por el contrario, ella designa una *política de interpretación* (Grüner, 2005 [1969]), es decir, la compleja articulación de una lectura crítica, una *puesta en crisis* (sentido del cual proviene etimológicamente el concepto de crítica) del

texto anterior. En definitiva, la acción transformadora que constituye toda lectura. Como señala Eduardo Grüner (2005 [1969]) —a partir de la revisión crítica de la obra *Contra la interpretación* (1964)— la utilización que realizaba Susan Sontag de la tesis sobre Feuerbach de Marx, la cual es parafraseada como apelación a la sustitución de la hermenéutica por una erótica (Sontag, 1964), resulta insuficiente en relación a la complejidad que encierra la tesis marxiana. Contra esa oposición binaria entre hermenéutica y erótica, el ensayista argentino advierte que la Tesis XI de Marx no postulaba una exclusión de los términos de interpretación y transformación de la realidad. Más bien, la proposición afirmaba el solapamiento entre estos conceptos. En definitiva, interpretar supone siempre el ejercicio de una acción transformadora. No es el resultado de un proyecto de domesticación del texto, sino que por el contrario, afirma la posibilidad de producir un nuevo reparto del sentido. Es allí donde radica la condición política de la traducción en tanto *campo de batalla* (Grüner, 2005). Su lucha se libra en la posibilidad de *des-totalizar* las representaciones culturales existentes, para crear nuevas representaciones de acuerdo a diferentes coordenadas interpretativas.

## I.

Durante la década de 1930 el nacionalismo, sostenido en parte como respuesta a las fuertes olas migratorias que arribaron al país, fue el vector que predominó en las intervenciones intelectuales y estéticas de las conferencias. En el contexto de un Estado que dirigía su acción con el fin de regular las prácticas lingüísticas debido al escenario de diversificación de las lenguas, así como ciertas prácticas culturales (especialmente las ligadas a la vida popular), la preocupación por un arte latinoamericano estaba en el centro del debate. Muestra de ello es la fundación en 1931 de la Asociación Argentina de Letras, en 1933 de la Comisión Nacional de Cultura y en 1938 del Museo Nacional del Teatro (Glozman, 2015), por mencionar apenas algunas instituciones que fueron expresión de la intervención estatal orientada a constituir un arte latinoamericano. En este sentido, la Comisión Nacional de Cultura comprendía la evolución de las artes escénicas en Latinoamérica considerando tanto las representaciones teatrales como el estímulo de su estudio histórico -del cual son ejemplo las conferencias-, así como también la preservación de su patrimonio en archivos y museos destinados a la elaboración de la memoria nacional (Leonardi, 2021). Las conferencias formaron parte de una planificación estatal dirigida por la Comisión Nacional de Cultura, como espacio de discusión y formación en

torno de las categorías de arte occidental, y especialmente de las artes escénicas latinoamericanas.

En términos generales, el debate sobre las artes escénicas en Latinoamérica discurría entre dos posiciones. Una de fuerte sesgo eurocéntrico, en la cual se importaban mecánicamente modelos de comprensión de la historia europea que opacaban cualquier rasgo de singularidad de la región, para inscribir su desarrollo en la senda del progreso de la historia. En esta perspectiva encontramos el abordaje del teatro y la dramaturgia, entendidos prominentemente como literatura, dictados por los profesores argentinos José Rafael Destéfano (1937), José Ojeda (1937) y José Torre Revello (1937) con una fuerte impronta normativa sobre los valores que caracterizan al teatro en Occidente. En el otro extremo, se ofrecía una afirmación por la absoluta singularidad de la producción de sentido, expulsando la posibilidad de que estos fueran atravesados por conceptos provenientes de otras latitudes. Una suerte de *orientalismo* (3) autoinfligido, por el cual las expresiones de la cultura latinoamericana eran representaciones de la pura alteridad de Occidente. Operación que no hacía más que ocultar las estrategias de resistencia efectivas de los pueblos oprimidos para presentar una apariencia “exótica”, construida sobre la base de los rasgos más inofensivos de esas culturas.

Ambas perspectivas son la más manifiesta renuncia al esfuerzo que significa la *traducción*. A diferencia de estas dos posturas, las conferencias brindadas por los especialistas Pedro Henríquez Ureña sobre teatro y danza en los años de la colonia y José Uriel García sobre danzas peruanas durante el mismo período, proponen otra vía de acceso para pensar desde las fronteras un conocimiento *a caballo* entre dos culturas.

## II.

En el caso del autor dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien el 21 de septiembre de 1936 dictó “El teatro de la América española en la época colonial”, conferencia en que realizaba un llamado a establecer una tradición para América Latina, discurso en el cual ya pueden distinguirse algunos rasgos de lo que será una noción muy productiva durante la segunda mitad del siglo XX: la noción de *transculturación*.

Si bien en *La utopía de América* (1925) Henríquez Ureña ya había realizado las primeras aproximaciones para definir la complejidad que significaba la “fusión” entre culturas, proyecto que continuará desarrollando más profundamente en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928) para culminar en *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1949), al momento de la conferencia muchas de las ideas-fuerza de su posterior obra ya estaban en germen. Tanto en los ensayos como en la conferencia, el autor se aproxima a la noción de *transculturación*, en tanto procura dar cuenta del proceso por el cual una cultura incide sobre otra -en América en particular de modo violento- afectando a ambas de manera tal que ninguna de las dos pueda retornar a la condiciones anteriores al encuentro. Es importante aclarar que esta propuesta teórica no pertenece a las opciones multiculturalistas u otras beneficiarias del paradigma de la hibridez, abordajes cuyo esfuerzo se destina a esconder bajo la figura de la multiplicidad las relaciones de dominación inherentes al *desarrollo desigual y combinado*. Por el contrario, la *transculturación* conserva en sí el signo del conflicto, de la disputa, de la transición entre culturas, la huella de un proceso del cual emerge un nuevo fenómeno.

El concepto de *transculturación* nació como un neologismo acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz (4) en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1973 [1940]) en el cual el autor busca explicar los “sincretismos culturales” visibles en los procesos de colonización sin incurrir en la subordinación que supone la idea de “aculturación” (*acculturation*) que presupone un conjunto de conceptos normativos implícitos que como señala Malinowski en el prólogo a la publicación, obstruyen la comprensión de los fenómenos sociales. Por el contrario, la perspectiva de la *transculturación* pone en el centro la tensión, el conflicto, el “proceso transitivo” entre culturas (Ortiz, 1973 [1940]: 96). Sí para exponer la tensión constitutiva de las relaciones de poder que conformaron el territorio cubano Ortiz utilizó la alegórica oposición entre el azúcar (introducida para la explotación comercial) y el tabaco (hierba autóctona de la isla), Henríquez Ureña focalizó en las prácticas escénicas presentes en los dos grandes virreinos de Latinoamérica para señalar cómo las condiciones materiales y simbólicas de producción de sentido de las mismas eran atravesadas por el intercambio, la *transculturación*, la *traducción* entre las comunidades.

En la conferencia del 21 de septiembre Henríquez Ureña abordó desde esta perspectiva el análisis del teatro y la danza en la América colonial. Considerando de suma urgencia la recuperación de estos antecedentes para expresiones teatrales posteriores a la Independencia, el autor iniciaba su intervención señalando el amplio desconocimiento de las expresiones escénicas del tiempo de la colonia:

“De eso, poco se sabe hoy; sobre la cultura colonial hemos dejado fluir, desde la hora de la independencia, espeso río de olvido; la obra de siglos fecundos se ha ido desmenuzando y disolviendo.” (*Cuadernos de Cultura Teatral*, 1936:9).

A partir de allí, inicia un pormenorizado análisis de las principales prácticas dramáticas destacando aquellas experiencias en que se articulaban las culturas indígenas y la hispánica: 1) danzas y pantomimas de intención religiosa para procesiones; 2) presentaciones en el frente de las iglesias; 3) fiestas eclesiásticas en las que se integraban danzas indígenas; 4) comedias creadas para ser representadas por las comunidades nativas; 5) piezas escritas en lenguas autóctonas -quechua, náhuatl, entre otras-; 6) traducciones al náhuatl de dramas del siglo de oro español como Lope de Vega (*La madre de la Mejor*, en referencia a Santa Ana y *El animal profeta*, drama creado sobre la leyenda de San Julián el hospitalario) y *El gran teatro del mundo* (1717) de Pedro Calderón de la Barca (*Cuadernos de Cultura Teatral*, 1936:25); 7) templos que albergaron teatros y espacios al aire libre elegidos para las representaciones dramáticas; 8) escuelas de danza dirigidas por sacerdotes, entre otras muchas prácticas sociales. La mayoría de estos ejemplos respondía a una configuración dialogal propia del género dramático en las cuales se introducía al mismo tiempo vocabularios de distintas lenguas y orientaciones de la conducta, combinados con catecismos dirigidos a la evangelización.

A partir de la presentación de frecuentes y variadas situaciones de convergencia entre culturas en la época colonial, Henríquez Ureña concluye que las artes escénicas ha sido también un medio de difusión para las aspiraciones revolucionarias, siendo que esta forma cultural cumplió un rol protagónico de resistencia en cuanto que resultaban una de las únicas formas de expresión posibles dentro del régimen colonial en que pudo constituirse un espacio de creación de comunidad entre explotados en que ellos fueran sujetos y no en meros objetos. A su vez, es

preciso señalar que también fungía indirectamente de manera “funcional” al poder colonial, en la medida en que operaba como una “válvula de escape” o un modo de soportar las condiciones de la explotación colonial. Esta doble condición de la celebración popular, y en ella de las artes escénicas en particular, representa una forma cultural ejemplar de las zonas fronterizas de la transculturación.

Según Henríquez Ureña, alcanzada la Independencia las prácticas escénicas cayeron en decadencia: “*El teatro decayó junto con el régimen colonial*” sintetiza Henríquez Ureña para explicar las derivas de las naciones nacientes que abandonaron “*la obra de evangelización que España había emprendido*” a través del teatro (*Cuadernos de Cultura Teatral*, 1936:29). Así, sostenía que con las guerras de independencia, el teatro en lenguas indígenas retrocedió en relación al avance del español. Si bien no todas las representaciones sacras del siglo XVI se escribían en lengua indígena, dado que la misión de catequizar era también dirigida a españoles y criollos, resulta de interés que Henríquez Ureña distinga que “*donde indios y españoles convivían tranquilamente, el drama religioso se desarrolla en sus dos caminos paralelos*” (*Cuadernos de Cultura Teatral*, 1936:30), es decir, se mezclaban o bien se representaba en ambas lenguas. Por el contrario:

“(…) donde los indios se extinguieron, en parte, y en parte se hispanizaron pronto, como sucedió en las Antillas, o donde el indio no se avenía a vivir en paz con el conquistador, como en las tierras bajas del Río de la Plata, se escribió siempre en español.” (*Cuadernos de Cultura Teatral*, 1936:30).

Es decir, que el autor distinguía grados de *transculturización* diversificados en el continente, poniendo a la cabeza el problema de la traducción en principio lingüística, pero también cultural y política. Allí donde regía la convivencia “pacífica” las prácticas escénicas se desplegaron, según el autor, en “caminos paralelos”, mientras que donde se manifestaba una mayor resistencia por parte de los pueblos sometidos, se imponía la violencia del conquistador a través de la subordinación a la lengua de éste, cuando no el exterminio completo de la población. Es decir, que la lengua también era un instrumento para el ejercicio de la violencia tan efectivo como un fusil. No sólo cumplía la finalidad de evangelizar, sino que era un medio



para asegurar la obediencia de aquellos que no estuvieran dispuestos a soportar las condiciones de la colonización.

Ahora bien, ¿a qué cultura pertenece un texto dramático escrito en español cuya estructura teatral responde a los usos de un pueblo indígena? o bien, ¿a qué cultura pertenece una representación en que se mezclan lenguas, la realización es interpretada por indígenas y tiene lugar en el marco de una celebración católica? (5). Podemos hallar una respuesta en el ejercicio de la traducción en cuanto involucra un proceso de tres dimensiones: un lenguaje (por ejemplo: Calderón, Lope de Vega o una danza indígena); aquel lenguaje es traducido -o “transducido”- a una realidad cultural particular (América colonial); para mediante un esfuerzo de interpretación producir un sentido nuevo, de los que son ejemplo las cuantiosas situaciones de intercambio entre comunidades culturales planteadas exhaustivamente por el autor en la conferencia brindada en el Teatro Nacional de Comedias. Sin embargo, estas preguntas en la instancia del desarrollo intelectual en que se encontraba Henríquez Ureña al momento de la conferencia de 1936, quedan inconclusas, pero comienzan a delinear el horizonte *utópico* sobre el que el autor continuará desplegando su teoría.

### III.

Por su parte, y respecto de las danzas en el Perú durante la misma etapa colonial, un año después de la conferencia brindada por Henríquez Ureña, el 26 de julio de 1937 (6), José Uriel García señalaba en su conferencia “Las danzas como elemento teatral en el Perú preincaico y colonial” que:

(...) cuando el pueblo indígena fue aplastado por el alud hispánico, aparecen las danzas de técnica colonial en torno a las santidades católicas o a los nuevos caudillos, santidades que absorbieron al fetiquismo nativo y para imponerse ante las multitudes analfabetas se inyectaron a su vez de cierto materialismo idolátrico (*Cuadernos de Cultura Teatral*, 1937:34).

Lo que aquí se hace visible es que el mismo “alud hispánico” que propagó celebraciones católicas, para prevalecer debió “absorber” parte de los cultos propios de las comunidades “aplastadas” e integrar el “fetichismo nativo” y su “materialismo idolátrico” bajo la forma de una nueva configuración cultural que hiciera soportable el orden de dominación colonial. A pesar de reconocer que España sometió al pueblo indígena, García, en sintonía con lo planteado por Henríquez Ureña, afirmaba que aquella violencia fue un “incentivo” (*Cuadernos de Cultura Teatral*, 1937:48) para el desarrollo de la cultura, en la medida en que el régimen colonial impulsó el desenvolvimiento de las danzas nativas y las celebraciones propias de cada pueblo. Según el autor, el conquistador no buscaba extirpar las prácticas de la comunidad, sino que más bien “*con plasticidad admirable (...) lo adoptaba a sus propios fines*” (*Cuadernos de Cultura Teatral*, 1937:49).

Si bien García, al igual que Henríquez Ureña, rondaron en torno a la idea de *transculturación* -aún no formulada en estos términos-, introdujo además otro aspecto significativo en cuanto distinguía la función de la sátira como un catalizador del malestar social. Según García, las llamadas “danzas mestizas”, características de la época colonial, expresaban la “*venganza del alma popular*”. Estas danzas eran el “medio” por el cual “*estallaba la servidumbre indiomestiza*” y se mostraban como el mejor “*instrumento contra las clases opresoras*” (*Cuadernos de Cultura Teatral*, 1937:49). Un ejemplo notable analizado por García es la presencia de los *ikachos* o *espoliques*. Éstos eran personajes que caracterizados de indígenas, funcionaban como bufones que se reían de los criollos

(...) con esa mofa sarcástica del indio ignorante contra el mestizo ladino, que en el fondo es la burla de la barbarie contra los elementos asimilados y tomados de la cultura del conquistador, la mofa de lo reaccionario contra la innovación (*Cuadernos de Cultura Teatral*, 1937:55).

El procedimiento de la parodia era identificado por García como la reacción de lo “reaccionario contra la innovación”. Respuesta que, revestida de comicidad, constituía un acto de resistencia hábilmente vehiculizado bajo la forma dramática de un personaje bufonesco. Mientras lo indio indicaba la alteridad a la que se enfrentaba la administración estatal, es decir, la condición de lo

no sometido, de lo insubordinado; lo mestizo constituía parte del proyecto de construcción identitaria de los Estados nacionales en formación. De modo que al reunir estos términos bajo la figura del *indiomestizo* García apelaba a conformar una representación bifronte, cuya lucha revelaba la escisión constitutiva de aquel sujeto. No obstante, el estallido de la servidumbre indiomestiza que detectaba el autor, era apagado al llegar el fin de la celebración dancística, y su efecto quedaba circunscripto exclusivamente al momento teatral. A pesar de esto, la burla de la barbarie contra la civilización es la muestra de la viva tensión transcultural que era suelo de toda representación escénica.

En las atribuciones con que caracteriza García lo *indiomestizo* resulta evidente cierta inspiración con la pionera formulación del *indianismo* que Ricardo Rojas (1882-1957) presenta en *Blasón de Plata* (1912) y *Eurindia* (1924). Es un hecho conocido la influencia en el debate regional del argentino y su tesis del indianismo como ontogénesis nacional, la cual fue sostenida también por otros intelectuales de su tiempo, en contraposición a la postulación de una “europeización” indetenible como la que enarbolada gran parte de la élite regional del 900. Para pensar la Argentina, Rojas sostenía que “*ni lo indio, ni lo gauchesco, ni lo español, separadamente, contienen todo el espíritu nacional*” (Rojas, 1924: 349) De esta forma, introducía la posibilidad de un encuentro inter-clase como solución novedosa para pensar el problema de la identidad nacional diferenciándose de la gestión de la alteridad etno-racial que imponía el eje Sarmiento-Roca-Lugones. Al igual que Rojas proponía al *indianismo* como la única fuerza capaz de asegurar un destino y una tradición —y su legado se constituyó sobre la base de esta lectura pionera en cuanto discutía la “pureza étnica” y la superioridad racial de las perspectivas propias del siglo XIX (Ferrás, 2012; Ferrás 2021)—; el autor cusqueño postuló su *neoindianismo* como la posibilidad de conceptualizar por encima de la perspectiva positivista del mestizaje, para poner en el centro las redes simbólicas que constituían la comunidad, y en que las prácticas culturales tenían un rol fundamental. Para García el arte y la cultura representaban la mayor expresión del espíritu neoindio del que el mestizaje era el modelo deseable para la creación de una identidad propia. García afirmaba que durante la colonia, en que la religiosidad indígena se superponía con los hábitos católicos, la institución que cumplía la función de formar el “alma” era el arte y la cultura mestiza. Por esta razón el autor destinó sus mayores esfuerzos a colocar en el centro de la cuestión el mestizaje cultural como clave

para interpretar Perú y la región, sosteniendo que el sujeto más representativo de la identidad de los pueblos colonizados era el mestizo, el “nuevo indio”, y que tan solo él podía iniciar un proceso de modernización de América (Caparo, 2019).

A la visible influencia rojiana se debe añadir la trayectoria de García en la revista *Amauta* (1926-1930) (7), la cual fue celebrada por el autor en una carta dirigida a Mariátegui, fechada el 25 de septiembre de 1926. Allí García se colocaba entre aquellos que “aplaudimos su labor y más que todo la orientación que le ha dado Ud. (a *Amauta*)” (Melis, 1984), epístola que es también muestra del intercambio de manuscritos entre ambos intelectuales. Justamente es Mariátegui el que sostenía que al hispanismo había que contraponer la cultura indígena, separando al indigenismo de su condición de “materia arqueológica” para crear con el una meta política, social y económica. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (2007 [1928]) Mariátegui contraponía a la melancólica e idealizada representación del pasado colonial visibles en las expresiones del criollismo y el nativismo, la vigencia política del indigenismo: “*El Virreinato era; el indio es*” (Mariátegui, 2007 [1928]: 283). Era cuestión entonces de pensar el factor indígena, no como origen sino como vector que atravesaba y atraviesa nuestra historia. Esta reivindicación indigenista dejó evidentes huellas en el *neoindianismo* de García en la cual se reúnen las figuras del indio y del mestizo (8). De esta manera podría inscribirse a García entre aquellos “optimistas mesiánicos” (Mariátegui, 2007 [1928]: 286) que depositaron en el mestizo la esperanza de América, y del que José Vasconcelos fue sin lugar a dudas la expresión más radical.

Cabe aclarar, que si bien Uriel García en su obra *El Nuevo Indio. Ensayos indianistas sobre la sierra surperuana* (1930), anterior a la conferencia, construye en parte una alegoría del indígena como el “noble salvaje” (9), sujeto que se incorpora a la Modernidad mediante el mestizaje -o lo que Cornejo Polar (2011) llamó la reproducción de “discursos homogeneizadores” como instrumentos que ofrecían un modelo de integración cultural que no problematiza la relación de dominación-, es preciso señalar también que su *neoindianismo* implicaba la búsqueda por un fundamento que otorgara sentido a un Perú unificado, sólo posible en la integración pluriétnica producida por el mestizaje cultural. De allí la importancia de

revisar la disertación del 26 de julio de 1937 en que el autor describió la complejidad del proceso de *transculturación* de las danzas en tanto *campo de batalla* material y simbólico.

#### IV.

Los *Cuadernos de Cultura Teatral* que alojan las conferencias conforman un archivo fundamental para dar cuenta de la intervención estatal en materia cultural en las primeras décadas del siglo XX. Las exposiciones brindadas por distintas personalidades de la cultura, con entrada libre y gratuita, tuvieron como objetivo divulgar las diferentes teorías, ideas y conocimientos respecto de las artes escénicas. De la revisión de estos autores, y del uso que realizaba cada uno de ellos de la tópica hispanista raza-religión-lengua se observa que continúa siendo más productivo para la reflexión desprenderse de las *ideas fuera de lugar* para recuperar el espíritu de los proyectos que abrieron un espacio de indagación a través del cual producir una lectura *situada* de las prácticas escénicas latinoamericanas del pasado.

Los afanes fundacionales que fueron aliento de gran parte de estos autores, dan cuenta de la dimensión supranacional, o más bien *transcultural*, que constituyó América. Bajo la consigna acuñada por Henríquez Ureña de imaginar la “utopía de América” se brindó un espacio teórico y práctico para designar el entramado complejo que sobrepasaba las fronteras geográficas de los Estados nacionales. La fuerza de la *utopía* se trataba en definitiva de la afirmación de la soñada unidad original. Si bien no se trata de ocultar que todo ejercicio de traducción es en parte producto de un *intercambio desigual* entre sistemas jerárquicos de teorías, lenguas y hablantes que conforman la cadena de “importación”. La condición radical del concepto de traducción es la capacidad de dar cuenta de la operación de *fagocitación* de lo Otro, observar cómo aquello es incorporado (en el sentido fuerte de introducir en el propio cuerpo), cómo es el proceso mismo de su ingesta, el acto de devorar para transformarlo en una diferencia propia. En definitiva, toda traducción es una acción de *apropiación*. De allí el carácter irreductiblemente potente de la figura de la traducción como insumo para interpretar fenómenos culturales, políticos y sociales, recuperándola del secuestro que de ella ha hecho la lingüística. Se trata entonces de retomar una senda intelectual que permita identificar la fractura colonial a través de una perspectiva *transcultural* que nos brinde acceso a otra comprensión de los problemas

regionales. Afrontar el interrogante que con lucidez resumió en su *Manifiesto Antropófago* (1928) el poeta brasileño Oswald de Andrade bajo el aforismo “Tupi or not tupi”.

### Notas

- (1) Este trabajo fue posible gracias al aporte y la colaboración de los trabajadores del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, los cuales permitieron acceder a los Cuadernos de Cultura Teatral. Este organismo preserva un invaluable acervo patrimonial, fundamental para la actividad escénica, la investigación en artes y la historia cultural de nuestro país.
- (2) La Comisión Nacional de Cultura, creada en 1933 y puesta en funcionamiento en 1935, fue una agencia estatal destinada al fomento y patronazgo del arte y la cultura. Su planificación incorporaba premios de estímulo y becas de perfeccionamiento literario, artístico y científico, publicaciones de revistas especializadas; el dictado de conferencias y formaciones artísticas, entre otras actividades de promoción de la cultura.
- (3) La noción de orientalismo acuñada por Eduard Said (1990) señala el proyecto de Occidente sobre Oriente en cuanto voluntad de producir, además del sometimiento material, las representaciones simbólicas necesarias para la articulación de una narrativa global sobre aquel espacio de la alteridad. El orientalismo es la “visión” desde Occidente de aquellos territorios sobre los que busca expandirse. Podríamos decir, una “traducción colonial” a través de la cual se representan a los pueblos “orientales” en una constante relación de subalternidad respecto de Occidente. Exotizar no designa una actitud elogiosa, sino que implica negar la parte que lo otro ocupa en uno mismo.
- (4) Los aportes de Ortiz impactaron en los estudios antropológicos de Bronislaw Malinowski así como en la teoría literaria de Ángel Rama, los estudios culturales de Stuart Hall, entre otros. La elaboración grüneriana del concepto como una transculturación catastrófica (Grüner, 2011) pone el acento en el carácter desgarrado del pensamiento moderno. De esta manera el autor propone una vía para reflexionar

las fracturas internas a la propia Modernidad en tanto proyecto fallido de fábrica (Grüner, 2010).

- (5) Cabe aclarar que en la gran mayoría de las conferencias no se somete a discusión el ordenamiento jerárquico por el cual el lenguaje determinaría los sistemas significantes de otros elementos de la representación teatral, excluyendo a un nivel de análisis secundario las formas con que la puesta en escena produce sentido.
- (6) Uriel García realiza su conferencia en el Teatro Nacional de Comedias durante 1937, no obstante, la publicación se discontinúa y recién es publicado un año después.
- (7) Para tener una idea del desarrollo teórico de García en Amauta basta observar sus colaboraciones en torno a las prácticas culturales incaicas, así como destacar el borrador que anticipa su obra *El Nuevo Indio* bajo un título homónimo publicado en el número 8 de la revista (1927).
- (8) Como señala el propio Mariategui: “el Dr. Uriel García halla el neo-indio en el mestizo” (Mariategui, 2007 [1928]: 287).
- (9) Igualmente riesgoso que el orientalismo es su reverso: la creencia en la “bondad ontológica” del Otro. Así la alteridad se plantea como un espacio libre de conflictos, una totalidad armónica corrompida por el ingreso a la Modernidad. El esfuerzo intelectual debe estar orientado en procurar no incurrir en estas operaciones por las cuales la alteridad se presenta como esencialmente positiva o esencialmente negativa. La tarea exige pensar a Latinoamérica, no como una exterioridad, una “periferia” de la historia moderna, sino partir de una perspectiva situada que desoculte su trágica inscripción en la historia.

### Referencias bibliográficas

Andrade, Oswald de (2008). *Escritos Antropófagos*, Buenos Aires, Corregidor.

Caparo, Marco Antonio (2019). *José Uriel García: el discurso del arte mestizo como proyecto de identidad nacional en los artículos publicados en el diario La Prensa de Buenos Aires (1931-1939)*. [Tesis de licenciatura en Arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

- Crocce, Marcela (2018) *Latinoamérica. Ese esquivo objeto de la teoría*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gabriel Andrés Kozel
- Cornejo Polar, Antonio (2011). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"-Latinoamericana Editores.
- Ferrás, Graciela (2012), "El 'indianismo' como término polémico. Entre las ciencias sociales y el nacionalismo. A propósito de *Blasón de Plata* (1912) de Ricardo Rojas", en *Revista Pilquén*, Universidad Nacional del Comahue, Año XIV, número 15, 2012..
- Ferrás, Graciela (2021) "Ricardo Rojas, el Martín Fierro y la literatura", en *J. J. Giani y colaboradores, El mito gaucho. Derivaciones del Martín Fierro*, Rosario, Libres.
- Ferrás, Graciela (2022), "Ricardo Rojas: la Argentina proscripta", en *Cuadernos americanos* 182, México 2022/4, pp. 57-83.
- García, Uriel. (2015 [1930]). *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra surperuana* Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Glozman, Mara (2015) *Lengua y peronismo : políticas y saberes lingüísticos en la Argentina, 1943-1956*. Archivo documental. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional
- Grüner, Eduardo (2005 [1969]). «Foucault: una política de la interpretación», *Topos y tropos*, 3, págs. 1-9
- \_\_\_\_\_ (2017 [2002]). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico..* Buenos Aires: Godot
- \_\_\_\_\_ (2010). *La oscuridad y las luces. Cultura, capitalismo y revolución*. Buenos Aires: Edhasa.
- \_\_\_\_\_ (2011). "Ausencias posibles, presencias imposibles. «Africanía» y complejidad transcultural en Fernando Ortiz, Gilberto Freyre y Roberto Fernández Retamar (primera parte)". En E. Grüner (Coord.). *Nuestra América y el pensar crítico: fragmentos de pensamiento crítico en Latinoamérica y el Caribe*. Buenos Aires: Clacso.
- Henríquez Ureña, Pedro (1969). *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Leonardi, Yanina Andrea (2021). *Preservación del pasado y la tradición teatral desde las políticas oficiales en la década del treinta*, ponencia presentada en las XI Jornadas de Historia



Moderna y Contemporánea, organizadas por el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 13 al 16 de abril de 2021.

Mariátegui, José Carlos (2007 [1928]) "Las corrientes de hoy. El indigenismo", en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, pp. 277-292.

Mariátegui, José Carlos: Prólogo a *Tempestad en los Andes* (loc. cit.).

Martínez Estrada, Ezequiel (1958) "Mestizajes", en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, segunda edición corregida, tomo II, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 150-154.

Melis, Antonio (comp.). (1984). *Correspondencia: José Carlos Mariátegui*. Tomo I. Lima: Biblioteca Amauta. Disponible en <http://bit.ly/2jevZia>

Ortiz, Fernando (1973 [1940]) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Barcelona, Ariel.

Rama, Ángel (2006 [1984]). *Transculturación literaria en América Latina*. Buenos Aires, El Andariego.

Rojas, R. (1924). *Eurindia: Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Librería de la Facultad Juan Roldán.

Saítta, Sylvia (2012) "La cultura, 1930-1960", en Alejandro Cattaruzza (coordinador), *Argentina. Mirando hacia adentro, tomo IV. 1930/1960*, de América Latina en la historia contemporánea dirigida por Jorge Gelman. Madrid: Fundación MAPFRE - Taurus. Págs. 245-310

Schwarz, Roberto (1973). *As ideas fora de lugar*. Estudos CEBRAP (3), 151-161.

Sontag, Susan (1996 [1964]). *Contra la interpretación*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Madrid, Alfaguara.

Svampa, Maristella (1994), "Intelectuales y nación en la época del Centenario" [capítulo II] y "Conclusión" [de la Segunda Parte: Los primeros dilemas de la Argentina moderna (1880-1913)], en *El dilema argentino: Civilización o Barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1994, pp. 85-114, 129-134.

Viñas, David (2013), "José Hernández, del indio al trabajo y a la conversión (1872-1879)", en *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Galerna, Santiago Arcos editor, pp. 152-163.

## Fuentes

Henríquez Ureña, Pedro. "El teatro de la América española en la época colonial" *Cuadernos de Cultura Teatral*, Año I, N° 3, Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1936

García, José Uriel. "Las danzas como elemento teatral en el Perú preincaico y colonial" *Cuadernos de Cultura Teatral*, Año II, N° 6, Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1937